

LÍRICAS. UN GÉNERO LITERARIO PARA UN NUEVO CACIONERO: EL ESCRITOR DE CANCIONES Y LA TEORÍA DE LA LITERATURA¹

LYRICS. A LITERARY GENRE TO A NEW SONGBOOK.
THE SONGWRITER AND LITERARY THEORY

Álvaro LUQUE AMO
Universidad Complutense de Madrid
alvaro.luque@ucm.es

Resumen: En este artículo se presenta un acercamiento teórico-literario a las letras de canciones entendidas como género literario. El trabajo está dividido en dos partes: en una primera, desde una perspectiva diacrónica, se exploran varios momentos de la tradición literaria occidental para estudiar las relaciones entre poesía y canción a partir de la figura del escritor de canciones; en una segunda, desde una perspectiva sincrónica, se analiza el sistema literario actual a partir de la polémica reciente del Nobel a Bob Dylan, la constitución del sistema rap y el nuevo estatuto de las letras de canciones tras la llegada de Internet y la publicación editorial de estas en una suerte de nuevo cancionero. Los principales objetivos de este trabajo son dos: encontrar un espacio para el análisis de un nuevo género en la literatura contemporánea y reforzar el enfoque teórico-literario en unos estudios dominados por la mirada comparativa.

Palabras clave: Teoría de la literatura. Estudios autoriales. Letras de canciones. Rap. Bob Dylan.

Abstract: This article presents a theoretical-literary approach to the study of contemporary song lyrics understood as a literary genre. The work is divided into two parts: first, from a diachronic perspective, it explores various historical moments that problematize the relationship between poetry and song through the figure of the songwriter; second, from a synchronic perspective, it analyzes the current literary system based on the recent controversy surrounding Bob Dylan's Nobel Prize, the constitution of the rap system, and the new status of song lyrics following the advent of the Internet and their editorial publication in a kind of new songbook. The two main objectives of this work are to find a space for the analysis of a new literary genre and to reinforce a theoretical-literary focus in a field of study dominated by a comparative perspective.

Keywords: Theory of Literature. Authorial Studies. Song Lyrics. Rap. Bob Dylan.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

La idea de literatura es móvil. Tinianov rompía el estatismo asociado al formalismo ruso con su célebre texto de 1927² en el que clamaba por el dinamismo y la historicidad del sistema literario. Este gesto, al que se iba a sumar el verdadero líder de la escuela, Shklovski, daba alas al análisis formalista, hasta entonces encerrado en su inmanentismo, y lo convertía en padre de la mirada estructuralista de los años sesenta y setenta. Estos dos autores estaban previniendo al Foucault (1999 [1969]) que historiza la idea de autor, al Juan Carlos Rodríguez (2017 [1974]) que historiza la literatura española, al Raymond Williams (2000 [1977]) que historiza la propia idea de literatura, al Jameson (2024 [1991]) que historiza el posmodernismo y al Bourdieu (1997 [1992]) que, desde la sociología, historiza el campo literario. Lo que revela este gesto de Tinianov, en definitiva, es una suerte de punto de encuentro entre los dos grandes paradigmas teóricos del XX: el inmanentismo formalista y la sociología de la literatura. Algo a lo que parece haberse tendido en los estudios literarios del XXI y que se ha explicitado en uno de los libros más importantes de la última década: *El acontecimiento de la literatura*, de Terry Eagleton (2013 [2012]).

Esta visión de la literatura como idea convencional, contextual, ayuda a entender el carácter cambiante del sistema literario en el siglo XXI, tras la expansión de la galaxia Internet. Ayuda a comprender, además, la necesidad de la apertura de enfoques, ya expresada por el ascenso de los Cultural Studies surgidos en Birmingham —y exponencialmente desarrollados en USA— y confirmada en el nuevo mundo de la *www*. Las perspectivas privilegiadas en la constitución de este habitus gnoseológico han sido las vinculadas con la literatura comparada: se ha abierto la mirada a la comparación de la literatura con otras artes y se ha habilitado un espacio en el que se estudia la literatura en comparación e incluso hibridación con otros medios. Pero, quizás como derivación de lo anterior, la teoría literaria *pura* ha sido desplazada y recluida a pequeñas parcelas de estudio —géneros autobiográficos, estudios autoriales etc.—, como ya denunciaba Terry Eagleton en *Después de la teoría* (2005 [2004]).

Un género en el que se observa muy bien todo este proceso es el de la canción. La canción, manifestación mezclada e incluso considerada género literario en diferentes momentos de la historia, estuvo marginada del sistema literario durante buena parte del siglo XX y justamente en las últimas décadas ha vuelto a situarse en un lugar privilegiado para el estudio de su relación con lo literario. Dos diagnósticos del ascenso de la canción fueron, por un lado, las quejas de Harold Bloom en las que vaticinaba el reemplazo del estudio de la literatura por el del rock —“los cómics de Batman, los parques temáticos mormones, la televisión, las películas y el rock reemplazarán a Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Wallace Stevens” (Bloom, 1995 [1994]: 527)—, y, por otro, el

² Me refiero a “Sobre la evolución literaria” (Tinianov, 1978 [1927]).

Nobel de literatura a Dylan en 2016. El enfoque privilegiado para el estudio de la canción, sin embargo, ha sido el comparado. Se han abordado elementos muy relevantes para entender el comportamiento de la literatura en el XXI y han surgido grandes líneas de investigación, como la que lidera Werner Wolf a escala internacional³, pero da la sensación de que la teoría de la literatura ha quedado al margen de estos estudios, hasta el punto de que es muy difícil encontrar trabajos que se salgan de la óptica comparativa entre literatura y música. Esto ha conllevado, claro, algunas ausencias notables; por ejemplo, las pocas veces que se ha intentado responder una de las preguntas más importantes para estos estudios: ¿es la canción un género literario del siglo XXI?

En este artículo propongo un acercamiento teórico a la figura del escritor de letras de canciones y al propio género de la canción entendido desde la literatura. El objetivo principal de estas páginas es esbozar una serie de sugerencias que contribuya a desarrollar lo planteado por otros investigadores (García Rodríguez, 2017; Romano *et alii*, 2021; Laín Corona, 2018 y 2024); esto es, la necesidad de habilitar un espacio para un análisis literario de las letras de canciones. Para ello, divido el trabajo en dos partes: una primera en la que, partiendo de esa definición convencional de la literatura, abordo cuatro movimientos, cuatro desplazamientos históricos, desde la lírica trovadoresca y la figura del trovador hasta la constitución del cantautor como una suerte de trovador moderno representado en la figura de Bob Dylan, central en los debates recientes sobre los límites del sistema literario; y una segunda en la que analizo el sistema literario a partir de la polémica reciente del Nobel a Dylan, la constitución de lo que voy a denominar el sistema rap y el nuevo estatuto de las letras de canciones tras la llegada de Internet y la publicación editorial de estas en volúmenes que funcionan como nuevos cancioneros. Con este análisis que conjuga lo diacrónico con lo sincrónico intento sugerir, en definitiva, la existencia de un nuevo género literario que se está formando delante de nosotros, en el sistema literario del XXI; un género que voy a llamar *líricas*. Y lo hago con el objetivo último de validar el discurso teórico-literario a propósito de este género.

2. CUATRO MOVIMIENTOS.

DE BERNAT DE VENTADORN A BOB DYLAN

2.1. La vieja trova y el escritor de canciones

Gilbert Reaney comienza la monumental *A History of Song* por el análisis de aquellos seres extraños, a medio camino entre músicos y literatos, que fueron los trovadores de la Edad Media (Reaney, 1960: 15-71). Martín de Riquer es autor de la definición hegemónica de trovador como “aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura” (1975: 19). Reaney se interna en la historia de estos virtuosos occitanos y arroja

³ Un trabajo que resume bien su investigación es el capítulo “Literature and Music: Theory” (Wolf, 2015).

claves profundas del inicio de la literatura moderna sobre las bases de un arte que no es mezclado, sino que evidencia una unión indisoluble que luego se entenderá como mezcla en una época en que literatura y música parecen caminar por distintas sendas. En esta época, que Riquer sitúa en los siglos XII y XIII, estos trovadores arrastran tras de sí una ya moderna concepción del arte poético, y curiosamente no lo hacen desde un punto institucionalizado como poetas —“la palabra *poeta*”, escribe Riquer, “estaba reservada a los versificadores que escribían en culto latín” (1975: 19)—, pero sí como escritores: “El trovador profesional, que vive de lo que recibe del público [...], constituye el primer caso conocido de escritor en ejercicio de la Europa moderna” (1975: 23).

Utilizo la autoridad de Reaney, desde la musicología, y Riquer, desde la historia de la literatura, no de forma arbitraria: creo que solamente puede entenderse esta época desde este doble enfoque debido a nuestra división contemporánea de un arte —el del trovador— en ese momento indivisible. El trovador trova, es decir: poetiza y canta al mismo tiempo, *poecanta*. Esta función se percibe más claramente, de hecho, cuando consideramos la figura subordinada del juglar, que divulga —cantando— la poesía trovadoresca. Tiene tal importancia “que hasta que un juglar no había cantado en público una composición ésta no había sido ‘publicada’” (Riquer, 1975: 30). El juglar canta lo que el trovador escribe, y esta escritura no es una metáfora; como indica Riquer, el trovador escribe “con detención, corrigiéndose y enmendando, repasando, combinando cuidadosamente el estrofismo, evitando errores, etc., como cualquier poeta culto” (1975: 15). Esta insistencia en el carácter profesional del escritor tiene como objetivo alejar al trovador de la poesía oral casi improvisada. Y lo que quiere decir es que Bernat de Ventadorn y Arnaut Daniel —dos de los trovadores que destaca Riquer— ya eran *autores* de composiciones líricas. En la misma línea, Riquer evidencia el carácter subordinado de la música en la trova cuando define la primera como “una música especialmente creada para ella —la poesía—” (1975: 15). Algo a lo que apunta Denis Stevens en su análisis de la canción renacentista cuando señala que el arte de la poesía “casi siempre fue anterior al de la música” (Stevens, 1960: 76).

A medio camino entre el mundo antiguo, en el que canto y literatura, desde los cantos de Homero a las odas de Anacreonte y Virgilio, eran casi indisociables⁴, y el mundo nuevo, el que se aproxima a la imprenta, el trovador es ya un escritor que escribe por dinero y para un público consciente de su estatus.

