

EL LABERINTO INTERMEDIAL. POSIBILIDADES DE ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA¹

THE INTERMEDIAL LABYRINTH. POSSIBILITIES FOR ANALYSING
THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND MUSIC

Rocío BADÍA FUMAZ

Universidad Complutense de Madrid
rbadia@ucm.es

Clara MARÍAS

Universidad de Sevilla
cmarias@us.es

Resumen: Con el fin de complementar los trabajos que componen esta sección monográfica, nuestra introducción discute las posibles relaciones entre literatura y música, y propone un modelo simplificado de intermedialidad que comprende tres formas posibles: intermedialidad intrínseca, presencias intermediales y referencias intermediales. Se busca, además, promover el desarrollo de nuevos enfoques críticos que permitan una interpretación y análisis más exhaustivo de las obras, profundizando en la complejidad del fenómeno. Por último, la introducción termina con la presentación de los artículos que conforman este número.

Palabras clave: Intermedialidad. Literatura y música. Canción. Literatura Comparada. Letras de canción.

Abstract: The present introduction discusses the potential relationships between literature and music by proposing a simplified model of intermediality that comprises three distinct forms: intrinsic intermediality, intermedial presences, and intermedial references. By doing so, it seeks to encourage the development of new critical approaches that can more fully explore the complexity of this phenomenon and facilitate a more thorough interpretation and analysis of the works under consideration. This introduction concludes with a presentation of the articles that comprise this monograph.

Keywords: Intermediality. Literature and Music. Song. Comparative Literature. Song Lyrics.

¹ La sección monográfica “Letras que cantan. Presencias literarias en la música” y el presente trabajo introductorio son resultados 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 Lain Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. EL LABERINTO DE LAS RELACIONES INTERMEDIALES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA

Dentro de las relaciones intermediales entre literatura y música, el estudio de la presencia de la música en una obra literaria no suele presentar mayor dificultad metodológica, pues la obra estudiada suele pertenecer claramente a un único medio, el literario. Sin embargo, el estudio de la literatura en la música conduce la mayor parte de las veces a abordar géneros musicales como la canción o la ópera, en los que interviene de forma efectiva el medio lingüístico, lo que obliga a entender la intermedialidad en dos planos distintos: la relación entre medios artísticos diferentes y la conjunción de medios en un mismo arte². Esta particularidad debe tenerse en cuenta a la hora de formular metodologías de comparación interartística para evitar resultados sesgados en los análisis de obras. Por ello, trataremos de esbozar un modelo que abarque ambos fenómenos a la hora de trabajar con obras musicales que contengan referencias literarias, teniendo sobre todo en mente el género de la canción popular actual. Con esta intención, partiremos de las aportaciones de Irina Rajewsky (2005) y de Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018), puestas a prueba recientemente para el estudio de la poesía en la canción (Martínez Cantón, 2022; Badía Fumaz, 2022), para adaptarlas a un nuevo y simplificado esquema que resuma las relaciones entre medios artísticos que se pueden producir en el seno de una obra poético-musical.

Desde los Estudios Intermediales resulta ya canónica la distinción establecida por Irina Rajewsky (2005) entre tres formas distintas de relación entre medios artísticos:

- a) *transposición intermedial*: cambio desde un medio de origen a otro medio de destino y, por tanto, existencia de un proceso de cambio de medio³; como ejemplo, aquí entrarían las versiones cinematográficas de novelas o la musicalización de poemas;
- b) *combinación de medios* propia de un arte o género artístico: lo distintivo es una combinación de medios en origen; Rajewsky menciona como ejemplos el cine, la ópera, el cómic, el teatro o la performance (2005: 51);
- c) *referencias intermediales*: presencia de referencias de un medio en otro medio, pero sin que haya cambio de medio; por tanto, sólo hay presente un medio⁴.

² No es un problema, por lo demás, propio de la relación entre literatura y música, pues se encuentra también en las relaciones entre literatura y cine o literatura y cómic, tomando en consideración ejemplos desde el polo de lo literario.

³ “This category is a production-oriented, ‘genetic’ conception of intermediality; the ‘original’ text, film, etc., is the ‘source’ of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process” (Rajewsky, 2005: 51).

⁴ “Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (Rajewsky, 2005: 53).

Este modelo destaca por su sencillez —y por ello, su eficacia— explicativa. Pero, si se aplica a la relación entre literatura y música, plantea una serie de cuestiones que consideramos problemáticas. Por un lado, tanto la *transposición intermedial* como la *referencia intermedial* relacionan dos medios —por tanto, dos o más obras— distintos, mientras que la *combinación de medios* afecta a un único medio artístico y no requiere más que la existencia de una única obra. Este desequilibrio limita la aplicabilidad del modelo, debido a que las tres formas de relación entre medios no se establecen a partir de un mismo criterio. Por otro lado, la distinción entre transposición intermedial y referencia intermedial parece, en última instancia, motivada únicamente por una cuestión cuantitativa: la cantidad de texto previo que aparece en la obra final. Es evidente que el cambio de medio de una obra en su totalidad o la inclusión, por el contrario, de fragmentos o referencias derivan en implicaciones cualitativas. Aun así, nos planteamos si estas son tan relevantes como para escindir en dos lo que nos parece, en el fondo, un mismo fenómeno: la aparición de un medio en otro medio, al margen de su mayor (transposición intermedial) o menor (referencia intermedial) extensión⁵. Por último, cuando estudiamos la presencia de obras literarias en géneros como la ópera o la canción nos encontramos por defecto ante la segunda forma de intermedialidad propuesta por Rajewsky (combinación de medios), de forma simultánea a la primera o la tercera, lo que, nuevamente, dificulta la operatividad del modelo. Esto nos confronta con una última dificultad, que nos limitaremos a mencionar pero que, en nuestra opinión, merece ser considerada con detenimiento: en una obra en la que confluyen la palabra y la música, por ejemplo, el lied, la canción popular o la ópera, normalmente no hay marcas textuales que permitan distinguir al receptor si esta unión es fruto del género artístico o si, además, proviene de una relación intermedial con otra obra previa. La idéntica recepción posible entre una canción original y una musicalización de un poema, si no contamos con información extratextual, genera una serie de problemas teóricos y críticos que sería necesario abordar en algún momento.

