

EL VERSO SOBRE LA PARTITURA. ENFOQUES TEÓRICOS
SOBRE LA MUSICALIZACIÓN DE POESÍA*VERSES ON A SCORE. THEORETICAL APPROACHES TO
MUSICAL ADAPTATIONS OF POETRYCLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
cimartinez@flog.uned.es

Recibido: 12.11.2021

Aceptado: 13.09.2022

RESUMEN: La musicalización de poemas es una práctica artística frecuente y productiva que merece una atención crítica detenida y desde presupuestos teóricos sólidos y operativos. En este artículo se exploran los principales enfoques teóricos para la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades. Se realiza una revisión que sigue una línea cronológica, desde la literatura comparada, a los estudios de traducción intersemiótica, la teoría de la adaptación y los presupuestos de la intermedialidad. Este artículo aborda cómo se ha tratado, desde distintas posiciones teórico-críticas, el fenómeno de la musicalización. Cada uno de estos enfoques plantea objetivos diversos y, consecuentemente, destacan y obvian diferentes factores. Por último, apuntamos hacia los estudios intermediales como perspectiva más globalizadora y prometedora para el estudio de las musicalizaciones.

PALABRAS CLAVE: musicalización, adaptación, intermedialidad, traducción intersemiótica.

ABSTRACT: Musical adaptation of poetry is a frequent and productive artistic practice that deserves careful critical attention from solid and operative theoretical assumptions. This article explores the main theoretical approaches for

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

research in this field, pointing out what each of them highlights as a priority, its virtues, problems, and possibilities. This review follows a chronological line, from comparative literature to intersemiotic translation studies, adaptation theory and intermediality studies. This article discusses how the musical adaptation of poetry has been treated from different theoretical-critical positions. Each of these approaches has different objectives and, consequently, emphasizes and ignores different factors. Finally, we point out intermediality studies as a globalizing and promising perspective for the study of musical adaptations.

KEYWORDS: musical setting, adaptation, intermediality, intersemiotic translation



INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre musicalización de textos poéticos son abundantes y muy diversos en sus planteamientos teóricos y metodológicos. En este trabajo nos proponemos realizar una revisión de los principales enfoques teóricos que permite la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades.

Para realizar este trabajo es necesario, en primer lugar, especificar a qué nos referimos con musicalización, un término cuyo significado cambia según las distintas prácticas culturales y su interpretación por parte de críticos y creadores.

En el ámbito hispánico *musicalización* es definido como “poner música a un texto, a una obra o a una idea”.¹ Su uso en artículos académicos y divulgativos permite afirmar que, en español y en relación con la poesía, se entiende musicalización como el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música (tal vez poemas, o cuentos, por ejemplo). Pueden verse al respecto trabajos como los de Gabriel Meza, en el que se habla de transformar “el texto poético en letra de canción y componiendo una pieza musical que contenga al texto” (Meza 2018: 31), o indagar en cualquiera de los múltiples discos de cantautores que han *puesto música* a poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado o Lorca, por solo poner algún ejemplo. El término utilizado en estos casos es siempre *musicalización* y se restringe a utilizar el texto del poema con mínimas intervenciones (trasladar, repetir versos o incluso eliminarlos) y realizar el proceso de sonorizarlo. Así, la musicalización sería tanto este proceso como el resultado del mismo. Excluye esto, por lo tanto, a otras relaciones que pueden darse entre texto poético y canción, como la simple referencia, la continuación narrativa, la parodia o la reflexión. Excluye también la interpretación únicamente

¹ Disponible en <<https://dle.rae.es/musicalizar>>.

musical (sin letra) de un texto poético. No se refiere tampoco al hecho de recrear un ambiente o una forma musical mediante un poema.

Hemos creído necesario hacer estas salvedades porque el término inglés *musicalization* hace referencia en múltiples ocasiones a un concepto bien distinto. Wolf recoge esta tradición en su libro *Musicalization as fiction* (1999). Así, Aldous Huxley describía la estructura de su novela *Contrapunto*, de 1928, dentro de la misma de este modo: "The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. [...] A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different... Get this into a novel" (1965: 301). Wolf hace referencia también a la definición de Northrop Frye de 1957 de musicalización de la ficción en la que se define lo musical como "a quality in literature denoting a substantial analogy to, and in many cases an actual influence from, the art of music" (2006: 237). Esta definición será, de hecho, la que le sirva de partida a Wolf en esta y otras obras (1999: 51), donde habla de imitación intermedial encubierta, es decir, imitación de la música en un texto narrativo.

