

ENUNCIACIÓN LÍRICA Y FICCIÓN EN LA CANCIÓN¹

LYRICAL ENUNCIATION AND THE ROLE OF FICTION IN SONGS

Rocío BADÍA FUMAZ

Universidad Complutense de Madrid

rbadia@ucm.es

Resumen: Este artículo aborda la cuestión de la enunciación en el género musical de la canción, siguiendo algunos acercamientos teóricos propios de la teoría de la lírica. En el cruce entre los estudios literarios y musicológicos, el trabajo propone un modelo teórico para analizar la enunciación lírica en la canción, considerando su carácter híbrido, que combina poesía, voz cantada y música. Para ello, se profundiza en la comprensión de la enunciación lírica en las letras de canciones, se propone una tipología de instancias enunciativas en la canción que tenga en cuenta la dimensión musical y se defiende un enfoque retórico-pragmático de la ficción, que contempla marcas textuales, paratextuales y extratextuales, así como la posibilidad de aparición de ficcionalidad y no ficcionalidad local en el marco de canciones globalmente factuales o ficcionales respectivamente. Con ello, se busca ofrecer un modelo flexible para analizar la multiplicidad de voces y grados de ficcionalidad en la canción popular contemporánea.

Palabras clave: Enunciación lírica. Enunciación musical. Intermedialidad. Ficción. Teoría de la lírica.

Abstract: This paper addresses the issue of enunciation in the musical genre of song, drawing on theoretical approaches from lyric theory. Situated at the intersection of literary and musicological studies, the work proposes a theoretical model for analyzing lyric enunciation in songs, considering their hybrid nature, which merges poetry, sung voice, and music. It deepens the understanding of lyric enunciation in song lyrics and introduces a typology of enunciative instances that considers the role of musical dimension. Furthermore, it advocates for a rhetorical-pragmatic approach to fiction, one that incorporates textual, paratextual, and extratextual markers, and allows for the emergence of localized fictionality or non-fictionality within songs that may be globally factual or fictional. The aim is to offer a flexible analytical framework for examining the multiplicity of voices and varying degrees of fictionality in contemporary popular songs.

Keywords: Lyric enunciation. Musical enunciation. Intermediality. Fiction. Theory of the Lyric.

¹ Este artículo y la sección monográfica 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, Innovación y Universidades (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

“If music is a language, then who is speaking?”. Esta pregunta, formulada por Edward T. Cone en *The Composer's Voice* (1974: 1), plantea con inquietante lucidez algunos de los interrogantes fundamentales para una teoría de la enunciación en la canción: ¿quién enuncia en una composición musical y cómo se articula esa voz con otras posibles instancias comunicativas, especialmente en el contexto de un género que contiene también una dimensión literaria? La cuestión mantiene su plena vigencia hoy en el cruce entre estudios teórico-literarios y musicológicos, pues su pertinencia se intensifica si se considera el carácter híbrido de la canción, situada entre el poema, la voz cantada y el componente musical.

Este trabajo se propone desarrollar un modelo teórico de análisis que permita abordar la enunciación en el género musical de la canción a partir de una comprensión más compleja de la enunciación lírica, partiendo de la tradicional cercanía percibida entre la letra de la canción y el poema. Ello conducirá a una clasificación de los diferentes sujetos de la enunciación, conectada con un acercamiento a la ficcionalidad en la canción desde una perspectiva que tenga en cuenta que sus marcas no son exclusivamente textuales, sino también extratextuales y paratextuales.

En concreto, los objetivos de esta investigación son los siguientes: (1) proponer, a partir de las aportaciones recientes de la teoría de la lírica, una comprensión más compleja de la enunciación lírica en las letras de canciones; (2) reflexionar sobre si la dimensión musical y la literaria se reciben como parte de una misma instancia enunciativa en la canción o, por otro lado, se corresponden con enunciativos distintos; (3) desarrollar teóricamente un modelo analítico que permita distinguir entre los distintos tipos de enunciativos que pueden converger en la canción; (4) reclamar la necesidad de distinguir enunciativo ficcional de enunciativo ficcional en la canción, contemplando, además, la posibilidad de una ficcionalidad o no ficcionalidad parciales; (5) proponer un acercamiento retórico-pragmático a la idea de ficción en la canción, que distinga entre índices de ficcionalidad extratextuales (relaciones entre el texto y su autor/autora, su contexto de producción o recepción, etc.), paratextuales (títulos, epígrafes, notas, dedicatorias, etc.) y textuales (aparición de fenómenos típicos de la ficción como la pluralidad de enunciativos, omnisciencia, uso del discurso indirecto libre, metalepsis, etc.).

De este modo, se pretende contribuir a una comprensión más matizada del fenómeno de la enunciación en la canción, proponiendo no tanto una nueva taxonomía cerrada, sino un modelo flexible que dé cuenta de la gradación de formas y grados de aparición de voces enunciativas desde las que analizar la canción popular contemporánea, a la vez que se aborda de manera más compleja la ficcionalidad o no ficcionalidad de cada caso concreto.

2. ¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA? UNA REVISIÓN NECESARIA DE LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN LÍRICA

El presente estudio se sitúa en la intersección de diversos enfoques teóricos, con el objetivo de construir una aproximación que permita abordar la enunciación en la canción como fenómeno complejo a partir de la noción de enunciación lírica. Pese a que no todas las canciones son identificables con el género de la poesía lírica², las letras sí tienden a compartir con esta gran parte de sus rasgos literarios, tales como la brevedad, la intensidad formal o el carácter monológico³.

Sin poder entrar en una perspectiva histórica ni atender a fenómenos de hibridismo genérico, y con el riesgo de caer en una excesiva generalización, se van a retomar las contribuciones más significativas desde la teoría de la lírica que cuestionan la forma de comprender la enunciación en poesía.

Desde la consolidación de la categoría del yo lírico hasta su reciente cuestionamiento, se observa un desplazamiento desde modelos centrados en la emisión o en el texto hacia enfoques que priorizan la recepción, lo que se vincula, como veremos, con una asunción de la ficcionalidad variable del poema y su dimensión performativa. El debate actual, que todavía no ha alcanzado al género de la lírica ni, mucho menos, al de la canción —razón que justifica la propuesta de este artículo—, está instalado en el ámbito de la narrativa ficcional, con propuestas que invitan a pensar que la categoría del narrador no es imprescindible en todos los casos. Tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico, la conocida como teoría del narrador opcional (*optional-narrator theory*) plantea que en ocasiones no es necesario asumir la existencia de esta categoría mediadora entre el autor y el lector, y que lo enunciado puede atribuirse al autor de manera directa.

La fuerte influencia del estructuralismo y la narratología clásica condujo a defender con gran éxito, también en el contexto español, la existencia de un yo lírico equiparable a la categoría del narrador extensible a cualquier obra perteneciente a este género, en un esfuerzo encomiable y claramente necesario en su momento. En la misma línea, y más recientemente, autores como Werner Wolf (2005) han afirmado, sin percibir la necesidad de mayor justificación, que la lírica es necesariamente ficcional⁴. Aunque discutible, esta afirmación ilustra bien cómo gran parte de los acercamientos teóricos aún asumen la ficcionalidad del yo lírico como un rasgo constitutivo, sin detenerse en sus matices o condiciones de posibilidad, y dejando fuera subgéneros claramente no ficcionales como la poesía autobiográfica.

² En este trabajo voy a utilizar como sinónimos los términos de *poesía*, *lírica* y *poesía lírica* (a menos que contextualmente se entiendan como empleados en otro sentido concreto), pese a que tradiciones como la anglosajona continúan manteniendo la distinción entre poesía —escrita en verso y, por tanto, enfrentada a la prosa— y lírica, entendida como modo más que como género.

³ Para un panorama de los rasgos típicamente atribuidos a la lírica, así como un cuestionamiento de estos, véase Wolf, 2005.

⁴ Cito por su contundencia los dos supuestos previos a la enumeración de rasgos propios del género, presupuestos que el autor entiende como tan asumidos por el entorno académico que ni explica ni argumenta: “that a poem is a literary **text** and that it is **fictional**” (Wolf, 2005: 23-24 [negrita en el original]).

Pese a esta contundencia, característica de la reflexión sobre la lírica en las últimas décadas, y asumiendo una perspectiva diacrónica, Peter Hühn señala que la lírica ha sido tradicionalmente considerada, dentro del marco de la teoría literaria, como un género ambivalente en lo que respecta a su ficcionalidad. A diferencia de la narrativa en prosa y del teatro, la poesía constituye el único de los grandes géneros tradicionales cuya pertenencia al dominio de la ficción ha sido objeto de debate y tratamiento desigual (Hühn, 2014: 159). Más aún, este autor subraya que la poesía lírica como género exhibe una naturaleza ambigua en lo que respecta a su referencialidad. Poemas individuales pueden ser percibidos como ficcionales o factuales, dependiendo de factores como el contexto cultural y social, así como de las prácticas interpretativas, perspectivas y necesidades tanto del autor como del lector. Desde esta óptica, no resulta productivo insistir en una caracterización de la lírica como esencialmente ficcional o factual, ya que, en muchos casos, los textos poéticos oscilan entre ambos polos o juegan deliberadamente con esta ambigüedad, emitiendo señales simultáneamente en ambas direcciones (Hühn, 2014: 160).

A partir de estas premisas, el presente trabajo se propone explorar la complejidad de la enunciación lírica y su relación con la ficcionalidad en la canción popular actual, considerando la posibilidad de canciones que sean, bien desde la enunciación, bien desde el contenido, ficcionales, no ficcionales o con rasgos de ambos modos. Para ello, se partirá de una distinción entre enunciadores y enunciado ficcionales y no ficcionales, así como entre ficcionalidad global y ficcionalidad local, en línea con una comprensión retórico-pragmática de la ficción. Esta diferenciación permitirá afinar la comprensión de las modulaciones ficcionales en la poesía, trasladándolas a la letra de la canción, y establecer un marco analítico comparable con el que se ha desarrollado para otros géneros, que ha permitido dar cabida a subgéneros como la narrativa autobiográfica, la autoficción o el teatro documental.

Como se ha indicado, frente a la necesidad de postular un yo lírico como instancia enunciativa constante en la poesía, en los últimos años han surgido distintos modelos teóricos que, desde enfoques diversos, muestran la complejidad de dicha categoría o directamente la desestabilizan. A pesar de los esfuerzos por constituir un campo autónomo, en el estudio teórico de la lírica —como el defendido por Werner Wolf bajo el término de *liricología* (2005)— sigue siendo metodológicamente fecundo el trasvase de desarrollos narratológicos. Lo mismo ocurre con el recurso a enfoques teórico-literarios en el marco de la canción. Esta dependencia no debe entenderse como una subordinación disciplinar, sino como una posibilidad de reelaboración conceptual, especialmente cuando se trata de pensar fenómenos transgenéricos y transartísticos como la enunciación o la ficcionalidad.