Sin querer cuestionar la propuesta de Rajewsky, que ha tenido una repercusión muy positiva, con razón, dentro de los estudios intermediales y cuenta con la gran ventaja de su potencial para sistematizar fenómenos comunes a distintas artes, en el caso particular de la relación entre poesía y música, además de los desajustes ya planteados, no permite dar cuenta de otros posibles vínculos entre poesía y música. Piénsese, por ejemplo, en fenómenos como un hipotético origen común de ambas disciplinas o una efectiva difusión

⁵ Ya Manfred Pfister, en un texto clásico sobre intertextualidad (1994), destaca, a la hora de medir esta dentro de un texto los criterios cualitativos sobre los cuantitativos, por considerar los primeros “más decisivos” (1994: 103). Los cuantitativos, para Pfister, deben tener en cuenta sobre todo “por una parte, la densidad y frecuencia de los referentes intertextuales, y por la otra, el número y espectro de los pre-textos puestos en juego” (1994: 108). Una posible influencia de lo cuantitativo en lo cualitativo podría ser la mayor independencia de la recepción de una musicalización o una versión cinematográfica frente a la mayor dependencia del texto previo cuando lo que se da es una referencia o cita intermedial, que podría requerir un conocimiento de la obra previa para su interpretación, aunque las características individuales de cada obra artística dificultan una conclusión demasiado general.

conjunta que va desde la Grecia clásica hasta el romancero, pasando por la lírica popular medieval, por mencionar tres momentos clave en nuestra tradición occidental.

Unificando la transposición y la referencialidad intermedial, y desplegando las posibles formas de relación entre literatura y música en una obra concreta, nos planteamos cuatro opciones posibles⁶:

- a) texto literario original para música original;
- b) texto literario no original para música original;
- c) texto literario original para música no original;
- d) texto literario no original para música no original.

Siguiendo a Rajewsky, todas estas relaciones serían intermediales y se encontrarían en el mismo nivel. En cambio, Gil González y Pardo, en su adaptación y sustancial ampliación de 2018 de la propuesta de esta investigadora, proponen un esquema en el que la combinación de medios característica de un arte (la primera de las opciones anteriores) quedaría fuera del análisis intermedial, al distinguir entre intermedialidad intrínseca (propia de un arte) e intermedialidad extrínseca (propia de la relación entre medios artísticos), y centrarse en esta última. Gil González y Pardo proponen la categoría de multimedialidad como parcialmente equivalente a la combinación de medios de Rajewsky, pero únicamente comprendida dentro de la intermedialidad extrínseca. Para ellos, sólo se daría en los casos en los que hay combinación de medios artísticos institucionalizados en una misma obra y no, por tanto, dentro de los géneros artísticos caracterizados de por sí por la participación de varios medios (2018: 21-22). Los ejemplos mencionados por Rajewsky —cine, ópera, cómic...— no presentarían, para estos autores, intermedialidad extrínseca y quedarían excluidos de su análisis a menos que tuvieran una conexión directa con una obra concreta perteneciente a otras artes. Esta postura facilita el estudio de la intermedialidad, dado que elimina uno de los problemas a los que hemos aludido anteriormente. Sin embargo, con ello se descarta también un elemento definitorio de muchas artes o géneros artísticos y la necesaria reflexión, en nuestra opinión, sobre cómo se configura el significado en una obra a partir de distintos medios.

Como buscamos una definición abarcadora, que atienda a la peculiaridad de las relaciones entre literatura y música, pero que, a la vez, sea lo suficientemente general como para que resulte práctico trabajar con ella, optamos por incluir en nuestro estudio tanto la intermedialidad extrínseca como la intrínseca, siguiendo a Rajewsky y asumiendo el desequilibrio de su propuesta, pero confiando en la ventaja de integrar bajo el marco unificador de la intermedialidad aproximaciones como el estudio literario de las letras de obras musicales, que tiene cierta representación en la tradición académica (véase Cooper,

⁶ En realidad, como es fácil deducir, estas combinaciones son infinitas, pues puede haber varios textos (originales y no originales) y varias músicas (también originales y no originales) combinadas entre sí en la misma obra, dando lugar a una quinta categoría en la que caben todas las combinaciones posibles. De igual modo, hay que tener en cuenta la posibilidad de aparición de otros medios en la obra, además del literario y musical, lo que dispersa el número de posibles combinaciones.

1991; Eckstein, 2010 o, en ámbito hispánico, De Miguel, 2018; Monreal, 2019). En nuestra tentativa de mostrar distintas formas de abordar la relación entre poesía y música, nos tenemos que conformar con llamar la atención sobre esta problemática, sin tratar de resolverla, por lo que integraremos la intermedialidad intrínseca, si bien recordando que requerirá, en otro momento y lugar, una reflexión específica sobre ella.