Así, en inglés, lo que aquí hemos llamado musicalización, entendido como ese *poner música* a un texto, se suele denominar *musical adaptation* (Albrecht 2010; Hopkins y O'Leary 2005; Ingham 2013), lo que nos arroja ya alguna pista sobre los diferentes matices del concepto en inglés. El término *musical setting*, que también aparece en algunos escritos académicos (Da Silva 2004; Ingham 2013), es mucho más restringido y quizás más semejante a lo que entendemos en español como musicalización.

Hecha esta salvedad, que tendremos siempre en cuenta, y sabiendo ya a qué nos referimos por musicalización en este trabajo, podemos continuar.

La musicalización de textos literarios, especialmente de textos en verso, es una práctica tremendamente productiva y común en la cultura occidental. Además de contar con una amplia tradición histórica, sigue suponiendo hoy en día un ejercicio que se aborda desde distintos géneros musicales con distintas motivaciones y finalidades. Al respecto, decía Juan Carlos Ureña: "componer música para poesía no representa una actividad nueva o exclusiva de artistas como los mencionados anteriormente, sino una práctica que ocupa un lugar preponderante en la historia de la música" (2015: 81). Ureña pone muchos ejemplos de obras de música clásica que son musicalizaciones de poemas, y que son, incluso, el medio por el cual estos poemas han pasado a la fama. En el mismo sentido se pronuncia López Ojeda: "La música, en este caso, es coartada de la literatura porque sirve para complementarla. Es el tipo de relación más abundante que se establece entre música y texto, simplemente utilizando la música como acompañamiento" (2013: 134).

En este artículo expondremos los principales enfoques teóricos para la investigación en este ámbito, señalando qué destaca prioritariamente cada uno de ellos, sus virtudes, problemas y posibilidades. Antes de comenzar conviene aclarar que estos enfoques no son, en ningún caso, contrapuestos; de hecho, unos parten de otros o incluso los incluyen, pero cada uno incide en unas ca-

racterísticas distintas, por lo que para estudiar una musicalización deberemos plantearnos qué queremos estudiar y cómo hacerlo.

Haremos, pues, un repaso de las perspectivas más productivas a la hora de enfrentarnos a una musicalización, sabiendo que cada una de ellas implica cosas distintas y todas son, en cierto sentido, complementarias.

1. MUSICALIZACIÓN COMO RELACIÓN ENTRE ARTES DISTINTAS. LA LITERATURA COMPARADA

Bien es sabido que los estudios y discusiones en donde se comparan las que hoy en día llamamos diferentes artes comienzan desde la misma Antigüedad Clásica (recordemos a Simónides de Ceos, las formas artísticas de las que se habla en la *Poética* de Aristóteles o el famoso *ut pictura poesis* horaciano). Los filósofos de la Antigüedad sentaron las bases de estos estudios comparativos. Fue, sin embargo, a mediados del siglo pasado cuando investigadores muy relevantes como Brown (1948) o Souriau (1965) le otorgaron la importancia debida mediante estudios referentes a la interrelación entre las artes. Clüver señala la década de los 60 como el periodo en el cual algunos teóricos declaran el estudio de las relaciones entre distintas artes como dominio legítimo de la literatura comparada (2007: 21-22).

Es clave, en esta historia, el nombre de Calvin S. Brown que, en su libro *Music and Literature*, de 1948, deja el enfoque puramente crítico de obras particulares y se centra en las analogías estructurales entre ambas artes. Uno de sus discípulos, Scher (1982), que puede considerarse entre los pioneros en el estudio comparado de estas dos artes, propone una primera clasificación muy útil para abordar estos fenómenos. Es un enfoque sistemático, que clasifica así las formas de relación músico-literaria: "la música en la literatura", "la música y la literatura" y "la literatura en la música" (1982: 229-236). La primera forma "la literatura en la música" incluiría lo que él llama "Word Music" y que describe como un tipo de poesía que imita la "calidad acústica de la música", así como las adaptaciones de estructuras y patrones musicales, la aplicación de técnicas musicales a obras literarias y la presentación literaria de composiciones musicales. Por el contrario, "la literatura en la música" se relaciona con la narrativa musical, donde los paratextos literarios ayudarían a comprender la secuencia musical (como en la música programática). La categoría de "la música y la literatura" recoge aquellas producciones en las que ambos discursos son relevantes. Todo lo referido a la canción iría en este apartado.