Una de las propuestas que considero especialmente fértiles es la que ofrece Jonathan Culler, quien ha adaptado al ámbito de la lírica la teoría del narrador opcional elaborada, entre otros, por Sylvie Patron en el campo de la narratología (Patron, 2009; Culler, 2021). Al sostener que la presencia de una voz enunciativa no implica necesariamente un sujeto

ficcional —ni siquiera un sujeto identificable—, este modelo desafía las lecturas que suponen una instancia enunciativa sustancial y coherente en todo poema, no atribuible directamente al autor. Trasladada al ámbito de la lírica, desde esta perspectiva el poema no requiere por sistema un hablante interno que funcione como garante de sentido, sino que en algunos casos puede ser enunciado directamente por el autor, incluso aunque se trate de un poema claramente ficcional (Culler, 2021).

Desde la narratología postclásica, Monika Fludernik, pese a subrayar como uno de los logros centrales de la disciplina la distinción entre autor y narrador⁵, matiza que, en ciertas obras premodernas, la figura del narrador puede coincidir explícitamente con la del autor empírico, proponiendo así una gradación entre la máxima identidad y la máxima independencia de ambas instancias narrativas (2009: 58).

Con mayor radicalidad distingue Sylvie Patron en *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative* (2009) entre teorías comunicativas de la narración (que suponen necesariamente un narrador) y teorías poéticas o no-comunicacionales, más próximas a su concepción del narrador como figura opcional. Patron continúa desarrollando esta línea en *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals* (2021), volumen colectivo que reúne aportaciones que cuestionan la necesidad del narrador. Este acercamiento introduce una flexibilidad interpretativa que resulta especialmente productiva cuando se traslada a textos de carácter lírico o a canciones. En particular, abre la posibilidad de que, en determinados contextos, la voz enunciativa no sea atribuible a un yo lírico ficcional, sino directamente al autor empírico, lo cual supone una reconsideración crítica del paradigma comunicativo tradicional heredado de Jakobson y Genette⁶.

La renuncia a una mediación ficcional obligatoria se articula, así mismo, con una reflexión sobre la responsabilidad autorial en la configuración formal del discurso. Como ha señalado Jonathan Culler (2021), elementos como la métrica, la rima o incluso el ritmo no se deben a una instancia ficticia (el narrador o el yo lírico, según el género), sino a decisiones formales adoptadas por el autor. Esta observación resulta aún más relevante en el análisis de la canción, donde la dimensión musical añade un conjunto de elecciones estilísticas que no pueden explicarse de forma fácil desde un punto de vista estrictamente ficcional. En consecuencia, aplicar la teoría del narrador opcional a la canción puede permitir distinguir con mayor claridad entre los distintos niveles de responsabilidad enunciativa.

En este sentido, esta teoría se revela también muy útil para abordar fenómenos transgresores como las paralepsis, las paralipsis o los narradores no fiables, presentes tanto en la literatura como en la canción. La noción de narrador opcional permite justificar tales dislocaciones como decisiones estéticas del autor y no como errores en la lógica del relato, tal como los presentaba, sobre todo los dos primeros, la narratología tradicional.

⁵ “One of the most significant achievements of narratology is the fact that nowadays we distinguish between author and narrator” (Fludernik, 2009: 56).

⁶ Genette en la narrativa y en el teatro, no en la lírica, claro.

Resulta especialmente sugerente, a este respecto, la propuesta de Mary Galbraith, quien sugiere desplazar la pregunta tradicional de “¿quién habla?” por la más funcional de “¿qué está haciendo el lenguaje?” (2021: 210). Este cambio de foco permite valorar las elecciones estéticas del autor y no solo centrar el análisis de una obra en el reconocimiento o la reconstrucción ficcional del sujeto enunciador. En la misma línea, Lars-Åke Skalin (2021) contribuye a desestabilizar la categoría del narrador, subrayando que no puede ser concebido como una entidad estable con propiedades definidas, sino como una categoría dependiente del contexto y susceptible de distintas formas de activación según el tipo de texto y su medio de expresión.

Al renunciar a una visión monolítica del yo lírico y a la exigencia de una mediación ficcional omnipresente, se abre la posibilidad de una interpretación más abierta, atenta a los matices formales, autoriales y contextuales que definen la experiencia estética y cognitiva del receptor.

Dentro del volumen coordinado por Patron, uno de los capítulos más interesantes para esta investigación es el de Jonathan Culler, “Some Problems concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems” (2021: 37-52). En él, Culler plantea la siguiente pregunta clave: “Why, then, should the fact that a narrative is fictional, that it is imagined rather than researched, require an extra level of mediation?” (2021: 42). Esta formulación permite reconectar dos problemáticas centrales para la teoría lírica, completamente trasladables al ámbito de la canción, como son la ficcionalidad del poema y la naturaleza de su instancia enunciativa. El supuesto tradicional que asocia enunciación ficcional con hablante ficcional y enunciación no ficcional con hablante real se muestra insuficiente para explicar la complejidad del discurso lírico e, insisto, de la canción.

En esta línea, Jean-Marie Schaeffer, distingue en *Qué es un género literario* (2006) entre el estatus del enunciador y el estatus del acto de enunciación. Schaeffer subraya que la ficcionalidad no depende de la referencialidad de lo dicho (en línea con las propuestas más asumidas hoy día sobre la ficción) ni del estatus ficcional o no ficcional del enunciador, sino de cómo sea reconocido el acto de habla por el oyente, abriendo así un abanico de distintas posibilidades:

- a) Enunciador ficticio – enunciado ficcional (literatura ficcional).
- b) Enunciador real – enunciado ficcional (autoficción, etc.⁷).
- c) Enunciador ficcional – enunciado no ficcional (manifiestos, autobiografías, biografías o relatos historiográficos firmados con pseudónimo, por ejemplo).
- d) Enunciador real – enunciado no ficcional (ensayo, autobiografía, etc.).

⁷ Desde la teoría del narrador opcional, en esta combinación se incluiría una parte significativa de la literatura.

La lírica, señala Schaeffer, en su diversidad formal y enunciativa, aparece como un campo especialmente apto para acoger esta pluralidad, pues “El vasto continente reagrupado bajo el nombre de ‘poesía lírica’ cubre de por sí todos los casos de figuras posibles” (2006: 60)⁸.

La disolución del yo lírico como entidad necesaria no niega su existencia en algunos —quizá buena parte parte— de los textos, pero obliga a preguntarse, como hace Culler, si la lírica requiere siempre un hablante interno. Hay que advertir que la reflexión de Culler se concentra deliberadamente en los discursos de ficción —tanto narrativos como líricos—, excluyendo de su análisis las formas de no ficción, en los que sí parece más asumido que el sujeto de la enunciación es el autor. Culler parte de esta premisa para distinguir dos figuras fundamentales: por un lado, el autor que crea y dispone la historia —“the author creates the story, stipulates what happens” (2021: 38)— y, por otro, el personaje-narrador que relata hechos ya ocurridos y que, por tanto, no tiene control sobre la lógica del relato —“a character narrator does not stipulate but reports the story as something that has already occurred” (2021: 38)—. Esta diferenciación permite a Culler subrayar una de las motivaciones clave en la constitución de las categorías de narrador y yo lírico: la necesidad de evitar una lectura biográfica del texto. Sin embargo, se trata de un riesgo inexistente, pues, según su planteamiento, el recurso a la ficción de lo enunciado ya sirve por sí solo precisamente para liberar al autor de la responsabilidad sobre lo dicho, sin que ello implique necesariamente que el autor no pueda ser —también— la instancia enunciativa (2021: 39).

No obstante, Culler, como en general hacen, lógicamente, todos los acercamientos desde la teoría del narrador opcional, también excluye de su análisis aquellas obras que presentan un narrador o hablante lírico claramente identificado como personaje —ya sea protagonista o testigo—, es decir, como instancia interna al mundo ficcional. Es el caso, por ejemplo, del monólogo dramático, que tiende a utilizarse como modelo paradigmático. En cambio, se enfoca en los textos que no presentan indicios claros acerca de la naturaleza del enunciatador, pues son los que manifiestan la dificultad metodológica —¿cómo caracterizar la instancia enunciativa cuando el texto apenas proporciona información sobre ella?— que da pie a la propuesta de la no necesidad de un yo lírico en el poema en estos casos.

Culler retoma además un argumento postclásico (presente por ejemplo en Fludernik, 2009) al considerar ejemplos de narración sin narrador tomados de medios extraliterarios, como el cine, el cómic o el ballet, donde el efecto narrativo se construye a partir de la reconstrucción de una secuencia de acciones por parte del receptor, sin que haya una instancia emisora claramente delimitada (2021: 43). A partir de este modelo, Culler

⁸ Esta reflexión le sirve a Schaeffer para oponer la lírica a la narrativa y el teatro, tal como se puede ver en un extracto más amplio al que pertenece esta cita: “El vasto continente reagrupado bajo el nombre de ‘poesía lírica’ cubre de por sí todos los casos de figuras posibles: enunciatador real, enunciatador ficticio, enunciatador fingido, enunciación seria, enunciación lúdica, enunciación lúdico-ficticia; lo que equivale a decir que es inerte con relación a la diversidad enunciativa, lo cual es una de las razones de la dificultad que encontramos cuando pretendemos ponerlo en correlación con sus falsos hermanos, que son la poesía épica y la poesía dramática, ligadas ambas, más o menos fuertemente, a especificidades enunciativas” (2006: 60).

concluye que la narración ficcional no exige necesariamente un narrador, pues en algunos casos será necesario, pero en otros no. Esta hipótesis, extrapolada al ámbito lírico, se convierte en un desafío a la necesidad del yo lírico como figura imprescindible en todo poema y, en lo relativo a este artículo, en toda canción⁹.

Particularmente revelador es el análisis que Culler (2021: 45) hace del uso de la primera persona en poesía. En los poemas con un yo explícito, afirma, tendemos a adjudicar el contenido de las palabras a un yo lírico interno, mientras que los aspectos formales —ritmo, métrica, estructura— deberían atribuirse al autor biográfico, como decisiones de orden estético y no psicológico.