En el siglo XV, Enrique de Villena, autor del *Arte de trovar* (1993 [1433]), legitima en cierto modo ese arte, y Juan del Encina va a quejarse décadas más tarde, en su “Arte de poesía castellana” (1973 [1496]), de que en su tiempo no se diferencia entre poeta y trovador. Frente a ello, él parte de una distinción: el poeta “contempla en los géneros de

⁴ Santiago Auserón ha publicado un monumental ensayo, titulado *Arte sonora* (Auserón, 2022), en el que rastrea la relación entre literatura y música en la Grecia antigua. En sus páginas plantea ya un primer alejamiento entre canto y literatura en este contexto cuando escribe que “en el paso de la citarodia épica al recitado de los rapsodas hallamos el primer indicio notorio de un largo proceso de separación paulatina de la tradición poética respecto de la música” (Auserón, 2022: 377). De ahí mi utilización del “casi”.

los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pie de cuántas sílabas, y aún no se contenta con esto, sin examinar la cantidad dellas”, mientras que a los trovadores, sin embargo, “no se les da más por echar una sílaba y dos demasiadas que de menos, ni se curan que sea buen consonante que malo” (1973 [1496]: 332-333). La fecha en la que escribe Encina no es temprana, lo que permite entender que el proceso de diferenciación entre poeta y trovador tarda en culminarse. Tanto es así que en Garcilaso de la Vega se observa un caso claro de artista múltiple. Garcilaso, según contaba Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, “fue mui diestro en la música, i en la viuela i harpa con mucha ventaja” (2001 [1580]: 205).

Esta indiferenciación no acaba en Garcilaso. San Juan de la Cruz, para Dámaso Alonso, tiene más de cantor religioso —pues “la música es uno de los principales elementos transmisores de la divinización” (1962: 226)— que de poeta, dado que el arte “no significaba nada para él” (1962: 255). Gerardo Diego va a sostener, en “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz”, que no hay en la historia de la poesía española “un caso de más delicada y estremecida sensibilidad musical que la del autor del *Cántico espiritual*” (1942: 163) y pone como ejemplo su labor como instigador de las madres carmelitas, que cantaban composiciones escritas por él (1942: 165). Concluye Diego: “bastaría en rigor observar la participación que en sus poesías se concede a las coplas, letras y estribillos del cancionero popular español de su tiempo, para deducir que una buena parte de sus poesías [...] fue escrita para ser cantada” (1942: 165).

Ocurre de forma similar con Fray Luis de León, su pitagorismo y su “música extremada”, a quien Alonso no duda en tildar de “poeta” y “músico” al mismo tiempo (1962: 172), e incluso con autores aparentemente alejados de la poética oral. Por un lado, Lope de Vega, que tuvo como maestro al poeta y guitarrista Vicente Espinel y sobre cuyos conocimientos musicales sostiene Miguel Querol que “con la mayor naturalidad afluyen a su pluma” (2019: 12). Por otro lado, a Góngora, autor de cancioncillas y villancicos, lo acusaron desde bien temprano de malgastar su tiempo “en cosas ligeras” como escribir “coplas profanas”, acusaciones que achacaba a ser él “tan aficionado a la música” (Artigas, 1925: 63). Lo que no deja de ser relevante para sus composiciones mayores; el *Polifemo*, señala Alonso, “tiene una estructura temática musical” (1962: 385).

Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Lope y Góngora están entre los principales autores del canon español. Y lo que viene a señalar esta coincidencia no es otra cosa que algo parecido a una prolongación del paradigma trovadoresco. Si se tiene en cuenta que ya con el trovador estamos, según Riquer, ante un escritor profesional, la imprenta y su desarrollo van a ser los motores, ya muy avanzado el siglo del Renacimiento, de la instauración del moderno concepto de autor en la literatura española. Pedro Ruiz aporta varias claves de lectura a propósito del romancero: en primer lugar, el definitorio anonimato del género en el medievo es sustituido por una firma “presente ya en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo y generalizada a finales de siglo”, hecho que lo conduce a destacar “la cantidad de volúmenes impresos ya en la década de 1580 como romanceros de autor, firmados por poetas que también cultivan otros registros y con una redefinición

de las relaciones entre el autor y sus versos, no sólo frente al modelo precedente del romancero, sino también respecto al vigente paradigma petrarquista” (Ruiz Pérez, 2019: 166). Es a partir de Lope cuando se asiste “a la consolidación de un pleno sujeto autorial y a la apertura del camino que habrá de recorrer la literatura moderna” (2019: 178). En el caso de Góngora, por ejemplo, Micó ha estudiado cómo “no pensó nunca en someter una parte significativa de sus poemas a una estructura superior cohesionada y autónoma”, pues “la idea misma de *libro* es algo difícil de definir o de precisar para un hombre de la edad de Góngora” (2015: 18-19).

No deseo concluir que los cinco autores destacados se conforman como una suerte de trovadores, pero sí sugerir la idea de que, en definitiva, hay indicios más que suficientes para entender que el poeta en el Siglo de Oro es un autor atravesado por la relación de lo escrito con lo oral, de la letra escrita con la letra recitada y cantada. Es decir, un autor que no está alejado de la poética cancioneril y de lo que Paul Zumthor (1983) determina como *poesía oral*. Y que precisamente va a ser tras la instauración del moderno sistema literario cuando vamos a entender a estos autores solo en su consideración escrita, registrada, a fin de cuentas, *literaria*.

2.2. Del siglo de la independencia instrumental a la *Estética* hegeliana

El siglo XVII marca la instauración del sistema musical moderno. En 1620, al tiempo que la ópera —heredera de manifestaciones como el madrigal— ya se ha convertido en el gran género que combina lo literario-teatral y lo musical, Michael Prateorius publica una guía titulada *Theatrum instrumentorum*, tal y como explica Heller. Allí documenta gran cantidad de instrumentos musicales, lo que demuestra “el creciente interés por los instrumentos y por la construcción de instrumentos” (Heller, 2014: 72) y el desarrollo artístico a partir de la retroalimentación entre músicos y constructores: “el incremento de la destreza de los músicos motivaba a los constructores a introducir cambios” (2014: 72). Son los primeros andares de la posteriormente llamada *música clásica*; es el inicio de la independencia de la música instrumental, y no es casual que preceda a los grandes compositores de finales del XVII y XVIII.

Un texto que explica esta transición es el *Diccionario de música* (1768) de Jean-Jacques Rousseau, donde este expone tanto la progresiva independencia de la música como la instauración del nuevo sistema artístico. Cuando analiza la ópera, señala que los autores rápidamente empezaron a percatarse de las ventajas del empleo musical y “la melodía, que desde luego no se había separado de la poesía sino por necesidad, sacó provecho de esta independencia para surtirse de bellezas [...] puramente musicales” (2007 [1768]: 311), mientras que “el compás, liberado de la incomodidad del ritmo poético, obtuvo también una especie de cadencia aparte” (2007: 311). A Rousseau no le agrada la poesía de la ópera, y en la mala adaptación de este tipo de letras extrae precisamente los primeros indicios de esta independencia de la música, que “tuvo muy

pronto su lenguaje, su expresión, sus imágenes, completamente independientes de la poesía” (2007: 311).

Su *Diccionario* está repleto de afirmaciones que iluminan la ruptura de la hermandad entre música y poesía. Entre otras apreciaciones, sigue concibiendo la canción como “una especie de poemilla lírico muy corto” (2007: 114), y es especialmente ilustrativa su definición de lírica. Para él, la palabra *lírica* “se aplicaba a la poesía creada para ser cantada y acompañada de la lira o cítara por el cantor, como las odas y demás canciones” (2007: 56); sin embargo, añade que “en la actualidad, se aplica este término a la desabrida poesía de nuestras óperas” (2007: 57). Es significativo este hecho, pues muestra cómo —al menos en Francia— la palabra *poesía* ha empezado ya a vincularse con la antigua lírica y preparar el terreno para la llegada de la palabra *literatura*. En un texto trascendental para la nueva concepción de la literatura, el *De la littérature* (1800) de Madame de Staël, la palabra *lyrique* solo aparece en una ocasión, y es para tratar “la poésie lyrique des Grecs” (Staël, 1800: 27).

A lo largo del XVIII se producen las condiciones para que se inaugure el moderno sistema literario, auspiciado por los romanticismos europeos. Cuando Schlegel se queja del excesivo número de libros editados en su tiempo, “época de libros” (1800: 401), ya alude a la constitución de un sistema literario en el que la relación entre obra literaria y receptor se produce en el contexto privado, en la lectura en soledad.

En 1835 se publica la obra póstuma de Hegel, *Lecciones de estética*, compuesta por sus clases de 1818 a 1829, en un contexto todavía en transición hacia el moderno sistema editorial, pero en el que ya se ha consumado la separación entre las diferentes artes. Hegel, así, distingue entre música y poesía —entendida aún como literatura—, y alberga un espacio para la canción dentro, precisamente, de la poesía: “En el seno de la poesía la canción popular es a su vez nacional al máximo y está ligada a aspectos de la naturalidad” (2007 [1842]: 207).

El tratamiento de Hegel ayuda a entender la naturaleza de esta relación y, por lo tanto, del lírico. Sabida es ya su preferencia por la poesía frente al resto de las artes debido a su capacidad para reflejar “la multiplicidad interna de las situaciones” (2007: 147). Esta singularidad lo conduce a minusvalorar la música de su tiempo, la instrumental: “en los últimos tiempos la música [...] ha vuelto a su elemento propio, pero tanto más ha perdido con ello en poder sobre todo lo interno”; como consecuencia, “afecta menos al interés artístico humano-universal” (2007: 652).

Pese a esta separación, explora especialmente las situaciones en que las dos artes se mezclan para definir los límites de cada una. Estos son continuación de los argumentos anteriores: la música debe acompañarse de letras sencillas si no pretende caer en una “tendencia antimusical” como es “poner el principal peso del interés en el texto” (2007: 653); en el caso opuesto, si el texto es autónomo, “no puede esperar de la música sino un apoyo mínimo”. Lo que no es óbice para la síntesis final: “la música no se queda en esta autonomía frente a la poesía [...], sino que se hermana con un contenido ya completamente desarrollado” (2007: 653).