Gran parte de los estudios sobre música y literatura desde esta perspectiva parten de la idea de sus orígenes comunes, de una primitiva ligazón que luego se escinde en dos productos diferentes (Alonso 2002: 7). Esta división vendría determinada, principalmente, por la generalización de la alfabetización y de la imprenta.²

² Aunque hay mucha bibliografía al respecto resulta muy útil acudir a un clásico como Walter Ong, que desarrolla, especialmente en el capítulo "IV. La escritura reestructura la conciencia" (Ong 1996) este tema.

Sin embargo, es fácilmente discutible que exista realmente una división clara entre ambas artes, sobre todo si pensamos en algunas manifestaciones culturales como la música vocal, es decir, el canto, que, como podemos ver en las manifestaciones culturales contemporáneas, no se ha perdido y continúa plenamente vigente. No obstante, la literatura comparada ha tratado con frecuencia las relaciones entre música y literatura en la actualidad como algo excepcional y novedoso. Conocida es la réplica que dedica Ruwet (2002) al trabajo sobre Bach del estudioso Boris de Schloezer en el que el ruso propugna la nula importancia del texto vocal que acompaña a una música, defendiendo que en la música vocal una de las dos manifestaciones, la musical o la literaria, se subsume en la otra. Aunque esta postura sea rebatible, sí parece claro que existe una tendencia ineludible a considerar que en la conjunción entre música y literatura una de las dos se encuentra eclipsada por la otra, cuando no en clara posición de servidumbre. Así, en su famosísima *Teoría de la literatura* decían Wellek y Warren:

Sin embargo, la relación entre la música y la poesía verdaderamente grande resulta bastante tenue si se piensa en el ejemplo que aportan las partituras musicales inspiradas en esta, así sean las más logradas. Los poemas de estructura bien trabada, sumamente compacta, no se prestan para letra de composiciones musicales, pero la poesía pobre o mediocre, como muchas de las composiciones de Heine en su primera época y de Wilhelm Müller, han servido de letra para les mejores canciones de Schubert y de Schumann. Si la poesía tiene alto valor literario, su empleo como letra de una composición musical tiene a veces por consecuencia que sus formas queden borradas o desfiguradas por completo, aunque la música tenga valor por sí misma [...]. Existe, sin duda, colaboración entre poesía y música; pero la poesía más excelsa no tiende a ser música ni la música más sublime necesita de palabras. (Wellek y Warren 1969: 152)

La literatura comparada, como su nombre indica, centra su principal actividad investigadora en la comparación. Para ello se necesita comparar productos o actividades distintas, lo que explica esta división tajante entre distintas artes. Si bien la relación de la literatura con otras artes es un objeto de estudio que suele incluirse dentro de las actividades de esta disciplina, lo cierto es que, quizás por su propia amplitud, la literatura comparada no ha tenido como actividad prioritaria las relaciones música-literatura. Sí existen, claro está, estudios clásicos centrados en la comparación entre música y literatura, como los ya mencionados de Brown (1948) y Souriau (1965), más lejanos en el tiempo, y más recientemente los de Russi (2005) y la enorme labor realizada por la International Association for Words and Music Studies (WMA), pasando, entre otros, por Adorno (2006) o Nattiez, más centrados en la semiología (1976, 1987 o 1990).

Desde el ámbito de la musicología se ha ocupado de este campo Lawrence Kramer (1989), que no solo fue pionero en el ámbito de una *narratología musical*, sino que también ha estudiado los propósitos, efectos o valores comunes de la música y la literatura en sus contextos históricos, aplicando el método de una lectura en tándem de obras musicales y literarias. Entre las contribuciones

más recientes de los musicólogos a este asunto cabe mencionar también las investigaciones de Michael Halliwell (2005).

Muchos de estos análisis interdisciplinares entre música y literatura son brillantes y tratan de estudiar, en mayor o menor medida, todos los artificios y procedimientos técnicos de las dos artes. Sin embargo, no se abordan otro tipo de aspectos que podrían resultar de gran interés, sobre todo para las musicalizaciones. Estos aspectos van desde lo que aporta la conjunción de códigos a cómo se resemantiza el nuevo producto (es decir, la musicalización), o también cómo se modifica todo el contexto comunicativo para esa musicalización, cambiando la recepción, dirigiéndose a distintas comunidades interpretativas, etc. Se pierde también una perspectiva que se relacionaría con la industria cultural, el consumo y las diferencias en este sentido que genera la musicalización de un texto.

Algunos teóricos sí defienden una mayor profundidad en este estudio de los fenómenos interartísticos para así permitir que la literatura comparada se erija como base para tratar un fenómeno como la musicalización de textos literarios, pero lo cierto es que en los últimos años han sido otras disciplinas las que se han ocupado prioritariamente de estas relaciones, como veremos en los próximos apartados.