Otros autores han abordado esta problemática desde un prisma cercano. Es el caso de Hillebrandt (2015), quien en su artículo “Author and Narrator in Lyric Poetry” propone que solo en los poemas ficcionales puede afirmarse con certeza la existencia de un hablante textual distinto del autor. En cambio, en los textos no ficcionales —categoría que, en lírica, es de por sí más problemática que en otros géneros— esta identificación debe resolverse caso por caso (2015: 218). Se volverá sobre la propuesta de Hillebrandt más adelante.

La perspectiva de Culler puede, por otro lado, confrontarse con la de Terry Eagleton. Una de las diferencias más notables entre ambos enfoques radica en cómo entienden la relación entre los índices formales del poema —ritmo, disposición gráfica, repetición, etc.— y la ficcionalidad de la lírica. Mientras que para Culler estos elementos remiten directamente al autor como agente estético y, por tanto, están desvinculados de la ficcionalidad del poema, Eagleton sostiene que son precisamente estos indicios de literariedad los que nos invitan a leer un texto como ficción. Este teórico señala que la forma en que un poema organiza su material lingüístico activa en el lector una forma de lectura específica, alejada del modo en que abordamos textos informativos o comunicativos ordinarios. Al comentar un poema de D. H. Lawrence, señala que “Distribuyendo los versos en la página, al mismo tiempo que por el ritmo y la prominencia que le da a la repetición, espera que el lector se relacione con sus palabras de un modo distinto del que abordamos en una carta” (2007: 42). Para Eagleton, entonces, los signos de literariedad no remiten al autor ni a una voz ficcional autónoma, sino a un marco pragmático especial, que configura la relación entre texto y lector. En este marco, el poema funciona como una estructura semiótica que ficcionaliza su contenido al separarlo de su contexto: “‘Ficcionalizar’, por lo tanto, consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios” (Eagleton, 2007: 42).

Eagleton redefine el concepto de ficcionalidad, alejándolo tanto de la noción de falsedad como de la necesidad de un narrador o hablante imaginario, aspecto en el que

⁹ Entre los factores que, según él, explican la persistencia de las categorías de narrador y hablante lírico incluso en textos donde podrían ser prescindibles, se encuentran la necesidad de no atribuir el contenido del texto al autor, aunque este efecto se logra igualmente mediante la noción de ficción, el atractivo que ejerce una teoría general que abarque cualquier tipo de manifestación literaria, o su utilidad pedagógica, pues facilita el análisis textual en contextos educativos (Culler, 2021: 48).

coincide con Culler. Para el primero, la ficción no es tanto una propiedad intrínseca del enunciador o del contenido, sino un modo de uso del texto (“La ficción nos da indicaciones sobre qué debemos hacer con los textos, no sobre lo verdaderos o falsos que son”, Eagleton, 2007: 46), reflexión que conecta con la dimensión retórico-pragmática de la ficción que se asumirá en el presente trabajo. Esta definición permite, además, pensar en cuatro posibles combinaciones entre ficcionalidad e imaginación, con independencia de la verdad factual del contenido:

- a) Ficcional-imaginario: como en la novela, donde ambos elementos se combinan deliberadamente.
- b) Ficcional-no imaginario: cuando un texto originalmente no ficcional (por ejemplo, un informe) es leído bajo un horizonte de expectativas ficcional.
- c) No ficcional-imaginario: es el caso, por ejemplo, de los sueños, alucinaciones o mentiras.
- d) No ficcional-no imaginario: textos factuales ordinarios como una carta o un parte meteorológico.

Frente a Culler, que sostiene que determinados recursos formales desautorizan al yo lírico como enunciador y apuntan al autor como responsable de dichas elecciones artísticas, Eagleton sugiere que son precisamente esos elementos los que hacen posible la experiencia ficcional, al reorientar la función del texto y de la lectura. Así, destaca que no es necesario suponer la existencia de un hablante ficcional para defender la ficcionalidad del poema, basta con reconocer que este se sitúa en un régimen pragmático distinto del factual, articulado a través de su forma.

3. LA ENUNCIACIÓN MUSICAL EN LA CANCIÓN: ¿UNA O MÚLTIPLE?

Una de las cuestiones más complejas al estudiar la canción desde una perspectiva literaria y semiótica es decidir si nos enfrentamos a una doble enunciación —la de la letra y la de la música— o a una única instancia enunciativa compleja e integradora. En la canción, y en general en todos los géneros musicales en los que interviene de algún modo la palabra, el problema de la enunciación es complicado de abordar, pues a la dificultad de determinar quién enuncia en el plano de la letra —algo sobre lo que, como se ha visto, tampoco hay acuerdo— se añade la reflexión sobre si la dimensión musical añade otro plano enunciativo y, si lo hace, en qué condiciones.

Aunque centradas en la música clásica, las aportaciones académicas a esta cuestión introducen perspectivas que sería interesante tener en cuenta en relación también con la canción popular actual. Traigo aquí tres de las más influyentes en las últimas décadas.

Por un lado, Cone, en *The Composer's Voice* (1974), parte de que en todo texto literario se da una enunciación ficcional, presupuesto que traslada igualmente al ámbito de la música vocal. Una vez asumido esto, su acercamiento a la enunciación se basa en

proponer que el compositor impone su voz por encima de la voz del poeta —en caso de utilización de un poema previo como base de la composición— y de las múltiples voces que pueden surgir del texto, a través de la creación de una *musical persona*, una enunciación musical que reúne todas las voces enunciativas en una sola. En términos de Cone, la *persona musical* integra la *persona vocal* y la *persona instrumental*. También denominada como *persona del compositor*, concepto que da título al volumen, la persona musical es específica para cada obra y no propia del compositor en general (1974: 18); aunque no debe confundirse con el concepto de autor implícito, se le acerca por lo menos en su formulación, no tanto en su fondo. Lo que resulta relevante para este análisis es que la parte literaria termina para Cone subsumida en la musical —“The words, that is, have become a part of the composer’s message, utterances of his own voice. In a sense, he composes his own text” (1974: 18)— y se produce por tanto una única enunciación conjunta que reúne la dimensión literaria y la musical.

Por otro lado, Carolyn Abbate, en *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (1991), presenta una propuesta que difiere de la de Cone en que asume una multiplicidad de voces enunciativas para la música vocal, no la existencia de una sola, y además propone que la enunciación es variable y no estable a lo largo de toda la obra (1991: 251). Frente a la uniformidad de Cone, Abbate propone, como se ve, un enfoque mucho más flexible.

A medio camino entre Cone y Abbate, Lawrence Kramer también aborda en el primer capítulo de *Song Acts. Writing in Words and Music* la relación entre poesía y música en el seno de la canción (2017)¹⁰. Para Kramer, la canción no disuelve la distinción entre palabra y música, sino que, al contrario, se fundamenta en ella, destacando el papel que juegan los intérpretes y especialmente los cantantes a la hora de negociar entre las fuerzas de uno y otro medio (2017: 5). Frente a Cone, afirma que el texto no es asimilado por el elemento musical, sino que “it retains its own life, its own ‘body,’ within the body of the music” (2017: 3). La música se apropia del poema al confrontarlo, y es esa lucha la que configura la canción (2017: 4), una tensión entre la música y el texto poético que permite comprender la enunciación de forma más compleja que en el acercamiento de Cone.

Kramer también se detiene a reflexionar, en los casos de musicalizaciones, sobre el efecto que tiene en el receptor el conocer o no el texto previo y que este sea estéticamente valorado o no lo sea en el momento de la recepción de la musicalización. En el caso de obras o autores canónicos, el compositor, señala, debe luchar con la prioridad de la palabra, pues el receptor escuchará la obra musical desde el conocimiento previo de la obra literaria, que tenderá a imponerse. En esos casos, la música tiene que hacer todavía más fuerza (violar la barrera del lenguaje en contra de su prioridad expresiva, afirmará) para ir más allá de esa lectura previa del oyente (Kramer, 2017: 24).

¹⁰ Aunque es reelaboración de una publicación de 1984.

Otro aspecto que incide en la concepción de una enunciación simple o compleja tiene que ver con fenómenos que cuestionan la verosimilitud de lo enunciado. “Does a vocal persona know he is singing? Of course the singer knows he is singing, but what about the character the singer portrays?”, se pregunta Cone (1974: 30). Una posible solución, para Cone, resulta de considerar que la parte lingüística puede compararse con la parte consciente de la personalidad y la musical con la inconsciente, de forma que el personaje no es consciente de que está cantando aunque, efectivamente, lo esté haciendo (Cone, 1974: 33-34). Se trata sin duda de una explicación original, pero, en mi opinión, un tanto limitada en su alcance. En su artículo “Poet’s Love or Composer’s Love?”, de 1992, Cone reformula este acercamiento, proponiendo que en poesía el yo lírico del poema es en realidad identificable con un poeta (pero no el poeta real) que recita o improvisa sus versos, lo que le conduce a asumir que el enunciador musical se debe identificar con un cantante que canta, “acknowledging the protagonist as the conscious composer of words and music alike (often including, as I shall argue, the accompaniment)” (1992: 179). De ese modo, se puede responsabilizar a una única figura tanto del contenido como de las elecciones formales, pero la explicación continúa siendo excesiva para ser operativa. Trayendo aquí la aportación de Culler sobre los recursos formales del poema, otra opción sería atribuir los aspectos musicales de la canción directamente al autor, en lugar de al enunciador musical unificado o al personaje cantante de Cone.

El planteamiento de Cone —tanto en su formulación de 1974 como en la de 1992— es así mismo problemático por otras cuestiones. Por un lado, solo funciona cuando letra y música construyen un significado similar, no cuando la música dialoga, parodia o niega la letra. Por otro lado, desde la teoría literaria, la *unnatural narratology* propone que fenómenos extraños de la enunciación (metalepsis, discurso que niega lo afirmado —por ejemplo si se canta que se está escribiendo una carta—, pero también la existencia de enunciadores inverosímiles, tales como el narrador del capítulo cuarto de *El ruido y la furia* de Faulkner o el de *Cáscara de nuez* de McEwan, o situaciones de enunciación inverosímiles, como los personajes que cantan su propia muerte) los recibimos sin problema como verosímiles en el proceso de lectura, lo que haría innecesaria una explicación tan elaborada. Este argumento de la verosimilitud, sin embargo, permite desde otro punto de vista apoyar la existencia de una doble —por lo menos— enunciación, por lo que resulta de escasa utilidad. Pero sí destaco la importancia de tenerlo en cuenta, sobre todo como punto de partida para abordar en otro momento por qué tendemos a recibir con mayor naturalidad estos fenómenos en el seno de la poesía y de la canción que en el marco de la narrativa y el teatro. El carácter monológico típico de estas formas artísticas y el efecto cohesionador de la dimensión musical —también presente de otro modo en la poesía— parecen atenuar lo inverosímil de determinados fenómenos literarios, e incrementar la tolerancia del receptor en casos de enunciaciones confusas, narradores fantasmales, etc.