Tal hermanamiento sucede en el género de la canción, cuyo sincretismo le resulta problemático, pues tiene un espacio reservado en su análisis de la música y otro en su estudio sobre la poesía. Esta última perspectiva, eso sí, tiene mucho más recorrido en la *Estética* que la primera. Desde la música, Hegel analiza la canción como manifestación en la que “si bien en cuanto poema y texto puede contener en sí misma un todo de disposiciones, [...] tiene en grado máximo el sonido fundamental de uno y el mismo sentimiento, que lo impregna todo” (2007: 682). El sonido, pues, se une en la conjunción de poema —texto— y música.

Desde la poesía lírica⁵, divide y subdivide el género de la canción. En primer lugar, constituye una especie de grupo entre canciones populares, canciones “de una cultura [...] que para recreo social se deleita en las más diversas bromas” y canciones religiosas vinculadas con los cantos protestantes. En un segundo grupo destaca “los sonetos, las sextinas, las elegías, las epístolas, etc.”, cuyo rasgo más destacado es que “rebasan ya el círculo de la canción hasta aquí considerado” por cuanto “la inmediatez del sentimiento y de la exteriorización se supera aquí en la mediación de la reflexión” (2007: 822). Es decir, la canción va dejando aquí de ser canción para ser ya alta poesía, poesía reflexiva. Por último, habla de una manifestación propia de los alemanes que es superación de las dos anteriores —en la habitual síntesis hegeliana— y se manifiesta en poemas líricos que ya no son canciones propiamente dichas, ni odas, ni himnos, epístolas, sonetos o elegías. Lo que los distingue es su contenido, “por el que el poeta sin embargo ni aparece ditirámbicamente arrebatado ni lucha bajo la presión de la inspiración con la grandeza de su objeto, sino que permanece perfectamente dueño del mismo” (2007: 822-823).

Esta evolución de la canción pura, popular, hasta la composición romántica, poema que supera las anteriores, se constata en el análisis que le otorga a la canción popular dentro de la poesía. Esta es el lugar del “vacío tralará, el cantar y tararear puramente por el cantar”. Es la diferencia que también encuentra entre lo que denomina “poesía lírica popular” y la poesía lírica: en la primera, a diferencia de la segunda, “el poeta no se destaca como sujeto, sino que se pierde en su objeto” (2007: 808). Es la raíz de la revolución romántica, la constitución del sujeto, pues aunque en la canción popular puede expresarse “la más concentrada intimidad del ánimo, no es sin embargo un individuo singular el que en ella se da a conocer”. Esto afecta además a su estructura, que redundante en una forma que tiene “algo de fragmentario, de aforístico” (2007: 808), por lo que dialoga muy mal con el concepto de obra.

Hegel discierne entre un tipo de poesía que subordina la palabra frente a la exteriorización del sentimiento, y otra que construye precisamente a través de la palabra una individualidad romántica. Esta es la gran diferencia entre la canción popular y “la posterior poesía artística lírica” (2007: 810). Pese a esta oposición, Hegel no renuncia a entender esta poesía como hija de aquella poesía cancioneril vinculada más estrechamente con la música, de modo que su *Estética* se conforma como una representación perfecta de

⁵ A esta, sostiene Hegel, “casi siempre la encontramos acompañada de música” (2007: 817), refiriéndose sobre todo a la canción popular.

la transición entre un antiguo sistema literario, centrado en la relación de la palabra con el afuera, y el moderno sistema literario, que termina de constituirse a lo largo del siglo XIX y en el que la palabra *literatura* empieza a designar preferentemente —y con la sempiterna excepcionalidad del drama— esa relación de la palabra con la página escrita, con el libro moderno.

2.3. Baudelaire, Mallarmé y la poesía pura

Roger Chartier dedica las páginas más logradas a la constitución del sistema editorial moderno durante el siglo XIX. Lo que denomina el “antiguo régimen tipográfico” (1994 [1988]: 27) es aquel que abarca desde 1470 hasta 1830 y se caracteriza principalmente por dos hechos: “el proceso de fabricación del libro apenas se ha transformado” (1994: 26) y la actividad tipográfica sigue ligada a la labor de los mercaderes librereros, “los amos del juego” (1994: 27). A partir de 1830, Chartier va encontrando los elementos que permiten para él una “verdadera ruptura” sobre todo “en la segunda mitad del siglo XIX”, cuando las “técnicas de composición y de ilustración resultan industrializadas” (1994: 28). Ruptura que diagnostica gracias al número de títulos: de dos mil títulos anuales a mediados de 1850 se pasa a alcanzar los quince mil títulos a finales de siglo. Lo que permite, además, la aparición de “nuevas categorías de lectores” (1994: 28) y del editor moderno, que concentra “la totalidad del proceso de fabricación de un libro [...] en las manos de un solo hombre” (1994: 31).

El análisis de Chartier dialoga bien con *Las reglas del arte*, en la que Bourdieu describe el asentamiento del sistema literario moderno sobre las bases dibujadas por Baudelaire y Flaubert, cada uno en los dos géneros centrales del canon decimonónico: poesía y novela. Bourdieu cifra la constitución de la estética del *arte por el arte* en la figura de un editor, Poulet-Malassis, que se jugó su fortuna personal con la edición de *Las flores del mal* y que, como recompensa, “recibió una dura condena”, fue encarcelado y “tuvo que exiliarse” (1997 [1992]: 108). Esta figura es fascinante porque fue una elección del propio Baudelaire, quien tenía la opción de publicar con editoriales de mayor prestigio; en esa elección se encuentra concentrada toda la ideología del arte por el arte que realmente funda la poesía moderna.

Baudelaire es el primer poeta de la modernidad, aquel que ya concibe su poemario como una gran obra literaria. Como señala Compagnon, “Baudelaire es el prototipo, su modernidad —él fue quien inventó la noción— es inseparable de su resistencia al ‘mundo moderno’” (2007 [2005]: 12). Baudelaire posee efectivamente lo que Benjamin denominó “la metafísica del provocador” (1972 [1971]: 26), pero en su provocación está fundando una nueva forma de leer lo literario. Benjamin lo ve a la perfección cuando destaca el poema al lector de *Las flores del mal*, aquel en el que Baudelaire se dirige a su *hipócrita lector* como su hermano, para vaticinar que en ese gesto está buscando un nuevo tipo de lector y fundando una literatura: “El lector al que se orientaba Baudelaire lo suministra la posteridad”. Y esta afirmación la respalda con tres hechos: en primer lugar, “el lírico dejó

de ser el poeta como tal. Ya no es ‘el vate’, como aún era Lamartine” sino que “ha entrado en un género”; segundo, “después de Baudelaire ya nunca se ha vuelto a producir un éxito masivo de poesía lírica”; por último, “el público se hizo incluso más esquivo hacia la lírica que se le había transmitido de antes” (Benjamin, 2021 [1939]: 269-270).

El eco de las palabras de Benjamin suena en las de Chartier cuando se refiere a la constitución del mercado editorial a partir de 1850, y en las de Bourdieu cuando alude a la constitución del nuevo campo literario tras la figura de Baudelaire. A partir de la segunda mitad del XIX, se crea un nuevo tipo de espacio para la poesía, una poesía que tiene menos que ver con el afuera, con lo que Zumthor definiría como la *performance*. Baudelaire, autor de prosas y escritor —con sus contradicciones— de la prensa que odia, ya es el poeta, y supone la separación total entre el nuevo poeta y el antiguo poeta. La prueba de ello es que la música ya no se vincula tan estrechamente con el formato de reproducción —el poemario adquiere todo su sentido en esta época—, ni siquiera con la forma del poema, pues el poema tiende a la prosa desde las célebres teorías de Shelley, y ello va a llegar a su plenitud en el versículo de Whitman y la adopción del verso libre por parte de Mallarmé. La vinculación más fuerte entre música y poesía viene ahora del tema. La música se convierte en un tema de *Las flores del mal* cuando Baudelaire le dedica incluso un poema, y más aún, como motivo central, en todo el modernismo hispánico.

El nuevo orden poético se define en el texto de Mallarmé, “La música y las letras” (1894), escrito a las puertas de las grandes revoluciones vanguardistas. Allí expone, sobre la relación entre música y poesía, que “ahora estamos en este punto: la separación” (1987 [1894]: 211). Se apoya así en una diferencia fundamental: “mientras que, al comienzo del siglo, el oído poderoso de los románticos combinó el elemento gemelo, en sus ondulantes alejandrinos [...], ahora, la fusión se deshace camino de la plenitud” (1987: 211). Para Mallarmé, los culpables se cuentan entre los elementos mencionados: el poema en prosa, el verso libre, la defunción de la métrica heredada de la música. Pero no encuentra negatividad en ello, pues pretende sugerir que la palabra en el poema tiene algo de musical por el mero hecho de ser poema. Algo que sostuvo antes Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*; este, que sí veía con malos ojos “el influjo de la grosería artística moderna” según el cual “apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música” (2004 [1872]: 221), afirmó: “en la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música” (2004: 71). El paradigma ha cambiado definitivamente: la música —de nuevo— nos lleva al interior. Y el propio Mallarmé lo confirma en una intervención de 1891, cuando, en una entrevista, responde así:

Nous assistons, en ce moment, m’a-t-il dit, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l’histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu’il lui plaît; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu’ici, n’est-ce pas, il fallait, pour s’accompagner,

les grands orgues du mètre officiel. Eh bien! On en a trop joué, et on s'en est lassé⁶ (Mallarmé, 1945: 866).

Mallarmé emplea metáforas musicales para describir el cambio de métrica que supone, a su vez, un cambio de medio: la lírica ha sido reemplazada definitivamente por la poesía escrita. Octavio Paz intuye muy bien este movimiento en las conocidas páginas de *El arco y la lira*, publicado más de medio siglo después:

La poesía occidental nació aliada a la música; después, las dos artes se separaron y cada vez que se ha intentado reunir las el resultado ha sido la querella o la absorción de la palabra por el sonido. Así, no pienso en una alianza entre ambas. La poesía tiene su propia música: la palabra. Y esta música, según lo muestra Mallarmé, es más vasta que la del verso y la prosa tradicionales (2003 [1956]: 86).