Creemos, por tanto, que, si bien la literatura comparada puede funcionar como base de investigación, es una perspectiva poco enriquecedora para estudiar una musicalización como tal, es decir, entendida como el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos únicamente como literatura (no acompañados de música). Se basa principalmente en comparar dos lenguajes distintos, lo que no refleja la esencia de un texto musicalizado. Así, desde este enfoque no se tiene en cuenta lo que supone la conjunción de las dos artes en un solo producto, los nuevos sentidos que puede aportar gracias a su unión con otros códigos, su inclusión en un nuevo contexto social, y su significación como producto cultural de consumo.

2. MUSICALIZACIÓN COMO TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA. EL ENFOQUE DE LA SEMIOLOGÍA

Abordar las relaciones música-literatura desde la semiología no es algo nuevo y contamos con estudios ya clásicos que así lo demuestran, como los contenidos en el libro de Silvia Alonso (2002), entre los que destacamos algunos como los de Ruwet (2002) o Nattiez (2002). La musicalización del texto literario se puede concebir para su estudio como una traducción de un mensaje no de una lengua a otra sino de un sistema de signos a otro distinto.

La idea de traducción intersemiótica o *transmutación* la plantea ya Jakobson en el texto de 1959 "On linguistic aspects of translation". Allí se refiere al procedimiento de traducción de un texto desde un sistema de signos lingüístico a otro no lingüístico, es decir, el traspaso de la información textual a un formato distinto que el lenguaje. Este enfoque estaría englobado dentro de las áreas de estudio tradicionalmente incluidas por la literatura comparada. Sin embargo, pone su foco en características distintas, como ahora veremos.

No es extraña la utilización del aparato teórico de la traducción para abordar adaptaciones fílmicas de textos literarios. La idea de adaptación como traducción presenta algunos problemas, pues normalmente se distinguen con claridad como productos culturales. Explica Venuti al respecto:

Contemporary translators are required by their publishers, often explicitly in contracts, to render the source text without any deletions and with only such additions as might be necessary to make that text intelligible in the translating language and culture. An adaptation, in contrast, might depart widely from its prior materials, submitting them to various kinds of manipulation and revision. (Venuti 2007: 29)

Sin embargo, toda traducción supone, como señala el propio autor, una interpretación, una lectura concreta de un material, lo que hace que tanto la forma como el contenido varíen.

Así, Venuti (2007: 28) expone dos posibilidades para el estudio de la adaptación fílmica como traducción intersemiótica:

- Partir de un modelo comunicativo-lingüístico, que considera la obra original como un producto original, con aura, cuyo sentido se debe preservar en la traducción intersemiótica.
- Partir de un modelo hermenéutico, que tiene en cuenta que una traducción (como una adaptación) realiza una labor de interpretación y su producto es algo distinto al original, por la mediación de la interpretación. Estas teorías defienden que toda lectura es una interpretación, por lo que una adaptación fija una lectura concreta, que refleja una ideología, unos valores, etc.

Partir de este segundo modelo ofrece muchas más posibilidades de aplicación de esta teoría para las adaptaciones entendiéndolas como traducciones de un código semiótico a otro. Así, ambas serían obras derivadas de una obra fuente, y ambas serían descontextualizadoras. La obra original se produce en unas condiciones espacio-temporales concretas, que conllevan su relación con un sistema lingüístico concreto, con unos textos y con una sociedad. Así, según Venuti, al traducir un texto se pierden tres contextos del texto original: el intratextual, referido a los patrones lingüísticos y estructuras discursivas de una lengua y de una obra concreta; el contexto intertextual, que comprende la red de relaciones lingüísticas que dota al texto de origen de significado para los lectores que han leído ampliamente en el idioma de origen; y un tercer contexto que sería el intersemiótico, esto es, el contexto de recepción a través de la cual el texto fuente continúa adquiriendo significado cuando comienza a circular en su cultura originaria (2007: 29). Claro está, la traducción descontextualiza, pero también, al pasar a otra cultura, recontextualiza dentro de un sistema semiótico y cultural.

Partiendo entonces de esta teoría, ¿podríamos estudiar la musicalización de textos literarios como una práctica de traducción? Pensándolo desde un punto de vista purista, una musicalización de un poema no es un producto cultural que traduzca un texto a otro código semiótico, sino que añade el código musical al lingüístico (con modificaciones, tal vez). Sin embargo, también podemos pen-

sarlo como una traducción de un poema a una canción. Esta sería, así, un producto nuevo que funcionaría como una traducción que produce una ligera descontextualización y que trata de ser un producto derivado de un texto original.