Sin tener en cuenta otros factores que consideramos relevantes y que desarrollaremos a continuación (como la mayor o menor relevancia o nivel de abstracción del fenómeno intermedial en el caso de la intermedialidad intrínseca, la cantidad de texto previo presente y la aparición del fenómeno en un nivel formal o de contenido en el caso de la intermedialidad extrínseca), las relaciones entre literatura y música serían las siguientes:

INTERMEDIALIDAD LITERATURA-MÚSICA		
	Intrínseca	Extrínseca
Literatura	Ausencia o presencia (y mayor o menor relevancia) de elementos musicales en una obra literaria	Referencia general o bien presencia efectiva de la música en la literatura
Música	Ausencia o presencia (y mayor o menor relevancia) de elementos literarios en una obra musical	Referencia general o bien presencia efectiva de la literatura en la música
Ambas		Nueva combinación de una obra literaria y otra musical ya existentes (o de varias)

Tabla 1. Tipos de relaciones intermediales posibles entre la literatura y la música

La intermedialidad intrínseca de la literatura, que podría considerarse como inherente a ésta desde el momento en que tiene un componente auditivo, comprende fenómenos que van desde la exploración de esta dimensión sonora de la palabra hasta la existencia de géneros u obras literarios cantados. Algunos ejemplos concretos son el recurso a figuras retóricas basadas en el nivel fonético y fonológico de la lengua, la creación de nuevos lenguajes fundamentados en el sonido, el creciente corpus de poesía oral, *spoken word* y *performance poetry* (véase a este respecto Cullell, 2018; Martínez Cantón, 2012) o aquellos géneros literarios originalmente acompañados de música, bien sea esta original o bien el texto se adapte a una melodía previa (lírica griega arcaica, cantigas, romances, bertsolarismo, etc.).

La intermedialidad intrínseca dentro de la música oscila desde un polo en el que esta es muy evidente (géneros u obras musicales que combinan palabra y música, originales ambas hasta la aparición de la obra en cuestión) hasta otro polo en el que la presencia es muy difusa o incluso podría considerarse inexistente. Dentro de estos casos de presencia menos evidente, puede señalarse la existencia en algunas obras de estructuras lingüísticas subyacentes a la música; entre los ejemplos más palpables de presencia de un componente

literario está, sin duda, la música vocal, respecto de la que cabe tanto la consideración de los géneros musicales con letra (ópera, canción, etc.), como también la lectura y análisis de la parte literaria de obras musicales al margen del componente musical (véase el caso de libretos, antologías de letras de canciones, etc., publicados como libros).

En cuanto a la intermedialidad extrínseca, en la que hay una efectiva o bien presencia o bien referencia a obras de otro medio artístico, deben tenerse en cuenta dos factores importantes, uno cuantitativo (cuánta presencia) y otro cualitativo (presencia en el plano musical o lingüístico). Algunos ejemplos de intermedialidad extrínseca musical con aparición de componente literario van desde las musicalizaciones de poemas, las adaptaciones operísticas o en teatro musical de obras literarias, la inclusión de citas literarias en canciones (fenómenos estos que atañen al componente lingüístico), hasta obras de música instrumental que imitan estructuras literarias (por ejemplo, haikus musicales). En sentido contrario, la intermedialidad extrínseca literaria con aparición de componente musical abarca las adaptaciones literarias de obras musicales (novelización de óperas, por ejemplo), la presencia de citas o alusiones temáticas de tipo musical (por ejemplo, la introducción de una partitura en una novela o la mención de una secuencia de notas en un poema) o la escritura de obras literarias que imitan formas musicales (fuga, sinfonía, sonata, canción...) parcial o totalmente.

Una última opción, tal como hemos reflejado en la tabla resumen, ha sido menos atendida por los estudios intermediales pero no deja de tener su interés. Se trata de la creación de una nueva obra a partir de la combinación de otras obras musicales y literarias preexistentes, en una suerte de *collage* que afecta a ambos medios artísticos. Si la cuestión de la autoría ya es problemática en la intermedialidad extrínseca, esta modalidad todavía la pone más a prueba.

Sin embargo, el esquema propuesto no agota todas las posibilidades intermediales. Dado que se ha construido a partir de la relación entre dos medios únicamente, habría que añadir dos posibilidades más: a) que en una obra aparecieran otros medios artísticos no literarios o musicales (por ejemplo, un poema con inclusión del fragmento de una partitura y una imagen), y b) que se diera un repertorio intermedial, es decir, un conjunto de obras de uno o distintos medios —y de un mismo o distintos autores— que beben de una fuente original (es el caso, por ejemplo, de las distintas musicalizaciones de un mismo poema o del proyecto transmedia de Aute que se analiza en esta sección monográfica).

2. UNA PROPUESTA SIMPLIFICADA PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA EN LA MÚSICA

A partir de la propuesta de clasificación de relaciones intermediales que acabamos de exponer, queremos centrarnos ahora en el objeto de estudio de esta sección monográfica —la presencia de la literatura en la música— para proponer un modelo de análisis que aúne sencillez y claridad con un elevado potencial explicativo. No está de más advertir, en cualquier caso, que una separación en categorías estrictas dificulta la consideración de

géneros híbridos, así como de obras fronterizas, además de que puedan darse varios fenómenos a la vez dentro de una misma obra, por lo que toda categorización debe utilizarse con cierta flexibilidad.

Para ello proponemos una tentativa de modelo minimalista enfocado únicamente al estudio de la presencia de la literatura en la música, respetando así las cualidades únicas de esta relación intermedial, a partir del modelo triádico de Rajewsky, respecto del cual introducimos los siguientes cambios: refundición de las categorías primera y tercera, por considerar su distinción una cuestión más cuantitativa que cualitativa, bajo el término *presencias intermediales*; adaptación de lo que Rajewsky entiende por referencias intermediales a las referencias generales a otras artes, sin presencia efectiva de ellas; e inclusión de lo que Gil González y Pardo consideran como intermedialidad intrínseca (recuérdese que ellos excluyen esta opción del análisis intermedial), bajo ese mismo término. Los fenómenos que proponemos atender son, en consecuencia, los tres siguientes:

- a) *intermedialidad intrínseca*;
- b) *presencias intermediales*: presencia efectiva de una o más obras literarias en una obra musical, ya sea en su totalidad o en fragmentos, ya sea a nivel musical o lingüístico;
- c) *referencias intermediales*: referencias generales, no reconocibles como pertenecientes a una obra concreta sino a la literatura en general, a nivel musical o lingüístico dentro de una obra musical.