Considerando todo lo anterior, propongo asumir un abordaje que tenga en cuenta la obra y el contexto de recepción. La existencia de una enunciación sencilla o compleja estará así supeditada tanto a las características de la canción —si la música apoya, o contrasta, o niega la letra; si tiene mayor o menor importancia el elemento musical o el elemento vocal en la obra final—, de su realización oral —si se canta de un modo o de otro, tal como ponía de relieve Kramer— y del receptor, teniendo en cuenta la distinción entre oyentes logocéntricos y melocéntricos, por ejemplo, propuesta por Bernhart (2015: 271), pero también del grado de conocimiento del texto previo, en caso de no ser una letra original, o de la canción previa, en caso de ser una versión.

Como complemento, sería interesante sumar a esta perspectiva teórico-literaria y musicológica un abordaje cognitivo y neurológico del procesamiento de palabra y música en la canción, para ver si desde el punto de vista de la recepción (por lo menos, medida desde este tipo de parámetros) los resultados obtenidos podrían correlacionarse con la existencia de una enunciación simple o compleja. Lamentablemente, los estudios consultados muestran una variedad de resultados que proponen tanto una separación en el procesamiento del lenguaje y de la música en la canción (Bonnel *et al.*, 2001) como la existencia de correlaciones estrechas (a partir del análisis de la memoria musical, véase Peretz *et al.*, 2004) o distintos grados de integración y separación en el proceso de procesamiento (véase Sammler *et al.*, 2010, que parte una revisión bibliográfica de investigaciones previas), por lo que no resultan, en este momento, una fuente útil para esta investigación.

4. UNA PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN LÍRICO-MUSICAL EN LA CANCIÓN

Llegados a este punto, quiero proponer un modelo que articule los distintos niveles de enunciación que deberían tenerse en cuenta en el marco de la canción, tratando de recoger las complejidades señaladas. Tengo para ello en cuenta la advertencia formulada por Claudia Hillebrandt en el contexto de la narratología: “Note that what narratology still lacks, however, is a typology of possible relations between the author and different speakers within the world of the text” (2014: 223). Esta observación resalta la necesidad de desarrollar herramientas conceptuales que permitan describir con precisión los vínculos entre el autor empírico, el narrador, yo lírico o yo musical y el resto de las instancias enunciativas presentes en la poesía, lo que se hace mucho más urgente para la canción, al ser un género artístico mucho menos abordado desde esta perspectiva.

A propósito de los distintos niveles de enunciación propuestos en la teoría narratológica, Hillebrandt (2015) replantea la necesidad de considerar la estructura jerárquica clásica de niveles comunicativos en la literatura. En su análisis del modelo de Hühn y Schönert, que distingue entre (1) autor empírico, (2) autor abstracto, (3) narrador y (4) personaje, Hillebrandt propone una reconsideración del estatus de estos niveles. Para

ella, solo el nivel del autor biográfico o empírico es estrictamente ineludible, en tanto todo texto puede ser atribuido, al menos, a una instancia productora (2015: 220).

En línea con esta crítica, Hillebrandt propone abandonar la rigidez del modelo narratológico clásico y sustituirlo por una clasificación más precisa de las relaciones posibles entre autor y hablante, relaciones que deben ser analizadas caso por caso, según el contexto de recepción (2015: 222). Partiendo de esta perspectiva, resulta útil incorporar, además, la noción de “hablante externo” introducida por Susan Lanser (2005), una categoría que no se corresponde ni con el narrador ni con el personaje y que resulta especialmente operativa para la poesía oral, la canción y otras manifestaciones del discurso lírico. Este hablante externo puede ser entendido como una instancia que realiza la obra (canta la canción) y que puede ser variable según la situación comunicativa (no son variables, por contraposición, el resto de las instancias de la emisión).

Así, partiendo de Hillebrandt, propongo un modelo de clasificación de los posibles enunciadore aplicable a la canción, superando los límites de los modelos narratológicos tradicionales. Al reconocer la variabilidad contextual y pragmática de las relaciones entre autor y hablante, y al introducir categorías complementarias como la de hablante externo, se avanza, en mi opinión, hacia una teoría de la enunciación en la canción más adecuada a la especificidad del género.

Este acercamiento se completa con lo desarrollado por Lanser en “The ‘I’ of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology” (2005). Uno de los aspectos más sugerentes de su propuesta es también el intento de superar la escisión estructuralista entre autor y narrador. Tal como plantea la autora, “I will argue, however, that the impossibility of linguistic distinction opens a seductive bridge across the structural chasm between a first-person narrator-character and the author of the text” (2005: 207). En este sentido, asumo su pregunta clave —“not *whether* unauthorized crossings happen, but under *what circumstances* they are likely to occur” (2005: 207)— para proponer indagar en cómo y en qué contextos el receptor tiende a identificar entre sí todos o algunos de los diversos sujetos de la enunciación desplegados en la canción, lo que permite desplazar el foco desde una clasificación esencialista hacia un análisis situado y contextualizado de las prácticas enunciativas (2005: 207).

Esta equivocidad constitutiva se manifiesta, sobre todo, en los géneros en los que el yo lírico se aproxima a la imagen del autor, pero, como señala Lanser, incluso cuando un lector sabe que el yo que habla en el texto es una construcción ficcional, puede experimentar la tentación de atribuirle algún tipo de continuidad con la voz autorial, contradiciendo incluso las instrucciones genéricas explícitas del texto (2005: 211).

Lanser propone cinco criterios desde los que analizar la mayor o menor tendencia de los lectores a identificar al enunciador con el autor biográfico (2005: 212-213):

- a) singularidad (*singularity*): presencia de una única voz en el nivel extradiegético. A mayor singularidad, mayor sensación de veracidad del narrador.
- b) anonimia (*anonymity*): ausencia de nombre propio. Cuando el narrador carece de nombre, es más fácil conectarlo con el autor, a excepción, claro, de que ambas instancias compartan nombre.
- c) identidad (*identity*): la cercanía entre el narrador y el autor en cuanto al nombre, género, raza, edad, valores, etc.¹¹ (también, por qué no, en cuanto a la especie o naturaleza del narrador, para dar cuenta de posibles narradores no naturales) favorece la identificación.
- d) fiabilidad (*reliability*): relación de los valores del narrador con los que el lector atribuye al autor. A mayor fiabilidad, mayor conexión percibida entre narrador y autor.
- e) no narratividad o atemporalidad (*nonnarrativity* o *atemporality*). Cuando hay narración, la tendencia a que el lector atribuya ficcionalidad al narrador es mayor que cuando hay reflexión, descripción, manifestación de emociones, etc.

Estos criterios, además, permiten a Lanser comprender por qué algunos géneros como la lírica —y en paralelo, añadido yo, la canción— favorecen esta identificación más que otros (2005: 212).

En su análisis de la ficcionalidad en la lírica, Lasse R. Gammelgaard (2022) retoma la propuesta de Susan Lanser sobre los cinco criterios mediante los cuales los lectores tienden a establecer (o evitar) una conexión entre el yo enunciator y el autor empírico. Aunque Lanser los desarrolló en el marco de la narrativa homodiegética, Gammelgaard los aplica expresamente a la poesía lírica (también con yo lírico homodiegético), donde, según él, estos rasgos aparecen con especial frecuencia e incluso coinciden con rasgos comúnmente asumidos para el género lírico. Así, la singularidad —la presencia de una sola voz, sin alternancia entre múltiples voces— se alinea con el carácter monológico que Bajtín atribuye a la lírica, y la falta de marcas contextuales claras que permitan identificar al hablante se vincula con la ausencia de contexto enunciativo señalada por Culler o Pozuelo Yvancos como rasgo característico del género. En cuanto a la fiabilidad (a mayor fiabilidad del yo lírico, mayor conexión con el autor biográfico), aunque Gammelgaard la presupone en la poesía lírica, cabría matizar su aplicabilidad, ya que depende en buena medida de la percepción del lector y del pacto de lectura que se establezca. De hecho, la

¹¹ Incluyo aquí la cita textual ampliada, en tanto que introduce dimensiones interesantes en cuanto al concepto de identidad del yo lírico en las que, lamentablemente, no voy a poder detenerme, pero que no quiero dejar pasar por alto: “The term *identity*, as I use it here, encompasses all (perceived) social similarities between a narrator and an author: of name, gender, race, age, biographical background, beliefs and values, or occupation as writer, and I suggest that textual voices closely allied in identity to that assumed voice of the author provide readers with encouragement to attach. I would go farther, and suggest that when a fictional narrator is unnamed, it may take clearly marked *differences* in identity to deter readers from imposing the identity of the author onto an anonymous textual voice, for historically speaking, and perhaps especially in the case of women writers” (Lanser, 2005: 212).

categoría de yo lírico no fiable está todavía por explorar en profundidad en el ámbito de la lírica y, sobra advertirlo, en el de la canción.

Respecto al último rasgo, el de la no narratividad o atemporalidad, discrepo con Gammelgaard. Si bien es cierto que la lírica tradicionalmente se asocia con la expresión de estados de ánimo, percepciones o reflexiones sobre el desarrollo de acciones, la poesía contemporánea, especialmente aquella de cariz autobiográfico, incorpora con frecuencia secuencias narrativas —aunque sean parciales o fragmentarias—, y lo mismo ocurre en la canción. En estos casos, la presencia de episodios, concatenación causal o incluso focalización sugiere una tensión narrativa que no puede pasarse por alto. Como indica Lanser, esto no es problemático, pues el lector puede desdoblar su lectura, reconociendo simultáneamente un yo lírico y un yo narrativo, pese a que ambos estén formalmente unificados en el texto (2005: 215). Esta lectura doble implica que el lector activa distintos mecanismos de interpretación según el tipo de enunciado, favoreciendo la conexión con el autor cuando predomina la expresión de pensamientos, sentimientos o imágenes estáticas, y separándose de este cuando el poema despliega dispositivos propios de la narración. Lanser lo expresa con precisión al sugerir que los lectores, en su lectura de poesía lírica —e intuyo que en la recepción de canciones—, privilegian los aspectos más líricos, lo que permite que ciertos elementos narrativos pasen desapercibidos o se consideren subordinados a un propósito lírico más amplio. Este mismo fenómeno es el que se propondrá más adelante para el estudio de la ficcionalidad en el texto, distinguiendo entre ficcionalidad global y ficcionalidad local.