En el ámbito hispano una de las principales estudiosas del poema puesto en música, Marcela Romano, propone y desarrolla precisamente el marco teórico de la traducción intersemiótica para el análisis de musicalizaciones. Defiende la estudiosa argentina:

De este modo, el texto "fuente", "original", "inicial", que pertenecía excluyentemente al sistema escrito de la literatura consagrada, ha sido "traducido", y, con este acto, se ha desprendido (en parte) de su naturaleza escrituraria para ingresar en dos sistemas de los que se distanciaba: los medios de comunicación y el espectáculo, desde una nueva formulación, ahora oral. (Romano 1994: 62)

Así, se podrían comparar las características estructurales y contextuales de ambos productos (poema y canción) y entender la musicalización de un poema como una traducción intersemiótica en la que se realizan distintas operaciones. En el plano textual Romano plantea hacerlo de la siguiente manera:

En el caso que nos ocupa, el poema es transcodificado para su ingreso en un sistema de signos más complejo, donde encontramos, en un nivel de existencia virtual, el texto verbal originario, en su hechura inicial, o (lo más frecuente), transformado y reorientado: el mismo pudo ser abreviado, sus versos estribillados, sus estrofas reubicadas o combinadas con otras de otros poetas o de la autoría del cantautor. Convive con el texto verbal un texto musical, creado por el compositor, adaptado a las pautas musicorrítmicas del primero o adaptado, por lo mismo, de este último. (Romano 1994: 61)

Dentro de las operaciones contextuales una de las más evidentes es la resemantización. Dado que cambia todo el proceso comunicativo (el emisor, los receptores, el propio mensaje, el contexto e incluso el canal y el código) se produce un evidente cambio en el sentido. En palabras de Zechetto, la resemantización "se refiere a la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía" (2011: 127).

Un efecto importante de esta traducción semiótica es que muchas veces influye incluso en cómo se concibe la obra original, y debería ser tenida en cuenta cuando se traza la historia de su recepción (Allis 2017: 2). Aunque estemos ante textos llamados *clásicos* y que son referenciales para todo un grupo o sociedad, la musicalización de un poema puede resemantizarlos, ya que en toda traducción hay una labor hermenéutica, que hace que se devuelva a la sociedad con otra perspectiva. Romano, asimismo, también señala la importancia de ver el nuevo producto en relación con su nuevo contexto (co-texto circundante, sis-

tema de música popular, contexto socio-histórico) (1994: 62-63). Otros autores también hacen énfasis en el distinto contexto semiótico en el que se integra el poema como canción: “un proceso de reinterpretación y lectura crítica por parte de los músicos –compositores/intérpretes–, como hecho musical inserto en una semiósfera específica” (Eisner Sagüés 2015).

Un estudio sobre un proyecto de musicalización de poemas enfocado desde la perspectiva de la traducción deja ver algunas de las cuestiones que se ponen sobre la mesa:

... did the original meaning get lost in the translation from the written word to the oral song, or did the change in medium allow us to re-discover the poem in a new form? More specifically, what kinds of changes resulted in the translation of words published in print and intended to be read as they were transformed into songs intended to be heard? And finally, of what benefit is it to translate work from one medium to another? Certainly much gets lost along the way but what is gained by the translation. (Albrecht 2010: 178)

Vemos, por lo tanto, que tratar una musicalización como una traducción semiótica puede ser un enfoque clarificador, aunque –como esta última cita ejemplifica muy bien– conviene ser conscientes de qué implica. El utilizar los anclajes teóricos de la traducción para la musicalización de poesía va a incidir siempre en la idea de un texto original que, para llegar a unos receptores distintos, que pueden no dominar el código de ese mensaje primigenio, debe traducirse. Esto implica que esa traducción debe preservar obligatoriamente alguna esencia del texto primero. Es cierto que el desarrollo de los estudios de traducción supera este concepto de traducir como preservar un sentido original,³ pero el propio término señala siempre una servidumbre de la traducción frente al original.

Por otra parte, la actividad de la traducción tiene sentido prioritariamente si se hace necesaria para llegar a unos receptores que no tenían acceso al texto original. Desde este punto de vista, abordar la musicalización de textos poéticos como traducción pone el foco en la búsqueda de nuevos receptores, distintos de los de la fuente primaria. En este sentido, si queremos destacar la labor de popularización y de difusión que supone una musicalización este será un enfoque muy válido.⁴ Debemos plantearnos, sin embargo, hasta qué punto los receptores de esa música no son ya lectores de la fuente primaria y solo se busca resemantizar y no tanto traducir.