El pensamiento de Paz se incardina muy bien en la poética que conduce al XX. Las artes ya caminan separadas y el rasgo que lo confirma, la independencia respecto de las normas métricas y rítmicas de la tradición, así como su intensificación a partir de los juegos formales —poesía visual, caligramática—, une las propuestas de Apollinaire, Maiakovski y el resto de vanguardistas. Sin embargo, Paz también es hábil para entender que hay tradiciones poéticas en las que esta separación es problemática, como ocurre en la poesía hispánica. Así reconoce que en nuestra poesía existe una “tendencia a la historia e inclinación por el canto”; que “nuestros metros oscilan entre la danza y el galope y nuestra poesía se mueve entre dos polos: el *Romancero* y el *Cántico espiritual*”; que, en suma, “casi todos nuestros poemas, sin excluir a los místicos, se pueden cantar y bailar” (2003: 89). Paz resume muy bien la sugerencia expuesta en el primer movimiento de este epígrafe, y para rematarla cita la gran contraposición de la Edad de Plata española: “en pleno apogeo de la llamada ‘poesía pura’, arrastrado por el ritmo del octosílabo, García Lorca vuelve a la anécdota y no teme incurrir en el pormenor descriptivo” (2003: 88). Con esa poesía pura tenemos, claro está, a Juan Ramón y su búsqueda de la poesía desnuda, así como su consideración de la música como “hermana” (Jiménez, 1981: 59) de la poesía; en el otro lado, aquel que se definió a sí mismo como “músico” (García Lorca, 2017: 169) antes que poeta, Lorca, el gran poemúsico de la literatura europea del XX. Hermandad frente a unión, reflejo de los caminos separados que toman estas artes de forma definitiva en el XX.

2.4. De los trovadores negros a Bob Dylan

Al tiempo que se produce esta separación, la canción toma su propia senda en un recorrido de difícil datación hasta culminar en la mal llamada *música popular* del XX.

⁶ “Estamos asistiendo [...] a un espectáculo verdaderamente extraordinario [...]: cada poeta se va a su rincón a tocar las melodías que le gustan con su propia flauta; por primera vez, desde los comienzos, los poetas ya no cantan en el atril. Hasta ahora, tenían que apoyarse en los grandes órganos del metro oficial para acompañarse. Y bien, lo hemos tocado demasiado y nos hemos cansado de él” (traducción propia).

Un ámbito privilegiado para entender este proceso es el estadounidense. Hans Nathan, desde la musicología, repasa la historia de la canción estadounidense a partir de un siglo XVIII en el que la música vocal se desarrolla por aficionados. Como herencia de esta música, “la música vocal norteamericana que se interpretaba en las salas de concierto mostró muy poca vitalidad durante la mayor parte del siglo XIX” (Nathan, 1990: 218). Frente a ella, destaca dos formas “más humildes” que poseen “mayor distinción”: “los himnos folklóricos de las regiones interiores del sur y las piezas humorísticas que cantaban los trovadores negros en los circos y otros escenarios rurales” (1990: 218).

Este grupo que denomina “trovadores” o “*minstrel* negros” se vincula con manifestaciones teatrales surgidas en el contexto racista del esclavismo británico y estadounidense. Eran representaciones de la población negra llevadas a cabos por actores blancos que se disfrazaban e imitaban los gestos, el habla y los bailes de los esclavos. En estos espectáculos se mezclaban los géneros —recitados humorísticos, canciones y bailes— y también las culturas, hasta el punto de “to make their ‘racial’ origins quite undecidable” (Lott, 2013: 97).

La figura del trovador negro es tan rica porque, aupada en determinados artistas que empezaron a adquirir el estatuto de *minstrel* —como Dan Emmett—, anticipa en cierto modo los grandes géneros del siglo XX. Como señala Nathan, el arte de los *minstrels* negros pasó a formar parte de “la llamada coon-song —canción mestiza— de la década de 1880”, y a partir de ese momento “aumentó la influencia de la raza de color en la música: apareció en los cake-walks, después en las tonadas de ragtime y más o menos hacia 1910 en el blues” (1990: 66).

Partiendo del blues, llegando a la fiebre del folclore, y, como unión de ambas, no es difícil arribar a la figura de Bob Dylan. El continente Dylan puede abordarse desde numerosos ángulos, pero quizás uno de los principales, uno que explica justamente su Nobel de literatura, es su vínculo con esta moderna trovadoresca de los *minstrel* estadounidenses. Las pistas las dejó el propio Dylan en el primer tomo de su autobiografía. Allí relata el primer gran influjo de su carrera, el folk de Woody Guthrie, a quien describe como alguien con “un alma profundamente poética” y, con más énfasis, como “el poeta de la tierra reseca y del cieno espeso” (Dylan, 2017 [2004]: 236). Esta conmoción que le produce Guthrie, además, viene del cruce entre lo musical y lo literario, pues escucha sus canciones al tiempo que devora su autobiografía, *Bound for Glory*, cuyo magnetismo resume: “La devoré de principio a fin de una sentada [...]. El libro me cantaba como una radio” (2017: 236).

Con estas metáforas —poetas de cieno, libros cantantes— puede comprenderse que Dylan no es capaz de distinguir entre literatura y música e incluso lo que persigue con estas memorias publicadas en 2004: no el Nobel de literatura, que ni siquiera recoge, sino su autoconstitución como escritor literario. Uno de los puntos centrales de esta autoconfiguración pasa por la confesión de un caudal literario asombroso justo en el momento en que se está formando como artista —en tono de *kunstlerroman*—. Recorre las estanterías del piso en el que recaló a su llegada a Nueva York, en el que viven Ray

Gooch y Chloe Kiel, y manifiesta el cambio que suponen los libros allí presentes respecto a la cultura que había adquirido: “Las referencias culturales con las que había crecido me habían dejado el cerebro tiznado de hollín. Brando. James Dean. Milton Berle. Marilyn Monroe”. Sin embargo, allí encuentra obras como “los discursos de Tácito y las epístolas a Bruto”; novelas “de Gógol y Balzac, Maupassant, Hugo y Dickens”; poesía de “Byron y Shelley” (2017: 41-43). Dylan devora esa biblioteca y rápidamente encuentra el vínculo entre lo que hace y lo que lee. Cuando lee a Milton, por ejemplo, señala que los versos de “De la última matanza del Piamonte” son “como letras de canciones folk, incluso más elegantes” (2017: 44). Por lo que no tarda en cantar directamente sobre estos textos —“Memoricé el poema de Poe ‘The Bells’ y busqué un acompañamiento para él con la guitarra” (2017: 43)— y en robarle a Dylan Thomas su propio nombre.

El cambio que describe, y la influencia de esta literatura, no solamente se circunscribe a su bagaje; afecta directamente a su forma de escribir. Por ejemplo, cuando señala que muchas de las canciones que escribe en ese momento son largas, “quizá no tanto como una ópera o una sinfonía, pero largas, a pesar de todo..., al menos por lo que a la letra se refiere” (2017: 61). Esta longitud lo diferencia de las canciones más comerciales del momento y nace sin duda de su contacto con la literatura canónica: “Me había quitado el hábito de pensar en ciclos de canciones cortos y empecé a leer poemas cada vez más largos para ver si era capaz de recordar algo [...]. Leí el *Don Juan* de Lord Byron, intensamente concentrado de principio a fin, y el *Kubla Khan* de Coleridge” (2017: 61).

Esta metamorfosis, acontecida en los años más importantes de su formación, lo termina de acercar a un folk plenamente lírico; a ella se le añade, además, una creciente curiosidad por la historia del XIX. Dylan relata que visita la Biblioteca Pública de Nueva York con el objetivo de leer “artículos de periódicos de entre 1855 y 1865 para ilustrarme sobre la vida cotidiana en aquella época”. Este interés por el folklore se vincula directamente con la tradición de la poesía trovadoresca del *minstrel*. Dylan confiesa asistir a uno de los últimos espectáculos del *blackface minstrel* —“en los que los blancos se pintaban de negro” (2017: 225)— en su Minnesota natal. Y una de sus canciones se titula “Minstrel boy”, deudora del poema de Thomas Moore, “The Minstrel boy”, interpretado por numerosos artistas, pero adaptada a su propia letra. Allí Bob Dylan canta: “Who’s gonna throw that minstrel boy a coin?” (Dylan, 1970). El último rasgo que lo conecta con estos trovadores del XIX es la figura de Robert Johnson: “Hacia 1964 o 1965, me serví probablemente de cinco o seis estructuras de canción propias de Robert Johnson, inconscientemente, pero ante todo me inspiré en la imaginería de sus letras” (2017: 276). Johnson, como se sabe, es el padre del blues y el predecesor de las grandes figuras del rock, por lo que su obra es un puente entre los trovadores del XIX y Bob Dylan. Estos homenajes de Dylan inciden en la configuración autorial acometida en sus memorias, una autoconfiguración culminada por la intervención de Archibald MacLeish, poeta canonizado en esta época y profesor en Harvard, que le confirma su condición de poeta: “MacLeish afirmó que me consideraba un poeta de verdad, que mi obra sería piedra de toque para generaciones venideras” (2017: 111).

Con el Nobel a Bob Dylan en 2016 se cumple la profecía anunciada por MacLeish y se cierra un ciclo que termina de conectar al letrista musical del siglo XX y el XXI con el trovador medieval, en la culminación de un proceso que resulta determinante en el debate sobre los límites del sistema literario.

3. LÍRICAS. UN GÉNERO LITERARIO PARA UN NUEVO CANCIONERO

3.1. El Nobel a Dylan y el no-fin de la Literatura

Alexandre Gefen tuvo la audacia de publicar en 2021 un libro sobre la idea de la literatura, *L'idée de la littérature*, y comenzarlo por el acontecimiento quizás más notorio para el sistema literario del XXI: el Nobel a Dylan. Gefen es claro: “Loin d’être un problème isolé, l’affaire Dylan est ainsi le symptôme d’une profonde remise en cause de la vision idéaliste, esthétique et esthétisante, de la littérature née avec le romantisme” (2021: 13).

El problema, ilustrado con los diversos ejemplos de recepción desigual tras el Nobel, diagnostica una radical transformación en la literatura actual, una ampliación, quizás irreversible, del campo literario, y un cuestionamiento de la idea del arte por el arte. Es un análisis que dialoga con Bourdieu y las corrientes actuales emparentadas con la categoría de posliteratura. El propio Gefen recurre al célebre *fin del arte* hegeliano para sugerir el *fin de la literatura* sin declarar su defunción última, sino su derivación hacia lo que llama las literaturas de intervención.