Lanser se apoya en el concepto de “rules of notice” propuesto por Rabinowitz (Lanser, 2005: 215), según el cual los lectores jerarquizan los elementos del texto a partir de convenciones genéricas. Así, en la lírica, el yo expresivo se convierte en un foco interpretativo dominante, haciendo que los aspectos narrativos —cuando existen— sean interpretados de manera secundaria o incluso neutralizados. De este modo, la lírica no se opone radicalmente a la narrativa, sino que más bien establece una relación oscilante con ella, en la que el yo enunciadador puede alternar o desdoblarse entre distintas funciones.

Este desdoblamiento entre un yo lírico y un yo narrativo representa una vía interpretativa interesante para abordar el carácter ambiguo de la ficcionalidad en la poesía, tal como ha sido señalado también por teóricos que cuestionan la utilidad de una escisión tajante entre ficción y no ficción, a los que se acudirán más adelante. La aplicación flexible de estos criterios permite, por tanto, dar cuenta tanto de la poesía más referencial y autobiográfica como de aquella en la que el enunciadador funciona como una construcción abiertamente ficcional.

Para valorar la mayor o menor cercanía del yo enunciadador de la canción con el autor biográfico, se propone una gradación inspirada en la propuesta de Ralph Rader (2011), seguida también por Gammelgaard (2017), pero completada para dar cuenta de fenómenos no contemplados por ninguno de ellos. Si Rader se centra en formas cercanas al monólogo dramático para distinguir entre *dramatic monologue*, *mask lyric*, *dramatic lyric* y *expressive lyric* según la mayor y menor distancia entre autor y yo lírico, propongo ampliar la distinción

y renombrar los conceptos para abarcar también la enunciación heterodiegética¹². Así, el modelo quedaría configurado a partir de cinco tipos de yo lírico, atendiendo únicamente, claro está, al plano de la letra¹³:

- a) yo lírico indeterminado: imposibilidad de determinar quién habla en el texto, por escasez de información. Puede asumirse que es un yo lírico, si se mantiene esta categoría para cualquier texto, o que es el autor, incluso en casos de enunciado ficcional, siguiendo la teoría del narrador opcional.
- b) yo lírico totalmente ficcional: el yo lírico no refleja de ningún modo al autor biográfico, debido a una detallada caracterización que no se corresponde con la del autor. Sería el caso de canciones asimilables al monólogo dramático, en los que el discurso está en boca de un personaje real —pero no coincidente con el autor— o ficcional.
- c) yo lírico ficcional, pero de trasfondo autobiográfico: no coincide el nombre propio ni detalles fundamentales de su identidad con el autor, pero es evidente una proyección de este en aquél. Por ejemplo, en canciones de trasfondo autobiográfico.
- d) yo lírico autoficcional: yo lírico autobiográfico, pero con elementos ficcionales. Hay una convergencia de identidades, pero también un espacio para la simulación. Entronca con lo que Rader entiende por “dramatic lyric”, caracterizada por la inclusión de detalles no verosímiles, como afirmaciones de que se está escribiendo, soñando o realizando cualquier otra acción incompatible con la escritura, pero también, en mi propuesta, con la autoficción —inclusión de rasgos o acciones ficcionales— y estilizaciones propias de lo literario.
- e) yo lírico autobiográfico: la identificación entre el yo lírico y el autor se percibe como total. Se trata, por tanto, de canciones autobiográficas.

Las propuestas de Hillebrandt, Rader y Lanser permiten construir un marco flexible para entender la fluidez y complejidad de las relaciones entre autor, enunciador y personaje en la lírica y en la canción contemporánea, reconociendo la coexistencia de discursos simultáneos, la frecuente ambigüedad del yo y la importancia de la recepción lectora para activar cada capa interpretativa. Aunque los mencionados autores se han centrado en textos con un único enunciador, y además homodiegético, en la canción —como en la poesía— puede darse el caso, si bien no tan frecuente, de múltiples enunciadores.

¹² Recuérdese que el reconocimiento de este alejamiento o cercanía depende del lector, por lo que siempre es contextual, y no de la intención del autor (que puede no ser cumplida en la realización) ni del texto.

¹³ La dimensión musical también puede añadir elementos referenciales que refuerzan la identificación entre autor y enunciador dentro de la obra, en línea con los recursos de la música programática. Sin embargo, al ser de uso ocasional y considerarse menos sistematizables, se dejan fuera del presente estudio.

La existencia de un único enunciador, cuya voz domina el texto de manera monológica, es la más frecuente en poesía y, por extensión, en la mayoría de las canciones. En estos casos, el enunciador —ya sea identificado con el autor o con un yo lírico— no se ve interferido por otras instancias discursivas, manteniéndose una unidad de perspectiva a lo largo del desarrollo del texto. Este tipo de enunciación suele carecer de una caracterización fuerte del enunciador (no se proporcionan datos específicos sobre su identidad, contexto o circunstancias más allá de lo que se deduce de su lenguaje o tono), o bien, por el contrario, presenta una identidad fuertemente marcada, como ocurre en el caso de la canción autobiográfica o en canciones identificables con el monólogo dramático.

La presencia de varios sujetos de la enunciación en el mismo nivel, en cambio, introduce una pluralidad de voces dentro del texto, generando una dinámica discursiva más cercana a lo narrativo o lo dramático. En estos casos, la canción presenta múltiples enunciadores, ya sea de forma explícita (alternancia de voces, diálogo, etc.) o implícita (cambios en el punto de vista, desdoblamientos del yo, etc.). Esta elección tiende a implicar una mayor caracterización de las voces enunciativas: los enunciadores suelen estar marcados por ciertos rasgos de identidad, roles definidos o posicionamientos específicos dentro de la obra. A menudo, la canción también adopta una mayor concreción temporal y espacial, lo que permite situar con mayor precisión a cada una de las voces y reforzar la ilusión de una situación comunicativa reconocible, más propia de lo narrativo que de lo lírico.

Las marcas formales que acompañan esta pluralidad enunciativa, mucho más sintética, claro está, que en formas narrativas o dramáticas, debido a la menor extensión de la canción, incluyen el uso de vocativos, pronombres personales en contraste (yo/tú, él/ella) y otros elementos deícticos que evidencian un intercambio de voces. En el plano musical y estructural, estas alternancias pueden señalarse mediante cambios de estrofa, silencios, variaciones melódicas, leitmotivos o incluso intervenciones de distintos cantantes. Para Lanser, la tendencia a lo narrativo también contribuye a una mayor apariencia de ficcionalidad.

5. INSTANCIAS ENUNCIADORAS EN LA CANCIÓN Y SU VINCULACIÓN CON LA FICCIONALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN

Teniendo en cuenta lo explorado hasta el momento, se propone un modelo que permita comprender la complejidad enunciativa de la canción, atendiendo a todos sus niveles y poniéndola en relación con la ficcionalidad del sujeto de la enunciación. Para ello, se atenderá a las siguientes categorías: a) hablante externo, b) autor biográfico de la letra, c) autor biográfico de la música, d) yo lírico, e) personajes, y f) enunciación musical:

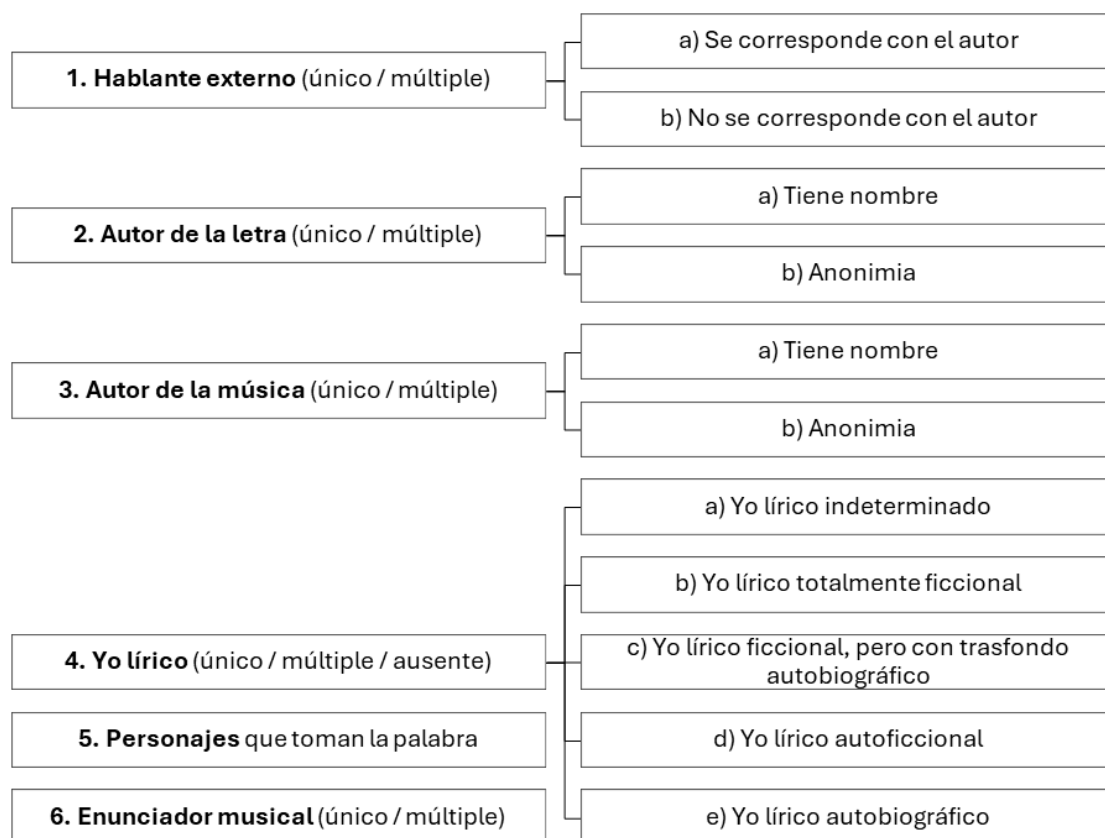


Tabla 1. Instancias enunciativas en la canción. Fuente: Elaboración propia.

5.1. Hablante externo

En el género de la poesía, esta categoría enunciativa —aquel que recita el poema— puede aparecer o estar ausente. Sin embargo, en el género de la canción es imprescindible, y se identifica con el cantante o los cantantes que realizan en cada contexto la canción. El hablante externo puede ser único o múltiple. Cuando es único y se corresponde con el autor de la letra y de la música —aunque sea parcialmente—, tiende a reforzar la tendencia a lo factual de la canción. Sin embargo, esta correspondencia muchas veces no es clara y depende del conocimiento previo del receptor o de la información proporcionada en el momento de la recepción.