Por otra parte, dado que hablamos de una traducción a otro sistema semiótico, si aplicamos este enfoque es conveniente que tengamos también en cuenta la importancia de la música y realicemos un análisis sobre su estructura,

³ Dice Venuti: “Yet this view betrays an ignorance of developments in translation studies over the past three decades” (2007: 29).

⁴ Romano, que parte de la musicalización como traducción prevé, de hecho, este acercamiento que “descubre en este intento una saludable estrategia de acercamiento a la poesía, presa de círculos cada vez más minoritarios, a un número considerable de receptores que, iniciados o no en la lectura de los autores musicalizados, encuentran en esta «nueva» canción una alternativa más exigente y productiva que la ofrecida por la canción de ‘consumo’”(Romano, 1994: 63).

su tonalidad, su tempo, tratando de ver hasta qué punto el código musical reproduce el del poema, apoya su sentido, o lo cambia, etc., de acuerdo con un enfoque similar al de la literatura comparada. Por otra parte, una música que no parezca reproducir o apoyar el contenido del texto poético, sino que contraste con él o lo parodie, podría no considerarse como una traducción.

Las objeciones que se pueden poner a este abordaje de la musicalización son básicamente las mismas que sus fortalezas, es decir, considerar siempre la musicalización como un producto secundario que debe servir de sombra a su fuente original, distinguir entre los públicos de uno y otro producto y, por último, y compartido con la literatura comparada, no considerar la musicalización como un producto mixto, multimedia, que conjuga dos códigos y que gracias a ello añade significados antes no existentes.

3. MUSICALIZACIÓN COMO CREACIÓN DE UNA OBRA NUEVA. LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

La teoría de la adaptación guarda relaciones estrechas con la de la traducción intersemiótica vista previamente. Ambas implican que, por fuerza, tiene que haber un producto original o precedente, y un producto subsecuente o secundario, en este caso la derivación o adaptación. Sin embargo, difiere de la perspectiva anterior porque una adaptación es posible dentro de un mismo contexto semiótico (una nueva versión de una película, por ejemplo), en el mismo medio.

Los estudios sobre la adaptación cuentan ya con una larga trayectoria y suponen un marco teórico sólido para el estudio de las musicalizaciones de poemas. Las investigaciones sobre la adaptación que cuentan con mayor tradición son las de la adaptación cinematográfica de literatura (Hutcheon y O'Flynn 2013; Stam 2005; Stam y Raengo 2004 y 2005). En ellos se ha desarrollado la idea de adaptación como traducción, paráfrasis, etc., pero actualmente parece haber un acuerdo teórico en el que se destaca la relativa autonomía del nuevo producto respecto al original que se adapta.

La teoría de la adaptación destaca, por lo tanto, dos aspectos primordiales en el proceso de adaptación: la recepción personal del nuevo autor del producto original y las exigencias del nuevo medio (cuando hay cambio de medio).

Respecto al primero, en el que entra la labor receptora y crítico-hermenéutica, cabe decir que se destaca que no hay una obligación de fidelidad (teniendo en cuenta que esta, incluso siendo buscada, sería difícil de conseguir). Muchos factores entran en la creación de una adaptación. Algunos de ellos influyen en la propia lectura del texto, como puede ser la recepción mediada por las múltiples lecturas que ha suscitado ya una obra, sobre todo si esta es conocida para el público general. Por otra parte, la adaptación también estará determinada por el momento histórico y cultural en el que se produce (la teoría de la recepción puede ser aquí muy útil porque destaca, precisamente, estos aspectos). Pero, además, la perspectiva creadora del adaptador puede querer proponer algo muy distinto. Hay que tener en cuenta, entonces, que una adaptación es un proceso dialógico, una reescritura de un material anterior (Stam 2000: 76). Así,

señalan Hutcheon y O'Flynn que, sea cual sea el motivo o el enfoque del adaptador, la adaptación es un acto de apropiación o de rescate, lo que siempre implica un doble proceso de interpretar y luego crear algo nuevo (2013: 46). Como cualquier apropiación, esta puede tratar de preservar más o menos el original o darle una perspectiva completamente nueva.⁵