Santos Unamuno ha publicado un artículo que funciona como un útil mapa de lo que puede considerarse lo posliterario. Frente a la idea de la posliteratura como categoría que intenta abordar y definir una nueva literatura, y sobre todo frente a la nostalgia de autores como Finkelkraut⁷, propone hablar de “condición posliteraria” para entenderla como descriptora de un nuevo contexto sistémico en el que se confirma la pérdida del centro estético y cultural. Para él, “la tan traída y llevada muerte de la literatura [...] puede entenderse como un síntoma de la actual condición posliteraria” (Santos Unamuno, 2025: s. p.). Algo que lo sitúa en la línea del mismo Gefen.

En estas páginas me voy a apoyar en algunas de las ideas que esboza Santos Unamuno para oponerme —en la sugerencia de un programa de trabajo— a la idea de posliteratura y sus derivaciones. Sí creo, como él, que la llegada de Internet está suponiendo una desestabilización de muchos actores del viejo sistema literario —la crítica literaria, las editoriales, los géneros están en tránsito—, y que eso se corresponde con lo que denomina “la condición posliteraria”. Sin embargo, también creo que los principales elementos del sistema literario —autor, gran obra, relación de la palabra con lo estético— siguen en pie y quizás de una forma más imponente que nunca, y que la

⁷ Alain Finkelkraut publicó en 2021 *L’après littérature —La posliteratura—*, en el que sostiene que “el tiempo en que la visión literaria del mundo tenía un lugar en el mundo parece estar cumplido para siempre” (2023 [2021]: 184).

sugerencia del fin de la literatura solo es una manifestación más del apocalipsis vaticinado por Eco, en este caso encarnado en dos grupos. Por parte de los apocalípticos nostálgicos, hablar ahora de una posliteratura supone algo así como romper el tablero en pleno juego porque no agrada el desarrollo de los acontecimientos; por parte de los apocalípticos fetichistas, implica aprovechar el evidente cambio patrocinado por el surgimiento de Internet para apoyar en él sus programas ideológicos —literatura posnacional—, su fetichización de los nuevos medios —literatura digital y narrativa transmedia—, su revanchismo canónico. La literatura no ha muerto con la llegada de los raperos a ella, ni ha cambiado por la democratización del medio digital, pues el centro sigue siendo la palabra en su consideración estética.

El mejor ejemplo es el de Bob Dylan. Su autobiografía funciona como perfecto ejemplo de herramienta para una configuración autorial apoyada en el canon literario y en la idea del autor-poeta. Para sentirse poeta, descubre esa gran literatura que no tiene nada que ver con su cultura pop anterior; sus letras dialogan y rivalizan con la de los grandes poetas; y finalmente tiene que canonizarlo un poeta consagrado como MacLeish. Todas estas estrategias ayudan a entender, en suma, que el campo literario, con todos los cambios producidos en el nuevo contexto, sigue operando bajo las bellas reglas de la república de las letras.

3.2. Internet y el imperio de la letra

Tim Blanning publicó en 2008 *El triunfo de la música*, cuya idea central se basa en la creencia de que acontecimientos como “la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil” han posibilitado que la música pase a ocupar “el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta” (2017 [2008]: 521). Es relevante la fecha, 2008, porque Blanning no puede asistir a la consolidación de la revolución acontecida gracias a Internet y, aun así, es capaz de vaticinarla: “lo que puede afirmarse [...] es que, sean cuales sean los avances tecnológicos que haya en el futuro, el arte que más probablemente se beneficiará de ellos será la música” (2017: 362). Pone, precisamente, el ejemplo de Youtube, la plataforma que, junto con Spotify, ha liderado esta revolución.

Lo que puede achacársele a Blanning, sin embargo, son los pocos matices de diferenciación en su análisis de la música que ha triunfado. Me refiero al hecho de que, aunque analiza muy bien los géneros de lo que denomina *música popular*, no es capaz de prestar atención a una circunstancia concreta: la música que ha triunfado es la música con letra. Incluso podría decirse que, exceptuando algunos géneros como el jazz en su momento y la electrónica en el nuestro, solo ha triunfado la música que incorpora letra. El propio Blanning analiza el caso Dylan como un momento cumbre en las relaciones entre música y poesía, y no es capaz de ver que precisamente la atención a la letra por parte de determinadas modalidades marca el rumbo de la canción en el XX.

Simon Frith fue uno de los primeros autores en reivindicar las letras de canciones contemporáneas en “Why do songs have words?” (Frith, 1989). Allí sostiene que en las décadas de 1950 y 1960, en el contexto estadounidense, solo se les prestó atención a estos textos desde la sociología y con el objetivo de establecer un método de investigación basado en el análisis de contenido (1989: 77). Estos análisis trasladaban todo el desprestigio asociado a la cultura pop desde la constitución de la factoría de letras hasta esos mismos años: “Pop songs are criticized for their banality, their feebleness with words, imagery and emotion” (1989: 80). Esto cambia, a su parecer, con la llegada del rock, pues “rock’s claim to a superior pop status rested on the argument that rock songwriters were, indeed, poets” (1989: 87). El nombre, claro, es Dylan, y su paso del folk al rock en un camino por el que no dejó de llevar, de un género a otro, el peso de su presencia poética.

A la investigación de Frith, complementada con una monografía posterior (Frith, 1996), se le sumó en 2010 la monografía de Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics*, que continuaba el trabajo del anterior para llevarlo a la retórica cultural. Eckstein comienza singularizando lo que llama “lyrics” frente a la poesía: “lyrics are not poetry” (2010: 23), escribe, y frente a la consideración de las letras en su relación con la escritura, prefería hablar de un “performance art of lyrics”. Es muy importante determinar las bases de las que parte, pues lo que va a desarrollar es una poética de las letras de canciones —que, con la palabra inglesa, llama *lyrics*— desde una óptica de los Cultural Studies; es decir, va a privilegiar un enfoque no tan alejado de la sociología y, dentro del mismo, va a otorgar la misma importancia al análisis retórico de las letras que al estudio de las relaciones entre canción y cultura nacional.

Lo más interesante de trabajo desde los estudios literarios tiene que ver con la consideración de las líricas como *performance* —casi teatral, según sus palabras—, que, sin embargo, supone una trampa para su propio discurso. Como reconoce al abordar la canción en el nuevo contexto de los media, estas interpretaciones quedan, si no obsoletas, sí inacabadas e incompletas tras la revolución de Internet y el imperio de lo grabado. Puede entenderse, en cierto modo, si se comprende la fecha en la que Eckstein escribe el libro, publicado en 2010, en un contexto pre-Spotify (2009) en incluso pre-Youtube —pues solo aparece una vez en todo el libro.

En 2025, el cambio propiciado por las plataformas musicales en Internet es constatable. De la *performance* del concierto, en una transición condicionada por el poder de la televisión, se pasó a la vigencia del videoclip, mecanismo de promoción de los artistas que pronto adquirió autonomía artística. Con Youtube, el videoclip profesional convivió con el *amateur*, y más tarde con un producto más interesante todavía para nuestra perspectiva: los vídeos —llamados *videolyrics*— que solo tienen como contenido letras de canciones y acumulan cifras ingentes de visitas. Mientras tanto, una plataforma que funciona exclusivamente como un corpus de canciones grabadas, Spotify, termina de oficializar la muerte del disco físico. Todos estos cambios sugieren lo mismo: el carácter grabado, diferido, de las canciones en Internet cambia necesariamente su naturaleza

performativa. Ya no hay artistas de escenario, sino artistas de estudio que de vez en cuando pisan un escenario, lo que es más notorio en los géneros dominantes —el rap y sus derivados— de los últimos veinte años.

La canción grabada no es óbice para seguir considerando la importancia de una letra concebida para ser cantada, pero la letra corregida, preparada para ser grabada, ya no es tan distinta de la producida en el acto de escritura. La circulación de la letra en Internet, además, arrastra tras de sí un elemento fundamental: la letra pasa de un lado a otro sin perder su estatismo; está grabada así a lo largo de todo el corpus enorme que es Internet y que se refleja en las webs especializadas en registrar letras de canciones. Genius es la gran plataforma del registro de letras y su funcionamiento, como una suerte de Wikipedia en el que los diferentes usuarios anónimos puede editar las letras, ilustra sobre esto. Además de ser un vasto repositorio, funciona también como espacio de discusión de las letras —los propios artistas comentan sus canciones en el canal de Genius en Youtube— y su crecimiento es exponencial.

Otro tanto ocurre con la nueva crítica musical, que hace tiempo se alejó de suplementos musicales y revistas especializadas, y toma forma en la figura de *youtubers* dedicados al comentario de las canciones. Son *reaccionadores*, apelativo heredado del mundo del videojuego. Algunos de ellos, como Los chavales⁸, están especializados en comentar las letras de las canciones, y los debates que surgen al respecto se entienden bien en las coordenadas del sistema rap, lo que incide una vez más en la importancia de la palabra en la canción contemporánea.

3.3. El sistema rap

El rap y el reggaetón —y las derivaciones, trap, *dembow*, *drill* etc., asociadas al marbete de música urbana⁹— dominan desde hace más de una década el género de la canción. Solo daré una cifra: en 2023, los artistas de canciones más escuchados del mundo en Spotify¹⁰ fueron Taylor Swift, Bad Bunny, The Weeknd, Drake, Peso Pluma, Feid, Travis Scott, SZA, Karol G y Lana Del Rey. De los diez artistas, ocho de ellos están vinculados con los géneros mencionados arriba —Bad Bunny, Drake, Peso Pluma, Travis Scott y Feid al rap/trap/reggaeton; The Weeknd y SZA al RnB; y Karol G al reggaetón y sonidos derivados, y las dos restantes, Taylor Swift y Lana del Rey —sobre todo esta última—, han acercado su pop a sonidos propios del rap.

La obra de estos artistas es hija de la revolución acontecida en los años setenta y ochenta en las inmediaciones del género rap, justamente la modalidad actual que más tensiona la naturaleza literaria de las letras de canciones. El rap nace en un contexto en el

⁸ Resume bien el fenómeno Cristina Luis en su artículo de *El Mundo*: “Reaccionadores: marcar tendencia, levantar ampollas y ganar pasta” (Luis, 2023).