Además de la posible identificación con el autor biográfico de la letra o de la música, pueden establecerse correspondencias con el yo lírico. Incluso aunque el hablante no coincida con el autor, el efecto de veracidad —aun cuando globalmente la canción en cuestión sea ficcional— depende de la cercanía en cuanto a la identidad (mayor o menor coincidencia en cuanto a sexo, edad, procedencia, etc.). El cantante puede incluso jugar a identificarse con el yo lírico de la canción en el momento de la actuación, asumiendo atributos o actitudes coincidentes, o incluyendo referencias paratextuales cuando la canción no se difunde de forma directa (por ejemplo, en la imagen de la portada de un disco). Estos elementos paratextuales también pueden conectar al hablante externo con el

autor biográfico, como ocurre a menudo en los discos de musicalizaciones o de homenajes a poetas¹⁴.

Cuando el hablante externo es múltiple —esto es, hay varios cantantes— se produce una conexión con el teatro, género que para Lanser tiene el máximo de ficcionalidad. Estos hablantes pueden alternar turnos de enunciación en la misma canción o pueden enunciar de manera simultánea, creando una apariencia de enunciación única. Además, la multiplicidad de cantantes puede corresponderse o no con una multiplicidad de yos líricos o de personajes, produciéndose varias combinaciones posibles. Entre otras, pueden aparecer varias voces que se corresponden con un solo yo lírico (dando la sensación de desdoblamiento del yo), cada voz puede corresponder con un yo lírico distinto en una relación que se mantiene durante toda la canción o los hablantes pueden intercambiar el yo lírico que encarnan introduciendo confusión en la recepción. A una mayor distorsión en la correspondencia un hablante-un yo lírico le seguirá normalmente una mayor tendencia a la ficcionalidad.

Por otro lado, si entre la multiplicidad de cantantes se encuentra el autor de la letra o de la música, se reforzará la tendencia a lo factual, mientras que si no está presente el receptor tenderá en principio a una recepción más ficcional¹⁵.

5.2. Autor de la letra

Se trata de una categoría de la enunciación imprescindible tanto en el poema como en la canción. Frente al autor de la música, el autor biográfico responsable de la letra de la canción tiene mayor peso a la hora de que el oyente perciba el yo lírico como factual o ficcional. Igual que en el resto de las categorías, puede ser un autor único o múltiple. Se responsabiliza al autor biográfico de la canción autobiográfica y, aunque los ejemplos son escasos, de la canción ensayística, entendidos ambos como géneros de no ficción. Si se recurre a la teoría del narrador opcional, también sería responsable esta categoría de la enunciación de canciones ficcionales en las que no sea reconocible la existencia de un yo lírico. En el caso de asumir el enfoque de Culler, el autor de la letra es, incluso cuando se reconoce un yo lírico, el responsable de elecciones artísticas como la rima o el ritmo.

Cuando el nombre del autor o autores de la letra es conocido por el oyente, se tiende a la veracidad en la emisión cuando este puede establecer conexiones con el yo lírico y/o con el hablante externo. En casos de anonimia (puntual o por autoría popular), se percibe una mayor tendencia a una recepción ficcionalizada.

¹⁴ Ejemplos paradigmáticos de este acercamiento entre categorías desde la dimensión paratextual son la portada del disco de una de las ediciones de *Cántico espiritual* de Amancio Prada (Jade), donde el cantante asume desde su postura y apariencia una conexión con san Juan de la Cruz, o los títulos de los discos *Lorquiana*, de Ana Belén, y *Enlorquecido*, de Miguel Poveda.

¹⁵ Hablo de tendencias porque ninguno de estos rasgos determina por sí solos, como se verá en el siguiente apartado, la ficcionalidad o no ficcionalidad de cada canción.

5.3. Autor de la música

Se trata de otra categoría imprescindible en la canción (evidentemente, no en el poema). Paradójicamente, pese a tratarse de un género musical, la incidencia del autor biográfico de la música no es tan influyente para determinar el carácter autobiográfico de la canción como el autor de la letra, algo atribuible a la menor referencialidad de la música frente a la palabra. Como en los otros casos, puede ser único o múltiple. Cuando el autor de la letra no coincide con el autor de la música, con más frecuencia este último es menos conocido por el oyente que el primero en el momento de la recepción.

5.4. Yo lírico

Al respecto del yo lírico, sería aplicable gran parte de lo desarrollado teóricamente en relación con el narrador. Dado que no es el objetivo de este trabajo explorar la gran variedad de yos líricos posibles, señalo solo aquello que resulta más pertinente en relación con la apariencia de ficcionalidad o veracidad de la enunciación. A este respecto, el yo lírico puede ser homodiegético o heterodiegético. Un yo lírico homodiegético tiende a orientar hacia una mayor conexión con el autor biográfico, incluso, como advertía Lanser, en los casos en los que los datos conocidos de ambas instancias difieran. El yo lírico heterodiegético, por el contrario, tiende a favorecer una recepción más orientada hacia lo ficcional. Lo mismo ocurre con la narración extradiegética (tendencia a lo factual) y la narración intradiegética (tendencia a lo ficcional). Siguiendo la propuesta de Lanser que se ha explicado anteriormente y se recoge en el diagrama previo, las relaciones entre yo lírico y autor biográfico de la letra pueden ser las siguientes: a) yo lírico indeterminado (no orienta ni hacia lo ficcional ni hacia lo factual), b) yo lírico totalmente ficcional (máxima tendencia a lo ficcional), c) yo lírico ficcional, pero con trasfondo autobiográfico, d) yo lírico autoficcional, y e) yo autobiográfico (mayor tendencia a lo factual). Cuando el yo lírico es múltiple, las relaciones posibles son del mismo tipo que cuando es solo uno.

Recuérdese que para Culler se tiende a hacer responsable al yo lírico del contenido, pero debería hacerse responsable al autor de las elecciones artísticas (rima, ritmo, figuras retóricas, etc.), sobre todo cuando estas son incompatibles con el yo lírico por su caracterización en el texto de la canción. Además, Culler recuerda la posibilidad de que no haya un yo lírico porque se atribuya la enunciación directamente al autor, bien porque no haya marcas de un enunciador antropomórfico, bien porque no sea necesario introducir una instancia de la enunciación duplicada.

5.5. Personajes

La aparición de personajes que toman la palabra refuerza la ficcionalidad, pues permite la aparición de fenómenos típicos de la narrativa ficcional (dialogismo,

omnisciencia, metalepsis, discurso indirecto libre, etc.). El recurso a los distintos tipos de discurso narrativo influye en el grado de ficcionalidad percibida en la canción. Por ejemplo, la focalización externa puede reforzar la no ficcionalidad, del mismo modo que puede hacerlo el monólogo interior, mientras que el recurso a la omnisciencia o el uso del discurso indirecto libre, por desafiar la verosimilitud, puede acercar la canción a lo ficcional.

La mayor o menor cercanía —o incluso coincidencia— de los personajes con el yo lírico, el autor biográfico o el hablante externo (incluso de todas las categorías entre sí) también influye en la mayor o menor sensación de ficcionalidad.

5.6. Enunciador musical

Se trata de la instancia responsable de la enunciación musical, si se asume su existencia y no se identifica por defecto con el autor biográfico musical. Es la tercera de las categorías enunciativas imprescindibles en el género. Como se ha explicado en el desarrollo del artículo, puede percibirse como una enunciación única o como una enunciación múltiple, incluso puede determinarse una u otra opción según la canción abordada. En el caso de la enunciación simple, la dimensión musical se percibe como parte de una enunciación única que engloba todos los niveles, también el literario (opción propuesta por Cone), aunque sea integrando la tensión entre palabra y música (opción de Kramer). La música asimila la letra. A nivel ficcional, esta opción puede desafiar la verosimilitud.

La enunciación múltiple, en cambio, permite separar la dimensión musical de la literaria. A su vez, puede ser única o concebirse de forma plural, como una enunciación de la voz cantada —voces— por un lado y de la parte instrumental por otro, también planteándose la posibilidad de varias voces instrumentales (enunciaciones de cada instrumento o grupo de instrumentos). A nivel ficcional, esta opción puede desafiar la verosimilitud, aunque también puede utilizarse para dar cuenta de la complejidad de la personalidad del yo lírico, por ejemplo, mostrando sus contradicciones.

5.7. Recepción de las distintas instancias enunciativas

De todas estas categorías, son imprescindibles en la canción —a diferencia de en la poesía, donde solo lo es el autor biográfico— el hablante externo (cantante), el autor y el enunciador musical. La identificación de todas las categorías entre sí conduce a la máxima apariencia de realidad, frente a la ficcionalidad que surge con la distancia entre la caracterización de cada nivel de enunciación. Para esta identificación, considero que son útiles las categorías propuestas por Lanser que se han explicado con anterioridad: singularidad, anonimia, identidad, fiabilidad y carácter no narrativo o no temporal. Las tres primeras funcionan mejor en todos los tipos de narraciones, mientras que la fiabilidad y el carácter no narrativo son más reveladoras en el caso de narraciones homodieéticas.

Este modelo de análisis, sin embargo, no puede considerarse de forma rígida, pues es operativo en un ámbito investigador o pedagógico, pero en la recepción de la canción se reciben de manera integrada varios, si no todos, los niveles enunciativos¹⁶. Además, no se trata de propiedades estables de las canciones, sino que, como se ha advertido en varias ocasiones en este trabajo, el reconocimiento de los niveles de enunciación y de su grado de ficcionalidad depende mucho de la información manejada por el receptor (por ejemplo, que tenga acceso a información paratextual que oriente la escucha, lecturas previas que hagan reconocible la letra, mayor atención a las palabras que permitan captar disonancias o cercanías con el autor biográfico, por mencionar algunos elementos relevantes).

Como se ha visto, el número de combinaciones posibles entre los distintos niveles enunciativos y grados de ficcionalidad es elevado. Algunas configuraciones favorecen una lectura más claramente ficcional; otras, por el contrario, acentúan el vínculo autobiográfico o referencial del texto. En todo caso, este marco flexible permite dar cabida tanto a una canción marcadamente ficcional como a una canción eminentemente autobiográfica, así como a un amplio espectro intermedio en el que la ficcionalidad en la enunciación se manifiesta de forma ambigua, fragmentaria o localizada.