Por otra parte, la teoría de la adaptación destaca, igual que la de la intermedialidad que veremos a continuación, las características del medio. Siempre que hay un cambio en el medio este impone sus propias características y exigencias. Weisstein, en una época muy anterior al *boom* de los estudios de intermedialidad, investiga el libreto operístico y señala que, por las características de la música en la ópera, se necesitan menos palabras de las que se necesitarían en una obra de teatro de duración comparable, por lo que los libretos suelen ser más cortos que los textos de los dramas ordinarios y con repeticiones frecuentes. Esto provoca que los personajes sean, quizás, más planos (1961: 19). Estas características son, por lo tanto, achacables al producto cultural que es la ópera, al propio medio operístico. Estudiar la musicalización de poemas desde esta perspectiva puede arrojar interesantes resultados, ya que se centraría en cómo el producto cultural canción viene acompañado de ciertas características como estribillos, repeticiones, etc., y permitiría estudiar en una musicalización, precisamente, estos aspectos (las repeticiones y eliminaciones de contenidos, el uso, tal vez, de estrofas a modo de estribillo), etc.

Además, el estudio de una musicalización como una adaptación nos permite poner el foco en la canción como producto nuevo y autónomo. En él, se establecen unos códigos de emisión y recepción distintos y hay un proceso de mediación (mayor que la de un intérprete con una partitura) en el que se produce una resemantización.

En esta misma línea se pronuncian aquellos estudiosos para los que una adaptación supone una versión no fiel, sino libre, de un material previo sobre el que se ejercen diferentes operaciones. Robert Stam señala, por ejemplo, las siguientes: selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, popularización o transculturación (2000: 68).

Como contrapunto a lo dicho, ¿es productiva la teoría de la adaptación para estudiar una musicalización, es decir, una canción que mantiene más o menos literalmente la letra de un poema y únicamente añade la música? En una adaptación cinematográfica, asistimos normalmente a una adaptación del elemento narrativo. Lo narrativo puede ser traducido con otros códigos, acudiendo a distintos sistemas semióticos (McFarlane 1996: 19-20). En una adaptación se suele hablar de dos obras diferentes relacionadas por vínculos argumentales o actanciales reconocibles (Gil González y Pardo García 2018: 32). Esto haría difícil hablar de adaptación para una musicalización del tipo antes descrito. No quiere decir que no puedan considerarse adaptaciones, sino que el aparato teórico de

⁵ Un ejemplo clásico de lo dicho lo constituye, por ejemplo, *Red Alert*, novela de 1958 escrita por Peter George en tono de suspense en la que se basa la conocidísima película *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, dirigida por Stanley Kubrick que, como elemento claramente diferenciador, cambia el género y la convierte en una comedia negra.

la adaptación es poco rentable para el estudio de las musicalizaciones. Hay que tener en cuenta que no hablamos de adaptaciones interpretativas de textos, sino de musicalizaciones que mantienen el texto poemático casi idéntico, ya que lo consideran, de alguna manera, intraducible. Lo que se hace es añadir un código más. Se asemejaría, en este sentido a una adaptación cinematográfica en la que únicamente se pusiera en voz en off una novela o cuento y se ilustrara con imágenes. Obviamente, seguiría siendo un objeto de estudio interesante, pero su análisis desde este punto de vista sería menos productivo.

Todo ello parece favorecer el uso del marco teórico de la adaptación desde la intermedialidad para abordar las musicalizaciones de poemas, puesto que tiene la ventaja de centrarse, por una parte, en las condiciones materiales del nuevo medio, sus exigencias, tradiciones, instituciones, etc., y, por otra parte, aporta una sistematización mucho más precisa que puede ser de gran ayuda en el caso que aquí nos interesa.

4. MUSICALIZACIÓN COMO CAMBIO DE MEDIO. LA PERSPECTIVA DE LA INTERMEDIALIDAD

Desde hace ya algunos años el debate en teoría literaria sobre la intermedialidad se ha ido tornando cada vez más central.⁶

Este enfoque transdisciplinario comienza a gestarse incluso antes de los años 90 e incorpora las tradiciones de lo que se llamaban “Estudios Interartísticos”, así como las discusiones sobre intermedialidad que se estaban manteniendo en el seno de disciplinas como los *Media Studies*, sobre todo con la llegada de producción artística basada en los medios digitales (Clüver 2007: 20). Por supuesto, debe mucho también a la teoría literaria.

La intermedialidad toma muchos de sus fundamentos teóricos del debate en torno a la intertextualidad que tiene lugar entre los años 1970 y 1990, partiendo del dialogismo de Bajtín y las ideas de Kristeva. La concepción de un texto como un discurso siempre entrelazado con otros está en la base también de la intermedialidad.