⁹ Sobre esta polémica e ineficaz etiqueta, y sobre su empleo, he escrito en otro lugar (Luque Amo, 2024).

¹⁰ Extraigo estos datos del Spotify Wrapped 2023:

<https://www.elmundo.es/como/2023/11/29/65674e39e4d4d8d80c8b457b.html> [13/09/2025].

que esta misma palabra se vincula con el acto de hablar y contar algo. Como aseguraba Del the Funky Homosapien, primo de Ice Cube y uno de los pioneros del rap en la West Coast, rapear “meant, basically, was you trying to convey something—you’re trying to convince somebody. That’s what rapping is, it’s in the way you talk” (Edwards 2013). Rap es emitir una suerte de discurso, una proclama, una diatriba. Isaac Hayes introduce en *Black Moses* unos interludios titulados “rap” en los que habla sobre la instrumental. Son los años en los que, como fruto de una evolución surgida del llamado Harlem Renaissance, se desarrolla y expande la práctica del *spoken word*. La mejor canción para entender esto es la que publica Gil Scott-Heron, “Revolution will not be televised” (1971), pero sirve igualmente toda la producción del colectivo llamado *The last poets*: son canciones —en este caso políticas— en las que un narrador emite un *speech* o discurso sobre una base musical cuya única labor es la de apoyar la palabra; y en ello radica la sencillez de su composición.

Si el rap es entonces ese discurrir de la palabra, todos los géneros derivados del mismo se vinculan de una forma u otra a ese decir. Una de sus características definitorias, por ejemplo, es la cantidad de letra media incorporada en las canciones. Dylan destacaba la propia longitud de sus letras, pero se puede tomar cualquiera de sus canciones y compararla con una canción media de rap para comprobar que estas son más largas. Es lo que ocurre si se coteja “Man of Constant Sorrow” (Dylan, 1962) con “One time 4 your mind”, de Nas (1994). La primera dura 3:07 segundos y la segunda, 3:18; sin embargo, la primera tiene 151 palabras y la segunda, 513. La rapidez de la enunciación en el rap puede explicar esta enorme diferencia.

Otra característica notoria tiene que ver con la instrumental. Esta tiene como ingrediente principal el *sampler*, que es la técnica derivada del homónimo instrumento electrónico. Samplear es grabar sonidos previos —con frecuencia canciones publicadas— para construir, normalmente a partir de un bombo y caja que imita la instrumentación de una banda musical rockera, una instrumental de sonidos regulados sobre la que el artista rapea. Es decir, la base del rap es en muchos casos una especie de *collage* de canciones previas, y está caracterizada por su sencillez y artificialidad: ninguno de los instrumentos —salvo los proyectos apoyados en formatos acústicos— es real. Es decir: aunque se asocie a un directo primigenio —las fiestas con DJ en el New York setentero—, este directo se vincula con una música electrónica, no acústica.

Estos rasgos determinan entonces unos géneros que privilegian el texto rapeado. Ya no se canta; se habla —*rapping*—, se recita si se quiere, sobre un acompañamiento musical. Los tópicos de los raperos se asocian en muchos casos con esa falta de técnica vocal: Lirico rapea que “no sé solfeo, sólo mantengo el tono a grosso modo (sic)” (Violadores del Verso, 1999); Jarfater, “yo no sé cantar” (2015); Bejo, “yo no sé cantar, pero doy el cante” (2017); Soto Asa, “yo no sé cantar, es autotune” (2014); Yung Beef, “llevo media vida cantando y, puta, ni canto” (2022). E incluso con la negación de lo musical: C. Tangana rapea “esto no es música, a mí me la suda” (2012); Ergo Pro, “esto no es música, familia” (Israel B, Ergo Pro & Ill Pekeño, 2024). Canciones sin cantantes

—e incluso sin música—, en estas composiciones, tal y como sostenía Riquer a propósito de los trovadores, se evidencia el carácter subordinado de la música al servicio de la letra. Esto los sitúa en la estirpe de Dylan; Korina M. Jocson ya dedicó un artículo a esta relación, “Bob Dylan and Hip Hop” (Jocson, 2006) y Christopher R. Wiengarten se preguntó, en las páginas de la *Rolling Stone*: “Is Bob Dylan Hip-Hop’s Godfather?” (Wiengarten, 2010). Como continuación de esa neotrovadoresca de Dylan, pero inserto además en un contexto de la canción grabada, fijada, detenida, el rap y sus géneros vecinos potencian la palabra como elemento principal de la canción, y su prevalencia en la recepción actual arroja una idea muy importante de cómo la canción quizás ha vuelto a ver desequilibrada su naturaleza, esta vez en favor de la literatura.

3.4. Líricas. De la *performance* al libro

La monografía de Eckstein, pese a las reservas expuestas, tiene dos sugerencias definitivas: la primera incide en la separación entre la poesía y las letras de canciones; la segunda hace hincapié en la inconveniencia de emplear la categoría *música popular* en una época, la del consumo masivo y la democratización de la tecnología, en la que el acceso a las diversas artes es universal.

Empezando por la segunda, al estado actual del sistema literario se le debe sumar la propia naturaleza de la literatura. En *Poesía y literatura*, Cernuda clama contra el concepto de poesía popular. Su principal argumento es que “la expresión poesía popular, o la de arte popular, es en realidad un contrasentido, porque la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa”; para Cernuda, “la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad” (1960: 29), de modo que quien se aproxima al arte lo hace desde la individualidad. Una idea que se complementa con la que Luis Bagué expone a propósito de las diferencias atribuidas en la arcaica distinción alta/baja literatura: “esta clase de razonamientos —en los que subyace una sacralización de la poesía y una demonización de la canción popular— se sostienen con dificultades en una época en la que el espacio profano ha invadido los anaques del archivo cultural” (2021: 127).

En la primera sugerencia estriba, sin embargo, el análisis más interesante de Eckstein, pues lo que está haciendo verdaderamente, con esa separación entre poesía y letra de canción, es dotar a esta de un rasgo diferenciador, un estatus que la convierte en modalidad genérica. Para Eckstein, las letras de canciones son en realidad “other tradition of modern poetry”, una tradición que ha estado desplazada de la poética literaria moderna debido al enfoque predominante en los artefactos gráficomicos (2010: 14). Esta poesía otra tiene su rasgo diferenciador precisamente en sus características performativas, pues, para él, permiten superar las diferencias cualitativas de unas letras que “come across as banal on paper and fail according to the standards of received literary analysis and aesthetic judgement” (2010: 14).

Como él, y retomando lo planteado en la primera parte de este artículo, podemos sostener que las letras de canciones no son poesía porque el paradigma de lo poético, creado realmente a partir de Baudelaire y los grandes movimientos poéticos del XIX, se vincula con la página escrita, e incluso con el concepto de poemario. Eso no quiere decir, sin embargo, que no sea literatura, pues podría decirse que ese es su estatus —cuando la literatura se recogía bajo el término poesía— en buena parte de la historia hasta incluir a Hegel. Como he argumentado, es precisamente a finales del siglo XIX cuando poesía y música se separan definitivamente, quizás —en línea con lo sugerido por Rousseau— cuando cae el uso de la palabra *lirica* para denominar ese arte.

Llama la atención en este último sentido el tratamiento actual de la palabra *lirica*, apenas empleada como vestigio académico. Al menos en el contexto español, no hay ninguna librería que posea una sección titulada *lirica*, y pocos son los poetas que se refieren a su poesía completa como *lirica* completa. Si se utiliza de forma indirecta en el ámbito anglosajón para referirse a las letras de las canciones como *lyrics*, lo que no hace sino evidenciar esta relación. Y también la usan —como anglicismo derivado— escritores de canción actuales, normalmente asociados al rap del contexto hispanoamericano. Tego Calderón escribe “Andan friolentos, mis líricas los cohíba”; Canserbero, “No haga que te saque mis líricas más feroces”.

Como derivación de este desplazamiento, según el cual la palabra *lirica* ha sido rescatada del olvido en espacios adjetivos a la literatura, intuyo que existe un nuevo género literario que puede responder al nombre de *líricas*. Es lo que sugiere Eckstein y, al mismo tiempo, el mejor modo de superar la cercanía evidente entre poesía y letra de canción. Si se entiende que la poesía del siglo XX ha tendido a trascender progresivamente su origen musical —superación de la rima y los metros clásicos; experimentación hasta llegar a la poesía visual; vigencia total del poemario frente a la lectura pública de poemas—, la letra más apegada a la relación con la música puede responder bien al nombre de *lirica*.

Jacques Roubaud, conocido poeta del Oulipo, escribe un capítulo de la antología de Marjorie Perloff, *Sound of poetry / poetry of sound*, sobre lo que define como el IFV (International Free Verse): una suerte de estilo internacional estandarizado que recoge la tendencia de una poesía contemporánea en la que la forma se vuelve cada más secundaria hasta el punto de que es una poesía leída “as if it were prose”. Para Roubaud, el triunfo de esta modalidad es el indudable reflejo de la decadencia de la poesía; una decadencia que ha llevado a muchos, según escribe, a buscar la poesía “elsewhere”, en el “rock and roll” o incluso en el “rap”. Su gran inconveniencia, como Eckstein, es que “if one were to commit to paper what normally constitutes this type of poetry [...] we would be in the presence of an absolutely mediocre text”¹¹. Y se pregunta: “I have nothing against these activities. In the best cases, they make for a high-quality spectacle. But why call these

¹¹ “Si uno plasmara en papel lo que normalmente constituye este tipo de poesía [...] estaríamos ante un texto absolutamente mediocre” (traducción propia).

events ‘poetry’ as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE?¹²” (2009: 24-25).

Roubaud publica este texto en 2009 y, como tal, es hijo de su tiempo. No ha asistido a la revolución que ha supuesto Internet para la poesía, que pone en duda esa decadencia. No obstante, Roubaud acierta en la evolución de la poesía contemporánea hacia formas que tienden a mezclarse con la prosa, y también en que muchos investigadores —entre los que me hallo— han encontrado lo literario en nuevos espacios. A su vez, y como ya hacían Zumthor y Eckstein, detecta la fuerza performativa —como espectáculo— de estas manifestaciones.