6. INDICIOS DE FICCIONALIDAD EN LA CANCIÓN

A todo lo anterior debe añadirse, de manera sucinta, una reflexión sobre los indicios de ficcionalidad que tienen que ver no con la instancia enunciativa —que, recuérdese, no determina la ficcionalidad de un texto—, sino con el enunciado. Para ello, el modelo que propongo debe tener en cuenta la concepción retórica de la ficción defendida por autores como James Phelan, Henrik Skov Nielsen o Richard Walsh (véase Nielsen, Phelan & Walsh, 2015; Walsh, 2007; Phelan, 2016 y 2022), según la cual la ficcionalidad no se corresponde con la intención del autor ni es una propiedad esencial del texto, sino que se trata de una estrategia comunicativa cuya efectividad depende del contrato implícito entre autor y lector en una situación comunicativa concreta¹⁷. Una de las principales aportaciones de este enfoque es la distinción entre ficcionalidad global y local (Phelan, 2016), que abre la posibilidad de analizar zonas diferenciadas dentro de la letra de la canción poema sin necesidad de clasificarla de forma unívoca como ficticia o factual.

Este modelo contrasta con ciertas posturas críticas que tienden a vincular de manera demasiado directa la forma del texto con su estatus ficcional. Tal es el caso de Lanser, que sostiene que, mientras en la narrativa heterodiegética las técnicas de omnisciencia y

¹⁶ No es lugar este para abordar el otro polo comunicativo, el de la recepción. Sí quiero advertir, sin embargo, de que la perspectiva comunicativa heredada de Jakobson o Genette, en la que cada emisor se corresponde con un receptor, no parece adecuada para dar cuenta de tanta pluralidad en el polo de la emisión.

¹⁷ “Rhetoric is prevalent wherever and whenever someone wants to move someone else to do or think or change something; in other words, rhetoric is inherent in the intentional nature of communication. A rhetorical approach wants —among many other things— to ask how somebody uses particular techniques, strategies, and means to achieve particular ends in relation to particular audience(s). Approaching fictionality rhetorically entails assuming that it is a means to an end” (Nielsen, Phelan & Walsh, 2015: 63).

focalización tienden a funcionar como señales convencionales de ficcionalidad, en los textos homodieéticos no existen índices formales claros que permitan distinguir entre ficción y no ficción (Lanser, 2005: 206). No obstante, esta postura puede resultar problemática si se considera que la aparición de marcas de ficcionalidad no implica necesariamente la caracterización global del texto como ficticio. Estas marcas deben entenderse, en todo caso, como índices de ficcionalidad local, cuya presencia no determina por sí sola el estatuto global del texto. Así, una canción puede contener elementos ficcionales —personajes imaginarios, acontecimientos irreales, recursos fantásticos— sin que por ello el conjunto de la obra deba ser clasificado como ficcional en sentido estricto.

La ficcionalidad local y la no ficcionalidad local pueden manifestarse tanto en un nivel paratextual (titular una canción globalmente ficcional como “Carta” o una canción autobiográfica como “Cuento”, la inclusión de afirmaciones del tipo “Todo parecido con la realidad es pura coincidencia”), textual (véase por ejemplo la larga lista de indicios de ficcionalidad recogida por Michael Riffaterre¹⁸) y contextual (afirmaciones del compositor o cantante, atribuciones de la crítica, etc.; en ocasiones esta información es dependiente del sistema cultural, por ejemplo con intenciones publicitarias). Los elementos que guían la interpretación del oyente respecto a la ficcionalidad de la canción en ocasiones son ambiguos o contradictorios. Tal como ha señalado Olivier Caïra, puede ocurrir que un indicio de ficcionalidad tenga el efecto contrario, proponiendo una recepción opuesta a la que apunta. Por ejemplo, un énfasis excesivo en la ficcionalidad o no ficcionalidad de la canción puede, paradójicamente, conducir a una interpretación en sentido contrario¹⁹.

Además, la ficción local y la no ficción local, en un contexto opuesto de no ficcionalidad global o ficcionalidad global respectivamente, pueden usarse con la intención de reforzar el modo predominante en la canción. Como señalan Nielsen, Phelan

¹⁸ “Signs pointing to the fictionality of fiction are many and well known. The list is extensive: authors’ intrusions; narrators’ intrusions; multiple narrators; humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator or that suggests an outsider’s viewpoint without fully intruding; metalanguage glossing narrative language; generic markers in the titles and subtitles, in prefaces, and in postfaces; emblematic names for characters and places; incompatibilities between narrative voice and viewpoint and characters’ voices and viewpoints; incompatibilities between viewpoint and verisimilitude, especially omniscient narrative; signs modifying the narrative’s pace and altering the sequence of events (backtracking and anticipation, significant gaps, prolepsis, and analepsis); mimetic excesses, such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons); and, finally, diegetic overkill, such as the representation of ostensibly insignificant details, the very insignificance of which is significant in a story as a feature of realism” (Riffaterre, 1990: 29-30).

¹⁹ “On a sociological level, the more explicit a framing instruction is, the more suspicious it becomes. If a writer or a studio feels the need to point out that ‘this is a work of fiction,’ this is mainly because this work ‘may’ rather than ‘may not’ contain controversial references to documentary versions of the world” (Caïra, 2020: 164). Y también: “On a micro-sociological level, the framing instruction can be rejected: The receiver may refuse to acknowledge the fictionality of a message, for instance, because it is identified as a disguised documentary, and consequently the burden of proof should weigh on its sender. On a macro-sociological level, the instruction may be rejected by individuals but upheld by law, by case law, or simply by collective *a priori* judgments” (Caïra, 2020: 167).

& Walsh, en ocasiones la ficción se reconoce, pero no se requiere que se perciba como tal (no se llega a producir un pacto de ficción completo, podría decirse) y refuerza nuestra visión del mundo real, dada una “seemingly paradoxical double quality of some uses of fictionality, that it is not meant to be understood as true and yet is meant to shape our beliefs about the actual world” (2015: 68)²⁰.

Por ello, los indicios de ficcionalidad no deben entenderse como criterios definitivos para determinar la condición ficcional de una canción, sino más bien como pistas que el lector puede utilizar para construir una recepción ficcional o no ficcional de determinadas canciones o fragmentos de canciones. Desde esta óptica, la función de indicios de ficcionalidad como los propuestos por Riffaterre es contribuir a explicar cómo un texto, o una parte de él, puede ser interpretado como ficción en ciertos contextos de lectura, sin que ello implique que la totalidad de la canción dependa exclusivamente de estos marcadores. Su incorporación al modelo de análisis aporta un nivel adicional para comprender la construcción de la ficcionalidad en la canción, siempre que esta sea entendida primordialmente como una categoría dinámica, situada y dependiente del juego entre texto, contexto y lector, y no como una propiedad intrínseca o un atributo fijo de la canción.

7. CONCLUSIONES

El análisis de la enunciación en la canción, al conjugar elementos literarios y musicales, plantea desafíos que desbordan los marcos tradicionales de la teoría literaria y la musicología. Frente a las interpretaciones unívocas y a los intentos de establecer modelos fijos de emisor y receptor, este trabajo ha propuesto una lectura flexible, atenta a la gradualidad y complejidad de las voces que habitan la canción. La teoría del narrador opcional, la reflexión sobre la enunciación lírica, el concepto de enunciación musical y los aportes de distintas teorías de la ficción permiten revisar críticamente categorías como el yo lírico y la responsabilidad del autor de la letra y del compositor, proponiendo, en su lugar, una gama de posiciones enunciativas que pueden coexistir o incluso entrar en tensión.

El carácter intermedial de la canción —en el cruce entre palabra, música, performance y cuerpo— obliga a repensar las herramientas críticas con las que se analiza la voz textual. La enunciación no puede entenderse aquí solo como una proyección comunicativa, sino como un fenómeno performativo, cognitivo y artístico, que se construye en la recepción y que puede ser deliberadamente opaco, fragmentario o ambiguo. Este desplazamiento del énfasis desde el emisor hacia las formas del texto y los modos de escucha resulta especialmente fecundo para pensar el fenómeno de la enunciación en la canción, así como para integrar, sin jerarquías, tanto canciones que presentan una voz homogénea como aquellas que multiplican, problematizan o distorsionan sus propias instancias discursivas.

²⁰ Sería necesaria una reflexión específica sobre qué funciones, siguiendo la propuesta de estos autores, adquieren la ficcionalidad y no ficcionalidad locales en el ámbito de la canción actual.

Frente a una clasificación cerrada o normativa de los tipos de enunciación en la canción, se ha propuesto un modelo gradual y flexible, que contempla un espectro que va desde la enunciación real hasta la enunciación ficticia, abarcando formas de enunciación altamente complejas. Esta aproximación evita la rigidez de los modelos dicotómicos (univocidad frente a polifonía, autor frente a yo lírico o yo musical) y se muestra más adecuada para abordar los fenómenos híbridos y cambiantes de la canción contemporánea.

La aplicación de un modelo puramente comunicativo (emisor-mensaje-receptor) se muestra insuficiente para dar cuenta de las múltiples capas de enunciación implicadas en la canción. En especial, la no infrecuente desvinculación estructural entre letra, voz y música impide establecer correlaciones unívocas entre emisor y destinatario en cada nivel. La canción demanda, por tanto, un enfoque que contemple la disociación y superposición de planos enunciativos más allá del paradigma comunicativo tradicional, aspecto —el de la instancia de la recepción— que no se ha podido abordar en este artículo. Tampoco se ha podido profundizar en un fenómeno perceptivo bastante evidente, como es el modo en el que la vinculación típica de la canción con el discurso lírico —tendencia clara en la actitud de escucha de la mayor parte de oyentes— tiende a reforzar, en el plano de la letra, la percepción de una univocidad enunciativa, incluso en composiciones donde existen, de hecho, múltiples voces o perspectivas, dando lugar a una recepción simplificada de la voz enunciativa como singular y coherente.

La tendencia lírica del género canción parece actuar, además, como un dispositivo legitimador que naturaliza ciertas transgresiones enunciativas, como cambios abruptos de voz, incoherencias internas, contradicciones entre letra y música, incluso fenómenos de narración antinatural como la presencia de imposibles sujetos de la enunciación, ausencias significativas o fenómenos de paralepsis. Además, la dimensión musical opera, a menudo, también como otro principio más de cohesión enunciativa. Incluso en canciones con múltiples voces o con contradicciones internas entre letra y música, la música tiende a unificar la experiencia de escucha, generando la impresión de una voz única, homogénea y coherente, aunque sin eliminar la tensión entre texto y música. Esta última no solo acompaña o refuerza la letra, sino que puede absorber e integrar la pluralidad enunciativa, resignificándola.