Por supuesto, la distinción entre la segunda y la tercera modalidad no siempre es clara, y a veces debe deducirse del contexto. Por poner un ejemplo, si en una canción se menciona un verso gongorino, ¿se está buscando la referencia a un texto concreto o a un autor o estética particular, o bien se está tomando como epítome de la poesía o incluso de la literatura, o, más aún, como ejemplo de autor canónico, sin importar su pertenencia a una modalidad artística determinada?

Una vez deslindados estos tres modos de aparición de lo literario en lo musical, hay que advertir que, debido a su heterogeneidad, estos engloban distintos fenómenos y suscitan, entonces, cuestiones particulares a la hora de enfrentarse con ellos. En la siguiente tabla proponemos aquellos puntos de interés que consideramos más relevantes⁷:

⁷ Para una ampliación de este esquema, sugerimos completar el apartado de *Presencias intermediales* con todas las categorías surgidas de la declinación de formas de intermedialidad extrínseca que ofrecen Gil González y Pardo (2018). Para una adaptación de la propuesta de estos autores al análisis de la poesía en la canción popular contemporánea, véase Martínez Cantón (2022: 422-425) y Badía Fumaz (2022: 347-352).

LA LITERATURA EN LA MÚSICA	
Tipo de intermedialidad	Fenómenos asociados y cuestiones que suscitan
Intermedialidad intrínseca	<p>– Componente musical: tópico del origen común de la poesía y la música; conexiones previas de música y literatura desde un punto de vista cognitivo; literatura como inspiración (testimonios de músicos), aunque no haya una huella evidente en la obra musical; conjunciones en la dimensión creativa (cómo compone un cantautor, etc.); literatura como estímulo creativo para la composición musical; ritmo como elemento generador en ambas artes; etc.</p> <p>– Componente lingüístico: consideración de la letra como texto literario (usualmente como poema, pero no necesariamente); tensión entre la música y la letra, la dicción, entonación, etc.</p> <p>– Relación entre ambos componentes: coincidencia, diálogo, negación, parodia... de lo expresado en un plano respecto del otro.</p>
Presencias intermediales	<p>– Música instrumental: referencia literaria desde los paratextos; música programática; etc.</p> <p>– Música con palabras: forma de aparición (texto cantado o recitado); alternancia o simultaneidad con el componente musical; presencia total de texto previo o combinado con texto original; lugar de aparición (al comienzo, al final, en medio, como estribillo, ocupando la misma extensión que el componente musical...); según la cantidad de texto (musicalizaciones, citas, alusiones...); según la variedad de texto (de un único texto o de varios, de un autor o de muchos); según la inteligibilidad del texto (voluntad de recibirse como texto literario o, por el contrario, de diluir la significación para recibir el texto literario sobre todo por sus cualidades acústico-formales, acercándose con ello a la música); según la fidelidad al texto original (fragmentos, recreaciones, parodias...); presencia de adiciones (por ejemplo, ampliaciones temáticas, alargamiento de escenas, continuaciones...); lengua original o traducciones; tomado de fuentes directas o indirectas; mismo autor (talentos dobles) o distinto autor, etc.</p>
Referencias intermediales	<p>– Música instrumental: estructuras retóricas; formas literarias, sobre todo poéticas, fijadas por la tradición (diálogo, soneto, décima, haiku, romance..., la referencia suele aparecer en algún espacio paratextual para facilitar el reconocimiento); figuras retóricas trasladadas a lo musical (repetición, rima, aliteraciones, anáforas, epíforas, estructuras bimembres...), etc.</p> <p>– Música con palabras: referencias a lugares comunes del campo literario (términos como <i>literatura</i>, <i>poesía</i>, <i>poeta</i>, <i>escribir</i>...); poesía como tema o como metáfora; inclusión de personajes escritores; referencias a nombres de escritores; letras que asumen formas literarias fijadas por la tradición: soneto, décima, haiku, romance..., etc.</p>

Tabla 2. Distintas formas de aparición de la literatura en la música y elementos de análisis

3. DESDE DÓNDE PENSAR LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y MÚSICA: POSIBLES ENFOQUES

Tras determinar qué fenómenos estudiar, es preciso pensar en el modo de hacerlo. Como es natural, los enfoques teóricos y críticos que se han ocupado de la relación entre poesía y música son diversos, muchos de ellos con una larga tradición de pensamiento, como la Retórica musical, los estudios etnográficos, la reflexión sobre la iconicidad de la música, las reconstrucciones musicales o los acercamientos desde la Literatura Comparada y la Semiótica, dominantes en el siglo XX (véase Martínez Cantón, 2022: 414-418 y Martínez Domingo, 2021). Sin embargo, recientemente están apareciendo nuevos abordajes que merece la pena apuntar, con la intención de que en un futuro próximo se vayan sumando —ya lo están haciendo— a los enfoques comparatistas más tradicionales.

Una de las aproximaciones más fructíferas hoy viene desde los Estudios Intermediales, los cuales, frente a modelos de herencia estructuralista, inciden en la necesidad de introducir la dimensión ideológica y la conciencia de la materialidad del medio como rasgo diferencial (Rajewsky, 2005: 44). Más allá de la distinción entre medio y mensaje del estructuralismo temprano, reclaman una reflexión sobre la relevancia del medio artístico a la hora de la construcción del significado, como ha señalado Éric Méchoulan⁸ y como se evidencia en las tres dimensiones a las que propone atender Marie-Laure Ryan para establecer distinciones entre medios artísticos: una dimensión semiótica, una dimensión técnica y una dimensión cultural (2014: 29-31).