Sin embargo, Internet ha cambiado todo. Youtube y Spotify han mediatizado el espectáculo, lo han fijado, lo han detenido para un usuario que lo puede repetir hasta el infinito. El benjaminiano concepto de reproducción adquiere toda su fuerza hoy día, y posiblemente lo hace en contra —pese a lo que sostiene Eckstein— del concepto de *performance*. El estatismo de estas plataformas no es tan fácil de entrever: Youtube, en lo que concierne a la canción, tiene como base el videoclip y su naturaleza transmedia, pero como vídeos se han popularizado también —hasta niveles similares en ocasiones— los *videolyrics*, cuya función eleva la palabra por encima de sonido e imagen; Spotify ofrece directamente la grabación de la canción. La canción avanzó de la *performance* a la transmedialidad, y ahora se dirige —ya está ahí— a un espacio casi independiente. Las canciones se escuchanleen; principalmente se escuchan, pero también se leen. Quedan grabadas en formato audio en las grandes plataformas y de forma escrita en los cancioneros de Internet —Genius; las letras y los créditos de Spotify—. Se distribuyen en formato audio, en formato vídeo, pero también quedan fijadas en las redes sociales cuando se comparten, en numerosas ocasiones, por los usuarios.

Por otra parte, parece que nuestro tiempo no está muy de acuerdo con las tesis de Eckstein y Roubaud acerca de la menor calidad de las letras —de canción— escritas. Conocida es la publicación de las letras de cantautores como Sabina, Aute o Krahe. No solamente se asocian con la configuración autorial de ciertos autores; una editorial barcelonesa, Libros del Kultrum, ha inaugurado recientemente una colección, bajo el nombre de “Cancioneros”, en la que han publicado hasta ahora las letras traducidas de Jim Morrison, Johnny Cash, Paul Simon, George Harrison, Nick Cave y Frank Zappa. En el caso de Cave y Zappa, además, los editores han elegido el título de *Obra lírica completa*. ¿Qué lleva a una joven editorial a titular esta colección de letras —líricas— con el nombre de “Cancioneros”? ¿Qué la conduce a llamar a esta recopilación *Obra lírica*? Lo que quiere decir todo ello es que, además del interés que despiertan las propias figuras —y por tanto cualquier publicación vinculada con su obra—, las letras de las canciones tienen la suficiente fortaleza como para resistir la soledad del papel. Y lo que

¹² “No tengo nada en contra de estas actividades. En el mejor de los casos, constituyen un espectáculo de gran calidad. Pero ¿por qué llamar a estas actividades poesía y no otra cosa? ¿Por qué no llamarlas simplemente PERFORMANCE?” (traducción propia).

es más evidente: el mercado editorial ya ha canonizado estas letras, al margen desde lo que decidamos —siempre los últimos— desde la academia.

Lo anterior sugiere la —todavía— dinámica del canon literario: se tiende a considerar literatura lo publicado por escrito, la tinta en papel, y también lo derivado de ello; las obras que, viniendo de lo escénico y performativo, terminan siendo publicadas en libro —se lee el teatro del Siglo de Oro, y a Valle, incluso a Lorca, por la potencia de la página escrita—. El cine es el gran arte que ha problematizado lo anterior y sin embargo está teniendo una difícil inserción en el canon literario precisamente por ello. Está consensuada la potencia literaria del cine de John Ford o las series *Los Soprano* y *The Wire*; pocos investigadores, en cambio, se atreverían a tildar de literatura uno de sus guiones. Jorge Carrión sostenía que “la pretensión última de *The Wire* no es otra que ser leída como gran literatura, como una novela por entregas” (2011: 44); sin embargo, la única forma que encuentra de insertar el cine en la literatura es a partir de la célebre categoría de *literatura expandida*. Además de la poca claridad del marbete —como Claudia Kozak reconoce (2017: 221)—, esa literatura que se expande es sinónimo de una no-literatura, como de alguna manera lo es esa etiqueta de posliteratura. Si la literatura expandida es aquella literatura que busca una posibilidad de expansión en otros terrenos, es porque ya está fuera, y la literatura *fuera de sí* quizá es una literatura que no va a resistir el exterior, pues así ha ocurrido con géneros como la ópera, raramente asentado en los cánones literarios occidentales. Una de las pruebas más evidentes es que de las expresiones de la llamada literatura digital —el culmen de la expansión— todavía no ha surgido ninguna obra literaria verdaderamente relevante para la literatura contemporánea. No hay una sola de esas obras que pueda ubicarse al lado de las novelas de Bolaño, Marías, Houellebecq, Carrère, Franzen, Enríquez o de la poesía de Gil de Biedma o Carson. Es cierto que gigantes de la palabra en movimiento como Ford, Kazan o Berlanga tarde o temprano tendrán un encaje en el sistema literario, pero quien lo acometa tendrá que sortear las dificultades de una palabra que puede envejecer tan mal como la imagen en movimiento, los efectos especiales, las actuaciones etc.

A diferencia del cine, las letras de canciones muestran una evolución diferente. La primera parte de este artículo intenta ilustrar el recorrido del escritor literario de canciones y cómo su figura es tan fuerte que incluso cuestiona, en diferentes momentos, las mismas bases de la literatura. No es difícil vislumbrar una forma de entender la letra de las canciones que conecta a los trovadores medievales con Bob Dylan, y a este con los raperos de las últimas décadas. Si el siglo XX fue protagonista del esfuerzo de historiadores, folkloristas y teóricos por recuperar manifestaciones como la literatura de los trovadores o la literatura de cordel, el XXI y su problematización de los géneros clásicos está permitiendo la validación de las letras musicales como género literario: las líricas.

La última prueba de esta validación, la edición de letras musicales, supone su inserción en el campo literario. ¿Quién puede negar la literariedad de una palabra en diálogo con lo estético en el contexto de un libro? El nuevo cancionero ha sido inaugurado tras el Nobel de Literatura a Dylan, y la publicación de las letras de todos estos autores

debería conducir al siguiente razonamiento: si Dylan, Cave y Zappa han podido; si Sabina, Aute o Krahe también, ¿por qué no los cantantes actuales? En el caso español ha sido notorio en los últimos años el caso de Gata Cattana, una artista interdisciplinar por definición que, no obstante, lo era porque se incardinaba en el contexto del rap y el *spoken word*.

Estas líricas ya se defienden solas. Nadie va a prescindir del análisis comparado de puesta en escena, videoclips y otros elementos propios vinculados con la *performance* y el discurso transmedial, pero lo cierto es que muchas de las letras se desprenderán de estos atrezos cuando las innovaciones tecnológicas favorezcan la superación de muchos de ellos, y sin embargo siga permaneciendo la magnitud hegeliana de la palabra. Las líricas, lejos de cuestionarlas, refuerzan la literatura canónica y sus dinámicas, y vienen a combatir esa idea —por otro lado falsa— según la cual lo literario representa el medio *viejo* frente a los medios nuevos. No hay ninguna manifestación más innovadora de la literatura en —y no de— Internet que las letras de canciones que pueblan los medios de reproducción de las generaciones ya nacidas en el siglo XXI. Los jóvenes del siglo XXI no leen a Rui Torres¹³; leen a C. Tangana.

Dentro de la literatura, el género de las líricas muestra una cercanía evidente con la poesía, pero, como sugiere Eckstein, se trata de otra vertiente en cuyo desarrollo se han planteado elementos de diferenciación, como una vuelta a la relación con la rima. La recuperación de la palabra *lírica* pretende incidir, en suma, en esta idea. El estudio socio-literario habitual de estas letras, por lo tanto, se complementará con un análisis textual que no dista mucho del acometido en los estudios sobre poesía versolibrista, pero que incidirá en las relaciones de estas letras con el afuera. Unas relaciones, como ya se ha dicho, con el afuera performativo, pero también con el afuera musical. Incluso en la canción dominante en la última década, el rap y sus derivaciones, en la que muchos artistas presumen de su nula formación musical —podría afirmarse que la gran mayoría no tiene formación reglada de canto—, las palabras tienen una relación innegable con su adaptación a la base instrumental. La métrica impuesta por el ritmo al que se canta explicará parte de la naturaleza de estas letras; un enfoque que, no obstante, ya se lleva cabo desde el análisis prosódico de la poesía. El aspecto más relevante estará vinculado así a los deslizamientos entre la poesía actual y las letras de las canciones: la tendencia a la performatividad de la primera por su relación con la segunda; el cultivo de la rima y los juegos verbales de la tradición escrita de la segunda en relación con la primera.

El enfoque privilegiado en el estudio de estas líricas se dirigirá a la figura del autor como representante privilegiado del sistema literario del XXI. La vuelta del autor a la literatura permite entender la importancia de los nuevos estudios autoriales y las poéticas explícitas, que, además, han venido ilustrando buena parte de estos artistas de la canción en su relación con la literatura. El autor es un elemento que explica la superación de las poéticas textualistas y el interés de una perspectiva que aúne ambos paradigmas: las teorías canónicas de base sociológica y el estudio inmanente de las líricas. El estudio del

¹³ Autor de poesía hipermedia.

autor culmina en última instancia en la publicación de estas letras en formato libro, que a su vez es la culminación del asentamiento de este género en el sistema literario. Las líricas son hermanas, gemelas, casi siamesas de la poesía, pero no son hermanas de la literatura, pues *son* literatura.

4. CONCLUSIONES

Cuando termino de escribir estas páginas, Nico Miseria (2025) acaba de estrenar un vídeo en Youtube con una puesta en escena significativa: mientras él recita una de sus canciones, Alba Calva, la artista que lo acompaña, toca un arpa. El arpa, vinculada con la lira, es usada de forma muy consciente por este escritor de canciones —íntimo de Gata Cattana— para simular esa forma primigenia del arte poético griego. Pocos meses antes, en las páginas de *El País* se había presentado una de las selecciones más arriesgadas de los últimos tiempos: los cincuenta mejores discos de canciones desde 1975 hasta 2025. La selección —en cuanto canon— es cuestionable, pero los tres primeros discos son *La leyenda del tiempo* (1979), de Camarón; *El mal querer* (2018), de Rosalía; y *Omega* (1996), de Enrique Morente y Lagartija Nick. Los tres, además de poseer una raigambre flamenca, dialogan con la literatura: en el primer y tercer caso, con Lorca; en el segundo caso, con una novela provenzal.