En última instancia, el estudio de la enunciación en la canción no solo permite una comprensión más precisa de su estructura literaria y musical, sino que también cuestiona los supuestos mismos de la teoría de la enunciación. Desde esta perspectiva, la canción aparece como un laboratorio privilegiado para ensayar nuevas categorías y modelos de análisis, capaces de atender a su especificidad estética y a la vez dialogar con tradiciones narratológicas, líricas y cognitivas. Lejos de cerrar el debate, este trabajo se propone como una invitación a seguir explorando un territorio aún poco sistematizado, pero crucial para comprender la experiencia contemporánea de la literatura y la música.

8. ESTA SECCIÓN MONOGRÁFICA

En esta sección monográfica, coordinada por José Ángel Baños Saldaña y Elia Romera-Figueroa, se aborda “La canción como forma poética. Contextos enunciativos, autorías y recepción”, con seis acercamientos distintos. Si este artículo se usa como introducción es, precisamente, porque explora el concepto de enunciación en la canción desde la perspectiva de la teoría de la lírica. A lo largo del análisis se propone un modelo de enunciación poético-musical que atiende a la compleja interacción entre letra, voz y música, así como a los distintos grados de ficcionalidad que pueden manifestarse en la canción. De este modo, se sistematizan los diferentes niveles de enunciación implicados en el fenómeno —autor biográfico, hablante externo, yo lírico, personajes, enunciador musical—, proponiendo un esquema flexible que reconoce el posible solapamiento de las distintas categorías y su variabilidad contextual. Frente a los modelos unívocos de emisor y receptor, el estudio concibe la enunciación como un fenómeno performativo, intermedial y dependiente de la recepción, redefiniendo la enunciación lírica en la era de la música popular al proponer un marco analítico transdisciplinar que articula las nociones de voz, autoría y ficción desde una perspectiva integradora. Dentro de este panorama teórico, los demás artículos se acercan a estudios de caso y teorizaciones complementarias.

El artículo “Vínculos en transición. Poetas mujeres en grabaciones y directos (1966-1980)”, de Elia Romera-Figueroa, examina cómo, durante el tardofranquismo y la Transición, cantautoras, actrices y locutoras ampliaron el canon poético-musical español al dar voz a poetisas mujeres, tanto contemporáneas como de generaciones anteriores. A partir del análisis de vinilos, archivos sonoros, informes de censura y repertorios en vivo, Romera-Figueroa recupera las intervenciones de artistas como Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell o Núria Espert, quienes musicalizaron o recitaron poemas de autoras como Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal y Gabriela Mistral. A partir de este análisis, se abordan las relaciones afectivas y políticas entre creadoras que no responden a una genealogía lineal, sino a redes de escucha, *performance* y memoria compartida, mostrando cómo las mujeres artistas generaron espacios alternativos de producción y transmisión cultural, mediante el recital, la grabación o la radio como formas de mediación poético-musical y de resistencia simbólica.

Clara Marías, por su parte, examina en “Recepción clásica, intermedialidad e intertextualidad: *Los versos sáficos* de Christina Rossetti, entre Safo y Aurora Luque” el álbum *Los versos sáficos* (2023) como un caso paradigmático de diálogo entre la tradición clásica y la cultura popular. De ese modo, analiza cómo Rossetti traslada la lírica fragmentaria de Safo al ámbito contemporáneo mediante un proyecto que combina música, literatura y *performance*, con la mediación esencial de las traducciones de Aurora Luque. El estudio aborda la obra desde tres ejes: la recepción clásica como proceso de reinterpretación democrática del legado grecolatino; la intermedialidad, que restituye a Safo su dimensión performativa y musical; y la intertextualidad, manifestada en la

reescritura y fusión creativa de los fragmentos sáficos. Marías concluye que el disco de Rosenvinge no solo actualiza la voz de la poeta griega en clave feminista, sino que también reivindica el lugar de la mujer creadora en la tradición literaria y musical, articulando un puente entre el canon clásico y las formas de expresión artística del siglo XXI.

La contribución de Rosa Illán Castillo y Águeda Salmerón Hortelano, “‘I think I’ve seen this film before’. Una aproximación transreferencial al significado en las letras de Taylor Swift”, propone una lectura del repertorio de la cantante estadounidense desde la noción de transreferencialidad. Las autoras abordan las letras de Swift como textos de alta densidad semiótica, en los que convergen esquemas formales y de contenido y mecanismos intermediales e intratextuales que configuran una red compleja de significados, articulando la canción como forma literaria expandida. A través del examen de referencias que van desde Shakespeare y Fitzgerald hasta la mitología clásica, las autoras muestran cómo Swift reinterpreta narrativas heredadas y las resignifica en clave contemporánea y feminista, situando su producción en el cruce entre cultura popular y alta cultura, reivindicando su condición de autora plena y su capacidad para articular una voz compleja en el ámbito de la música popular contemporánea.

Por su parte, Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña ofrecen, en “¿Antón Álvarez, Pucho, Crema, C. Tangana o El Madrileño? Cómo se construye la autoría en la canción contemporánea”, una reflexión teórica sobre la canción como fenómeno cultural y estético, poniendo en el centro la cuestión de la autoría. A partir del caso de C. Tangana, los autores analizan cómo la figura del artista se configura como un proyecto autorial y autopoético en constante transformación, articulado a través de distintos alias que representan fases sucesivas de una identidad performativa. El estudio combina aportes de los estudios literarios, la teoría de la performance y la sociología de la cultura para mostrar que la canción popular contemporánea no solo expresa identidades, sino que las produce mediante procesos de mediatización, espectacularización y autopo-sicionamiento. A través del análisis de “Un veneno”, se ilustra cómo C. Tangana convierte su obra en un espacio de reflexión sobre la creación artística y la imagen pública, integrando tradición y modernidad, arte y mercado, en un proyecto que redefine la autoría en la música del siglo XXI.

Por último, el artículo “Líricas. Un género literario para un nuevo cancionero: el escritor de canciones y la teoría de la literatura”, de Álvaro Luque Amo, propone un marco teórico para comprender las letras de canciones contemporáneas como un nuevo género literario dentro del sistema literario del siglo XXI. A partir de una revisión diacrónica y sincrónica, el autor reconstruye los vínculos históricos entre poesía y canción, desde los trovadores medievales hasta la figura de Bob Dylan, y analiza la transformación del campo literario en el contexto digital actual, marcado por Internet, el rap y las nuevas formas de publicación editorial de letras. Luque Amo plantea que las letras de canciones —o *líricas*— deben considerarse manifestaciones literarias por derecho propio, ya que reproducen las tensiones clásicas entre oralidad y escritura, performatividad y textualidad, y reconfiguran la noción de autor en la era de la reproductibilidad digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, C. (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- BERNHART, W. (2015). "The 'Destructiveness of Music': Functional Intermedia Disharmony in Popular Songs". En *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, 265-273. Leiden / Boston: Brill Rodopi.
- BONNEL, A.-M.; FAITA, F.; I. PERETZ & M. BESSON (2001). "Divided Attention between Lyrics and Tunes of Operatic Songs. Evidence for Independent Processing". *Perception & Psychophysics* 63.7, 1201-1213.
- CAÏRA, O. (2020). "Fiction, Expanded and Updated". En *Contemporary French and Francophone Narratology*, J. Pier (ed.), 155-171. Columbus: The Ohio State University.
- CONE, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- ____ (1992). "Poet's Love or Composer's Love?". En *Music and Text: Critical Enquiries*, S. P. SCHER (ed.), 177-192. Cambridge: Cambridge University Press.
- CULLER, J. (2021). "Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 37-52. Lincoln: University of Nebraska Press.
- EAGLETON, T. (2016). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- FLUDERNIK, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Abingdon / New York: Routledge.
- GALBRAITH, M. (2021). "Silent Self and the Deictic Imaginary. Hamburger's Radical Insight". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 203-221. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GAMMELGAARD, L. R. (2022). "Poetry". En *Fictionality and Literature. Core Concepts Revisited*, L. R. Gammelgaard, S. Iversen, L. Brix Jacobsen, J. Phelan, R. Walsh, H. Zetterberg-Nielsen & S. Zetterberg-Nielsen (eds.), 226-245. Columbus: The Ohio State University.
- HILLEBRANDT, C. (2015). "Author and Narrator in Lyric Poetry". En *Author and Narrator. Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, D. Birke & T. Köppe (eds.), 213-233. Berlin: De Gruyter.
- HÜHN, P. (2014). "The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry". *Narrative* 22.2, 155-168.
- KRAMER, L. (2017). *Song Acts. Writings on Words and Music*. Leiden / Boston: Brill Rodopi.
- LANSER, S. (2005). "The 'I' of the Beholder". Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology". En *A Companion to Narrative Theory*, J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds.), 206-219. Hoboken, NJ: Blackwell Publishing.
- NIELSEN, H. S.; PHELAN, J. & WALSH, R. (2015). "Ten Theses about Fictionality". *Narrative* 23.1, 61-73.
- PATRON, S. (2009). *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.

- PATRON, S., ed. (2021). *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PERETZ, I.; RADEAU, M. & ARGUIN, M. (2004). "Two-Way Interactions between Music and Language. Evidence from Priming Recognition of Tune and Lyrics in Familiar Songs". *Memory & Cognition* 32.1, 142-152.
- PHELAN, J. (2016). "Local Fictionality within Global Nonfiction: Roz Chast's *Why Can't We Talk about Something More Pleasant?*". *Enthymema* 16, 18-31.
- ____ (2022). "Literary Nonfiction". En *Fictionality and Literature. Core Concepts Revisited*, L. R. Gammelgaard, S. Iversen, L. Brix Jacobsen, J. Phelan, R. Walsh, H. Zetterberg-Nielsen & S. Zetterberg-Nielsen (eds.), 246-264. Columbus: The Ohio State University.
- RADER, R. R. (2011). "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms". En *Fact, Fiction, and Form. Selected Essays*, 134-154. Ohio: The Ohio State University Press.
- RIFFATERRE, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- SAMMLER, D.; BARID, A.; VALABRÈGUE, R.; CLÉMENT, S.; DUPONT, S.; BELIN, P. & S. SAMSON (2010). "The Relationship of Lyrics and Tunes in the Processing of Unfamiliar Songs. A Functional Magnetic Resonance Adaptation Study". *The Journal of Neuroscience* 30.10, 3572-3578.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SKALIN, L.-Å. (2021). "Aesthetic Theory Meets Optional-Narrator Theory". En *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, S. Patron (ed.), 222-237. Lincoln: University of Nebraska Press.
- WALSH, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Ohio: The Ohio State University Press.
- WOLF, W. (2005). "The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation". En *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, E. Müller-Zetzelmann & M. Rubik (eds.), 21-56. Amsterdam / New York: Rodopi.



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

Fecha de recepción: 05/06/2025

Fecha de aceptación: 13/10/2025