Siguiendo a esta última autora, la *dimensión semiótica* comprende aspectos propios de cada medio como el uso del color, el movimiento, la dimensionalidad (en el caso de la pintura frente a la escultura), el sonido, la existencia de comunicación directa o postergada, etc. y otros como el sentido por el que se percibe cada arte o su carácter espacial o temporal. En el caso de la canción —o la música con componente literario—, tradicionalmente se ha analizado en este punto la relación entre sonido y lenguaje, a lo que recientemente se ha añadido el componente performativo. Esta dimensión semiótica de análisis es la más desarrollada hasta el momento.

La *dimensión técnica* alude a la materialidad del medio y su forma de producción, con la advertencia, señala Ryan, de que en algunos casos el propio cuerpo sustituye a la tecnología, siendo a la vez soporte material y medio de producción (así ocurriría con la música vocal recibida en directo). Estas tecnologías pueden ser acumulativas, en el caso

⁸ Véase como ejemplo la siguiente afirmación de Éric Méchoulan: “This is the new milieu of production for statements of truth that thus focuses on building a common culture (without anyone easily noticing its construction) and at the same time, places the materiality of certain media under erasure. Thus, we see in this case how it is necessary to connect the elaboration of ideas to the production of audiences and the history of truth to the invention and dissemination of ‘supports’. Thus, even though it should not be understood as a simple determination, the materiality of communication is an integral part of meaning-making and interpretation of content. We cannot do without the technology implicated in any medium: it plays, on the contrary, an important role in all methods of understanding and constructing meaning, even if it seems to disappear under that which it transmits” (2015: 10-11).

de algunos medios. Así, en la canción con componente literario se pueden poner en juego distintas tecnologías como la escritura a mano o a ordenador, la ejecución del canto o de la música, la transmisión de forma directa (por ejemplo en un concierto) con mayor o menor número de receptores, la posible retransmisión a través de un medio de comunicación (radio, televisión, internet...), la grabación de esa emisión y su distribución en distintos formatos (y por tanto la posibilidad de re-escucha, lo que influye en su recepción), la inclusión de videoclip, el grado de interactividad, la publicación de las letras de canciones por parte de una editorial, etc.

Por último, Ryan introduce una *dimensión cultural* con la que se refiere al reconocimiento de un medio como una forma de comunicación que tiene asociadas unas instituciones y prácticas reconocibles. En el caso que nos ocupa, sería conveniente explorar aspectos como la configuración de los comportamientos de recepción de la canción por parte del oyente, su conocimiento o no del texto previo en caso de haberlo, las actitudes diferentes ante la escucha en directo o mediada, con libreto o sin él, con imágenes en YouTube o sin ellas, en el macrotexto de un álbum o de forma dispersa o aleatoria en Spotify, y otros como qué horizonte de expectativas orienta la escucha de piezas musicales con contenido literario en sentido amplio o cómo incide el otorgar un premio literario de prestigio a un cantautor en la configuración del significado de su obra.

Las propuestas de Ryan y Méchoulan nos obligan a reconsiderar la neutralidad del medio artístico —más aún en nuestro objeto de estudio, en el que participan por lo menos dos—, desconfiando de ella y reflexionando sobre cómo interviene la idiosincrasia de un medio en el proceso comunicativo cuando abordamos obras artísticas en las que confluyen lo literario y lo musical. En particular, Méchoulan recuerda que un cambio de medio no es nunca neutro y debe, por ello, obligarnos a pensar las relaciones de poder que se ocultan detrás de este ejercicio de conexión de un pasado con un presente por medio de la creación de una obra a partir de otra⁹. Incluso la posibilidad de mediación cultural que surge de la difusión de la literatura a partir de un medio más popular —la canción— se percibe, desde este enfoque, con cierto escepticismo: “En una versión optimista, la intermedialidad es un espacio de mediación cultural que cuestiona los medios tradicionalmente valorados por las instituciones a favor de soportes de uso masivo como la televisión o internet. En una versión pesimista, la intermedialidad no es un espacio de mediación cultural sino más bien de legitimación aún mayor de una élite cultural” (Florenchie, 2016: 64). En relación con ello, es fácil advertir cómo una reflexión sobre la influencia de la intermedialidad poético-musical en la configuración del canon literario es del todo pertinente, pues la presencia de la literatura en la música puede, es cierto, recuperar autores u obras olvidadas, pero también puede reforzar más todavía el canon imperante en una época.

⁹ “These power relations help us to understand that no ontological neutrality of presence can appear unless in the guise of a decoy or a need. These power relations are relations of the present to itself and imply a history: not only to transmit mediations from the past but to write the bifurcations of the present” (Méchoulan, 2015: 7).

Más allá de estas perspectivas que llaman la atención sobre los medios, y sin ninguna pretensión de exhaustividad, queremos señalar otros enfoques teóricos y críticos menos frecuentes en el estudio de la relación entre poesía y música, o que están en pleno desarrollo desde hace relativamente poco tiempo, que hoy abren nuevas preguntas desde las que abordar un fenómeno que lleva tiempo mirándose con interés.

Por su relevancia actual, es necesario considerar los acercamientos a la relación entre literatura y música en el marco de la Narratología Postclásica, que cuestiona y amplía las aportaciones de la Narratología extendiendo su objeto de análisis a otros géneros y otras artes. Aplicada a lo musical, pueden consultarse los trabajos de Nattiez y Ellis, 1990; Millard, 2018; Meelberg, 2009; Almén, 2008; o Nicholls, 2007 (este último específicamente orientado al estudio de lo narrativo en la canción popular actual, valorando la narratividad tanto de la letra como de la música), así como las extensiones que suponen disciplinas nuevas como la Narratología musical (Pawłowska, 2014) o la Audionarratología (Mildorf y Kinzel, 2016).