Estos dos hechos simbolizan el sincretismo de una época, la protagonizada por Internet, en la que se toma conciencia de la importancia de la literatura en las artes contemporáneas. El presente artículo aprovecha este sincretismo para intentar marcar los límites del arte de las letras de canciones, las líricas. Estas se sitúan, como indica la hipótesis principal, dentro del sistema literario, para sugerir en última instancia cómo en el sistema literario actual se dan los condicionantes que permiten hablar de un nuevo género literario ubicado, en cierto modo, en las inmediaciones de la poesía.

Todo ello arroja como conclusión principal la existencia de un proceso según el cual se está habilitando la interpretación literaria de estas letras de canciones. De modo que este trabajo se conforma como un espacio de sugerencia cuyo verdadero valor es el de comenzar una discusión —más directa que las anteriores— acerca de la necesidad de insertar el estudio de las líricas en el marco de los estudios literarios modernos y en un contexto al margen de la literatura comparada y las perspectivas intermediales. El próximo Bob Dylan no necesitará autodenominarse como poeta en su autobiografía; el próximo Joaquín Sabina no necesitará confesarle a Jesús Quintero que su verdadera vocación era la de ser poeta; el próximo Leonard Cohen, que probablemente rapeará sobre una instrumental, ya será un lírico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1962). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ARTIGAS, M. (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- AUSERÓN, S. (2022). *Arte sonora*. Barcelona: Anagrama.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021). “Toda esta poesía que nunca cabe en un poema. Letras, adaptaciones y colaboraciones”. En *Un antiguo don de fluir*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 125-153. Mar del Plata: EUEM.
- BENJAMIN, W. (1972 [1971]). “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, J. Aguirre (ed. y trad.). Madrid: Taurus.
- ____ (2021 [1939]). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Iluminaciones*, J. Ibáñez (ed.), J. Aguirre y R. Blatt (trads.). Madrid: Taurus.
- BLANNING, T. (2017 [2008]). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, F. López Martín (trad.). Barcelona: Acantilado.
- BLOOM, H. (1995 [1994]). *El canon occidental*, D. Alou (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1997 [1992]). *Las reglas del arte*, T. Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CERNUDA, P. (1960). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- CHARTIER, R. (1994 [1988]). “Frenchness in the History of the Book: from the History of Publishing to the History of the Book”. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, M. Armiño (trad.). Madrid: Alianza.
- COMPAGNON, A. (2007 [2005]). *Los antimodernos*, M. Arranz (trad.). Barcelona: Acantilado.
- DIEGO, G. (1942). “Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz”. *Escorial. Revista de Cultura y Letras* 25, 163-186.
- DYLAN, B. (2017 [2004]). *Crónicas I. Memorias*, M. Izquierdo (ed.). Barcelona: Malpaso.
- EAGLETON (2005 [2004]). *Después de la teoría*, R. García Pérez (trad.). Barcelona: Debate.
- ____ (2013 [2012]). *El acontecimiento de la literatura*, R. García Pérez (trad.). Barcelona: Península.
- ECKSTEIN, L. (2010). *Reading Song Lyrics*. New York: Rodopi.
- EDWARDS, P. (2013). *How To Rap 2. Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago: Chicago Review Press.
- ENCINA, J. DEL (1973 [1496]). “Arte de poesía castellana”, J. C. Temprano (ed.). *Boletín de la Real Academia Española* 53.199, 321-350. Disponible en línea: https://webfrrl.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LIII/CXCIX/Temprano_321_350.pdf [04/09/2025].
- FINKIELKRAUT, A. (2023 [2021]). *La posliteratura*, E. M. Cano e I. S. Paños (trads.). Madrid: Alianza.

- FOUCAULT, M. (1999 [1969]). “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales vol. I*, M. Foucault / M. Morey (trad.), 329-360. Barcelona: Paidós.
- FRITH, S. (1989). “Why Do Songs Have Words?”. *Contemporary Music Review* 5.1, 77-96.
- _____. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA LORCA, F. (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2017). “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX propuestas teóricas y metodológicas”. *Dirāsāt Hispānicas* 4, 127-136.
- GEFEN, A. (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Lonrai: Corti.
- HEGEL, G. H. F. (2007 [1842]). *Lecciones sobre la estética*, A. Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal.
- HELLER, W. (2017 [2014]). *La música en el barroco*, J. González-Castelao (trad.). Madrid: Akal.
- HERRERA, F. DE (2001 [1580]). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- JAMESON, F. (2024 [1991]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, E. Arguedas y M. Glikson (trads.). Barcelona: Verso.
- JOCSON, K. M. (2006). “‘Bob Dylan and Hip Hop’: Intersecting Literacy Practices in Youth Poetry Communities”. *Written Communication* 23.3, 231-259.
- JIMÉNEZ, J. R. (1981). *La soledad sonora*. Madrid: Taurus.
- KOZAK, C. (2017). “La literatura expandida en el dominio digital”. *El Taco en la Brea* 2.6, 220-245.
- LAÍN CORONA, G., ed. (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor Libros.
- _____. (2024). *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor Libros.
- LOTT, E. (2013). *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.
- LUIS, C. (2023). “Reaccionadores: marcar tendencia, levantar ampollas y ganar pasta”. *El Mundo*, 25 de noviembre de 2023. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/11/25/65609729e9cf4afa558b4577.html> [13/09/2025].
- LUQUE AMO, Á. (2024). “Estatus y concepto de lo poético en el rap, el trap y la música urbana. El contexto español”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 289-309. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38826> [13/09/2025].
- MALLARME, S. (1945). “Réponses a des enquêtes sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret)”. En *Oeuvres complètes*, 866-872. Paris: Gallimard.

- ____ (1987 [1894]). "La música y las letras". En *Prosas*, J. del Pardo (ed. y trad.) y J. A. Millán (trad.), 209-225. Madrid: Alfaguara.
- MICÓ, J. M. (2015). *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- NATHAN, H. (1990 [1960]). "Estados Unidos de América". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 209-268. Madrid: Taurus.
- NIETZSCHE, F. (2004 [1872]). *El nacimiento de la tragedia*, A. Sánchez Pascual (ed. y trad.). Madrid: Alianza.
- PAZ, O. (2003 [1956]). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- QUEROL, M. (2019). "Introducción". En *Cancionero musical de Lope de Vega. Tomo I. Poesías cantadas en las novelas*, Miguel Querol (ed.), 11-15. Barcelona: CSIC.
- REANEY, G. (1990 [1960]). "La Edad Media". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 15-71. Madrid: Taurus.
- RIQUER, M. DE (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2017 [1974]). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- ROMANO, M.; LUCÍFORA, M. C. Y RIVA, S. (2021). "A modo de presentación". En *Un antiguo don de fluir*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 9-18. Mar del Plata: EUDEM.
- ROUBAUD, J. (2009). "Prelude: Poetry and Orality". En *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, M. Perloff & C. Dworkin (eds.), 18-28. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROUSSEAU, J. J. (2007 [1768]). *Diccionario de música*, J. L. de la Fuente Charfolé (ed. y trad.). Madrid: Akal.
- RUIZ PÉREZ, P. (2019). "Subjetividad sentimental y sujeto autorial: trayectoria y niveles en la lírica áurea". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 2.1, 159-180. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/tmj.v2i1.8497> [13/09/2025].
- SANTOS UNAMUNO, E. (2025). "La condición posliteraria y la persistencia de lo hipercanónico: hipótesis de trabajo para una agenda de investigación sobre los regímenes modernos de preservación canónica". *Revista de Literatura* 87.173, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1346> [13/09/2025].
- SCHLEGEL, F. (2012 [1800]). "Conversación sobre la poesía". En *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, P. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy (eds.), 358-421. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- STAËL, M. DE (1800). *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Tome I*. Paris: Maradan. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61078256.texteImage> [03/09/2025].
- STEVENS, D. (1990 [1960]). "El Renacimiento". En *Historia de la canción*, D. Stevens (ed.) y J. M. Martín Triana (trad.), 75-129. Madrid: Taurus.
- TINIANOV, Y. (1978 [1927]). "Sobre la evolución literaria". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), 89-105. México D.F.: Siglo XXI.

- VILLENA, E. DE (1993 [1433]). *Arte de trovar*, F. J. Sánchez Cantón (ed.). Madrid: Visor Libros.
- WEINGARTEN, C. R. (2010). “Is Bob Dylan Hip-hop’s Godfather?”. *Rolling Stone*. Disponible en línea: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/is-bob-dylan-hip-hops-godfather-64581/> [13/09/2025].
- WILLIAMS, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*, P. di Masso (trad.). Barcelona: Península.
- WOLF, W. (2015). “Literature and Music. Theory”. En *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, G. Rippi (ed.), 459-474. Berlin: De Gruyter.
- ZUMTHOR, P. (1991 [1983]). *Introducción a la poesía oral*, M. C. García-Lomas (trad.). Madrid: Taurus.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- BEJO (2017). “Amigos desconocidos”. En *Hipi Hapa Vacilanduki* [Álbum]. Autoeditado.
- C. TANGANA (2012). “She said”. En *Love’s* [Álbum]. Autoeditado.
- DYLAN, B. (1962). “Man of Constant Sorrow”. En *Bob Dylan* [Álbum]. Columbia Records.
- ____ (1970). “The Minstrel Boy”. En *Self Portrait* [Álbum]. Columbia Records.
- GIL SCOTT-HERON (1971). “The Revolution Will Not Be Televised”. En *Pieces of a Man* [Álbum]. Flying Dutchman.
- ISRAEL B, ERGO PRO & ILL PEKEÑO (2024). “Young Boys (N.B.A.)”. En *Galerías Deva* [EP]. Lowlight Music.
- JARFAITER & EL COLETA (2015). “Navajeros”. En *Antihéro* [Álbum]. Autoeditado.
- NAS (1994). “One Time 4 Your Mind”. En *Illmatic* [Álbum]. Columbia Records.
- NICO MISERIA & ALBA CALVA (2025). “Espacio negativo”. Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kaQN3I-Sp4> [15/09/2025].
- SOTO ASA (2014). “Valentino”. En *金 (Oro)* [EP]. Autoeditado.
- VIOLADORES DEL VERSO (1999). “Máximo exponente”. En *Genios* [Álbum]. Boa Music.
- YUNG BEEF (2022). “Title” [Single]. La Vendicion.



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

Fecha de recepción: 15/09/2025

Fecha de aceptación: 07/10/2025