Los Estudios Autoriales, disciplina en auge, abordan la configuración de la imagen de autor dentro y fuera del texto, por lo que su operatividad en relación con la intermedialidad poético-musical es considerable, en tanto que sobre todo la imagen de autor fuera de la obra tiende a estar sobredimensionada en géneros como la canción popular actual. Desde esta perspectiva, se puede recuperar el estudio de las categorías de la emisión para estudiar la dimensión ideológica del texto en conexión con las estrategias textuales desplegadas. Así mismo, es útil para valorar cómo los medios de comunicación —redes sociales, pero también otros más clásicos como el cine o la prensa— posibilitan la difusión y configuración (o reconfiguración) de esta imagen, construida bien por el autor o bien por otros agentes del campo literario, tal como puede observarse en las reacciones a la concesión del premio Nobel de Bob Dylan, que pueden interpretarse como un intento de prestigiar la canción por medio de su asimilación a lo literario, o desde el análisis del documental de Fernando León de Aranoa sobre Joaquín Sabina, *Sintiéndolo mucho* (2022). En relación con este último y con los procedimientos de creación de su imagen autorial, puede acudir a las aportaciones de Ruiz (2022) y Laín Corona (2021), y para la canción de autor, con especial énfasis en lo performático, a Romano (1991).

Otra aproximación con gran potencial explicativo es la de la Poética Cognitiva —centrada en el estudio de cómo la mente crea y comprende una obra—, como puede verse en el trabajo de Pérez-Sobrino sobre la relación entre lenguaje y música en una obra musical (2018). Desde el punto de vista de la emisión, resulta interesante abordar cómo es el proceso de creación cuando hay coincidencia autorial en el plano de la música y la letra, considerando los momentos de creación —secuenciales o simultáneos— de cada plano. A este respecto, Zbibowski encuentra, desde un punto de vista cognitivo, momentos de solapamiento entre el procesamiento estructural del lenguaje y de la música, cuando tradicionalmente se han abordado de forma separada (2009); por su parte, Jurančič Petek estudia las correspondencias entre tonos musicales y sonidos de las letras (2016).

La Crítica Feminista y los Estudios Queer, concebidos desde el enfoque interseccional defendido por Susan Lanser¹⁰, permiten tener en cuenta distintas categorías relacionadas con la identidad y la interacción entre ellas. Aplicado este enfoque a nuestro corpus de estudio, nos permitiría comprender qué significados se activan o desactivan según el género del escritor del texto previo y cómo el género del compositor o cantautor puede influir en el producto final, pero también cuestionar los estereotipos que pueden pervivir dentro de las canciones, los cambios de significado respecto al género en el paso de la letra escrita a la canción, las actitudes de los y las cantantes, la identificación de la voz física y del yo lírico con un género determinado, el diseño de portadas, la elección de canciones en el repertorio de un cantante, la recepción masculina o femenina por parte del oyente (en línea con el conocido trabajo de Jonathan Culler “Leyendo como una mujer”, 1982), la construcción de la imagen de autor frente a la de autora en el campo musical, las transgresiones posibles e incluso la asimilación por el sistema de estas mismas transgresiones. Ejemplos de estas aproximaciones desde el feminismo y la teoría queer pueden encontrarse en Fast y Jennex (2019).

En el momento en el que ampliamos el corpus de trabajo más allá de la literatura y la música en español, los estudios sobre Traducción —otra reescritura más— nos aportan valiosos puntos de vista. Como apunta André Lefevere, “Tanto si escriben traducciones, historias literarias o versiones reducidas de éstas, obras de consulta, antologías, críticas o ediciones, los reescritores adaptan, manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o las corrientes ideológicas y poetológicas de su época” (1997: 21). Ello nos obliga no sólo a atender a las cadenas de musicalizaciones —incluso, también, las *covers* o versiones musicales de musicalizaciones— sino, además, a las distintas traducciones de textos o reducciones de textos previos que aparecen en la canción, dada la importancia de la traducción para la proyección de “la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen” (Lefevere, 1997: 22) y, añadimos, pudiendo reconfigurar incluso la recepción del corpus de un autor en otras culturas, potenciando obras menos atendidas hasta el momento pero que adquieren relevancia debido a una cuestión de visibilidad pública en un espacio determinado que no es el de origen de un autor.

Dentro de las teorías literarias más centradas en el contenido, podemos citar los *Memory Studies*, que permiten analizar cómo se representa y se comunica la memoria individual y colectiva, en relación con aspectos como la identidad personal y colectiva, el trauma, los procesos históricos, etc. (véase Erll y Nünning, 2010, y específicamente para la intermedialidad Fevry, 2018; en la canción popular actual, Romera-Figueroa, 2020), así como, en sentido contrario, la forma en la que la cultura de medios configura

¹⁰ “[I]ntersectionality argues that multiple aspects of identity —gender, race, ethnicity, class, nationality, global position, age, sexuality, ability, religion, language, historical moment— converge and interact to create actual or perceived social positions, meanings, experiences, and representations in a world patterned by structural inequalities” (Lanser, 2015: 27).

nuestra memoria¹¹ (Erll, 2010; Zierold, 2010). Los *Ethics Studies*, por su parte, se constituyen a partir del análisis crítico de los valores éticos que se transmiten y se exploran en la literatura (véase, en relación con la música, Cobussen y Nielsen, 2016), mientras que la *Affect Theory* analiza cómo se construyen y se expresan los afectos, su relación con la identidad y su vínculo con las prácticas culturales y políticas en diferentes contextos. Hodgkins (2013) ha aplicado esta corriente de análisis a la intermedialidad literatura-cine, Robinson (2007) a la literatura, música y arte y Grant (2020) específicamente a la música, en buena medida al género operístico.

Es fácil ver cómo muchos de estos enfoques se reclaman mutuamente, por lo que no deberían considerarse, en ningún caso, excluyentes. A ellos debería añadirse una reflexión sobre las razones que mueven a la creación intermedial en el ámbito de la literatura y la música: ¿por qué elaborar una obra musical a partir de un texto literario?, cabe preguntarse. A las motivaciones propias derivadas de una generosidad creadora, desinteresada, que solemos atribuir a los artistas, deben añadirse factores como la motivación económica, el prestigio cultural, el lucimiento personal del compositor o del cantante, los aniversarios de escritores, un clima político y social receptivo hacia determinados escritores, la voluntad de hacer un tributo a autores admirados, la existencia de motivaciones ideológicas subterráneas que llevan a destacar o, por el contrario, oscurecer significados originales de una obra literaria, etc., sin olvidar la existencia de elementos que dificultan las presencias intermediales en la música, como los derechos de autor, que pueden impedir proyectos creativos que no llegan a ver la luz. Algunas de estas motivaciones —y otras más— las explora Linda Hutcheon (2013) en relación con las adaptaciones filmicas, pero son fácilmente trasladables a nuestro corpus poético-musical. Para concluir, queremos llamar la atención sobre la necesidad de ser conscientes de la inestabilidad de toda aproximación, en tanto que los aspectos materiales, institucionales y de relación con otros medios son movibles, cambiantes. La fluidez de la frontera entre intermedialidad intrínseca y extrínseca, en el caso de la canción, pero también las concomitancias originales entre ambas artes, los límites artísticos a veces imperceptibles, el surgimiento de nuevos géneros híbridos o la exploración de nuevas formas de relaciones, con añadidos de otros medios artísticos (por ejemplo, el videoclip y su cercanía con el videoarte) hacen este esfuerzo más necesario todavía.

4. CONTENIDO DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA *LETRAS QUE CANTAN. PRESENCIAS LITERARIAS EN LA MÚSICA*

Esta sección monográfica presenta resultados derivados del proyecto de investigación +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (2022-2025), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación

¹¹ “Cultural memory is constituted by a host of different media, operating within various symbolic systems [...]. Each of these media has its specific way of remembering and will leave its trace on the memory it creates” (Erll, 2010: 389).

(PID2021-125022NB-I00) y coordinado desde la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona. Como continuación de otro proyecto anterior, los investigadores participantes han generado un corpus considerable de estudios sobre la presencia de la poesía en la canción popular actual¹² y una completa base de datos de canciones y poemas¹³.

Buena muestra de su labor es esta sección monográfica, que recoge seis aproximaciones distintas al mismo fenómeno, mostrando la fecundidad de un campo de investigación todavía por explorar en su totalidad, así como la diversidad de enfoques que pueden aplicarse. Cada una de las contribuciones, que se presentan cronológicamente en función del fenómeno abordado, constituye una forma de analizar la presencia de la literatura en la música, desde la época medieval hasta la estricta actualidad.

El primer artículo, de Gimena del Río Riande y Germán Rossi, muestra la necesidad de estudiar la lírica trovadoresca en su doble dimensión poética y musical, para lo cual es necesario tratar de reconstruir la parte musical y de performance cuando solo se ha conservado el texto. Se sirven como ejemplo de la cantiga de amigo del rey don Denis de Portugal, “Mia madre velida”. De la confluencia entre poesía y música en la Edad Media, Carlos Martínez Domingo nos lleva al Barroco para ver otro posible enfoque intermedial: el análisis de la influencia de la retórica literaria en la composición instrumental, en concreto, en la *dispositio*. Para ejemplificar esta problemática, analiza retóricamente el “Preludio” de la Suite BWV 995 de J. S. Bach.

Con Rocío Ortuño Casanova llegamos a las relaciones intermediales en la música popular contemporánea, con una figura tan relevante como Luis Eduardo Aute. En su artículo, explora el proyecto transmedia que el polifacético artista creó en su madurez, en 2012, para reconstruir sus recuerdos infantiles y elaborar el trauma de la batalla de Manila durante la II Guerra Mundial y de la posguerra: la confluencia entre literatura y música en el álbum *El niño que miraba el mar*, la simbiosis de imagen, texto y sonido en el cortometraje *El niño y el basilisco*, y la fusión entre imagen y literatura en el cómic *El niño y el basilisco*.

De la reelaboración de las experiencias de la posguerra mundial, Sabrina Riva nos muestra la capacidad de la canción para enfrentarse a la dictadura franquista en las décadas de los 60 y 70. Así, analiza las diversas relaciones de la música antifranquista con la literatura, desde sus afinidades con el folclore oral hasta su empleo de versos de poetas censurados por la dictadura para reivindicarlos y difundirlos entre la juventud. Como ejemplos de la retórica del compromiso y la performance de esta intermedialidad entre poesía y música con fines políticos, analiza tres canciones emblemáticas: “L’estaca” (1968), creación de Lluís Llach, “Para la libertad” (1972), musicalización de Miguel Hernández por Joan Manuel Serrat, y “Canto a la libertad” (1975), compuesta por José Antonio Labordeta.

¹² Véase: <https://poemas.uned.es/resultados/> [20/04/2023].

¹³ Véase: <https://poemas.uned.es/canciones/> [20/04/2023].

Antonio Portela Lopa nos introduce en el panorama pop-rock *indie* en castellano de las tres últimas décadas, para presentarnos un empleo de las relaciones entre palabra y música muy diferente al de la canción antifranquista. Así, parte del corpus de letras creadas por compositores como El Columpio Asesino, Family, Javier Corcobado, Sr. Chinarro, Nacho Vegas, Los Punsetes, Biznaga, La Casa Azul, Astrud, Hidrogenesse, Klaus&Kinski, Joe Crepúsculo, León Benavente y María Rodés para estudiarlas desde el Análisis del Discurso y la Poética y destacar sus elementos identificativos: la fonética y prosodia, el *ethos* y la creación de una comunidad discursiva que capte, descodifique y asimile las referencias culturales que se entretujan en las canciones.

Por último, Álvaro Luque Amo nos traslada del *indie* al rap y sus derivaciones actuales, el *trap* y la música urbana, desarrollados en España desde finales de los 90 hasta la actualidad. De todas las posibles intermedialidades que se pueden encontrar entre estos géneros musicales y la poesía, aborda la presencia de lo poético y la autoconfiguración de la voz poética como poeta en las letras de El Club de los Poetas Violentos, Violadores del Verso, Tote King y Nach. Después, contrasta esta búsqueda de conexiones con lo poético con la posición de rechazo a la misma que encuentra en las letras del trap de Corredores de Bloque, PXXR GVNG, o Yung Beef; y, finalmente, la reconexión de la música urbana con la poesía, especialmente a través de musicalizaciones de poemas previos, que encuentra en C. Tangana, Dellafuente y Rosalía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMÉN, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana UP.
- BADÍA FUMAZ, R. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358.
- COBUSSEN, M. & NIELSEN, N. (2016). *Music and Ethics*. Abingdon / New York: Routledge.
- COOPER, L. B. (1991). *Popular Music Perspectives: Ideas, Themes, and Patterns in Contemporary Lyrics*. Bowling Green: Bowling Green State UP.
- CULLELL, D. (2018). “¿De lo bélico a lo poético? El poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 11, 239-257.
- CULLER, J. (1982). “Leyendo como una mujer”. En *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*, J. Culler, 43-61. Madrid: Cátedra.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E. (2018). “Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)”. En *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, G. Laín Corona (ed.), 88-159. Madrid: Visor Libros.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.

- ERLL, A. (2010). "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll & A. Nünning (eds.), 389-398. Berlin / New York: De Gruyter.
- FAST, S. & JENNEX, C., eds. (2019). *Popular Music and the Politics of Hope: Queer and Feminist Interventions*. New York: Routledge.
- FEVRY, S. (2018). "Le geste intermédial dans une cartographie des études mémorielles". *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 30-31, s. p.
- FLORENCHIE, A. (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación". En *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, G. Cordone y V. Béguelin-Argimón (eds.), 55-70. Madrid: Visor Libros.
- GIL GONZÁLEZ, A. J. Y PARDO, P. J. (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar". En *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, A. J. Gil González y P. J. Pardo (eds.), 13-38. Binges: Orbis Tertius.
- GRANT, R. M. (2020). *Peculiar Attunements: How Affect Theory Turned Musical*. New York: Fordham UP.
- HODGKINS, J. (2013). *The Drift: Affect, Adaptation, and New Perspectives on Fidelity*. New York / London: Bloomsbury.
- HUTCHEON, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Abingdon / New York: Routledge.
- JURANČIČ PETEK, K. (2016). "Correlations in Structural Processing of Music Note and Speech Sound Sequences in Popular Music Writing". En *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, V. Kennedy & M. Gadpaille (eds.), 252-312. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- LAÍN CORONA, G. (2021). "Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 20-23.
- LANSER, S. S. (2015). "Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology". En *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*, R. Warhol & S. S. Lanser (eds.), 23-42. Columbus: Ohio State UP.
- LEFEVERE, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2012). "El auge de la nueva poesía oral. El caso del *poetry slam*". *Castilla. Estudios de Literatura* 3, 385-401.
- _____. (2022). "El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432.
- MARTÍNEZ DOMINGO, C. (2021). "Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: el caso de la música popular en español". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 7-22.
- MÉCHOULAN, É. (2015). "Intermediality: An Introduction to the Arts of Transmission". *SubStance* 44.3, 3-18.
- MEELBERG, V. (2009). "Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond". En *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative*

- Research*, S. Heinen & R. Sommer (eds.), 245-261. Berlin / New York: De Gruyter.
- MILDORF, J. & KINZEL, T., eds. (2016). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- MILLARD, R. (2018). "Telling Tales: A Survey of Narratological Approaches to Music". *Current Musicology* 103, 5-44.
- NATTIEZ, J.-J. & ELLIS, K. (1990). "Can One Speak of Narrativity in Music?". *Journal of the Royal Musical Association* 115.2, 240-257.
- NICHOLLS, D. (2007). "Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts". *Music & Letters* 88.2, 297-315.
- PAWŁOWSKA, M. (2014). "Musical narratology: An outline". En *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, J. Alber & P. Krogh Hansen (eds.), 197-220. Berlin / Boston: De Gruyter.
- PÉREZ-SOBRINO, P. (2018). "Cognitive Modeling and Musical Creativity". En *Expressive Minds and Artistic Creations. Studies in Cognitive Poetics*, S. Csábi (ed.), 101-128. New York: Oxford UP.
- PFISTER, M. (1994). "Concepciones de la intertextualidad". *Criterion* 31, 85-108.
- ROBINSON, J. (2007). *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2020). "Voiced Postmemories: Rozalén's 'Justo' as a Case Study of Singing, Performing, and Embodying Mourning in Spain". *Status Quaestionis* 18, 203-2020.
- ROMANO, M. (1991). "En torno a una canción 'diversa'". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1, 135-143.
- RYAN, M.-L. (2014). "Story / Worlds / Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology". En *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, M.-L. Ryan & J.-N. Thon, 25-49. Lincoln: University of Nebraska Press.
- TORRES MONREAL, F. (2019). *Introducción básica a la poesía*. Madrid: Cátedra.
- ZBIBOWSKI, L. M. (2009). "Music, language, and multimodal metaphor". En *Multimodal metaphor*, C. Forceville & E. Urios-Aparisi, 359-381. Berlin / New York: De Gruyter.
- ZIEROLD, M. (2010). "Memory and Media Studies". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erlil & A. Nünning (eds.), 399-407. Berlin / New York: De Gruyter.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 22/02/2023

Fecha de aceptación: 03/05/2023