Pero, además de la relación entre distintos textos, la intermedialidad destaca el medio, como consecuencia del surgimiento de nuevos medios digitales que obligan a repensar las posibilidades que estos nos ofrecen. Este repensar el medio ligado a las nuevas tecnologías se ve en algunas de las definiciones que podemos encontrar. Así, para Jensen, el estudio de la intermedialidad enfatiza el potencial innovador o transgresor de las obras de arte que articulan su mensaje en los intersticios entre dos o más formas mediáticas (Jensen 2016). Los ejemplos incluyen la práctica del arte como instalación, como evento o como actuación. Con esta definición que resalta lo transgresor y novedoso resultaría difícil incluir las musicalizaciones de poemas como un producto intermedial. Sin embargo,

⁶ Aunque el objetivo de este artículo no es ofrecer una perspectiva histórica, para situar cronológicamente este término conviene precisar que el término *intermedia* fue ya introducido por Dick Higgins en un trabajo de 1966. Sin embargo, los estudios sobre intermedialidad tal y como hoy los conocemos comenzarán a tener cada vez más espacio y atención a partir de la década de 1990.

claramente lo sería si simplemente pensamos en ellas como productos culturales que incluyen varias formas mediáticas. Para esto, deberíamos pensar y definir de manera clara qué es el medio. Existen muchas posibilidades para su definición, si bien conviene utilizar esta categoría de manera que sea operativa. Así, Werner Wolf lo hace de la siguiente manera:

Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential messages. Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced. (Wolf 2011: s.p.)

Así, *medio* sería para Wolf la conjunción de un canal y un sistema semiótico (con sus posibles subsistemas).⁷ Esta definición le permite llegar a un sistema que conserva categorías tradicionales tan importantes como la propia *literatura*. Wolf defiende que una posibilidad sería, simplemente, reconocer el hecho de que la literatura es un medio por derecho propio y, como tal, se opone a otros medios y compite con ellos, si bien hace excepciones de tratamiento con el teatro.

Muy cercana, pero más específica, es la definición de medio utilizada por el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca:

... la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas institucionalizados. (Gil González y Pardo García 2018: 13)

Como ellos mismos señalan esto permite aplicar *medio* tanto a las artes canónicas por la tradición como a medios audiovisuales ya tradicionales,⁸ como la televisión o el videojuego, o incluso a nuevos medios de cultura digital. Los estudios intermediales, por lo tanto, no solo estudian novedosos productos culturales transgresores, sino que sirven también para abordar fenómenos muy antiguos pero aportando nuevas preguntas y soluciones al estudio de algunas prácticas culturales híbridas, reflexionando precisamente sobre su materialidad y medios (Rajewsky 2005: 44). Así, es posible ver cómo la intertextualidad se da

⁷ ¿Qué medio sería entonces la literatura? Para facilitar una respuesta, Wolf expone que el problema es: "The plurality of possible uses of the concept 'medium' in the study of literature: one possibility is to acknowledge the fact that literature is a medium in its own right and as such is in opposition to, but also in competition with, other media" (2011: s. p.).

⁸ Hay voces, sin embargo, que se levantan en contra de esta postura. Heike Schaefer propone, por ejemplo, dejar de pensar la literatura como un medio autónomo que participa en el intercambio intermedial y que compite con otros medios como el cine o la música y pasar a entenderla viendo su heterogeneidad medial y la distribución transmedial de la práctica literaria (2015: 169).

no solamente dentro de un mismo medio, sino que intertextos, paratextos o pretextos se incluyen y dialogan también en relación con otros medios.

Visto esto, la intermedialidad consistiría, en un sentido restringido, en la participación de más de un medio en un producto humano y, en un sentido más amplio, en cualquier tipo de transgresión o relación entre los que tradicionalmente se suelen distinguir como medios distintos (Wolf 2011).

Resulta obvio que la intermedialidad estudia, entonces, cuestiones y problemas que han sido ya tratados desde hace mucho tiempo desde la literatura comparada y en los estudios interartísticos, pero presenta varias ventajas, que ya señalaba en su día Rajewsky, como proponer nuevas formas de resolver los problemas, nuevas posibilidades de presentarlos y pensarlos, y nuevos puntos de vista sobre los cruces de fronteras mediales y la hibridación, apuntando a una mayor conciencia de la materialidad y los medios de las prácticas artísticas y culturales (2005: 44).

La teoría de la intermedialidad tiene también la ventaja de que conjuga bajo su amplio paraguas los estudios realizados desde las humanidades (más centrados normalmente en el aspecto discursivo) con los de comunicación, teoría de los medios o incluso "ecología de los medios" (más centrados en el medio material) (Jensen 2016).⁹ La otra gran ventaja que suponen es que sistematizan un conjunto de posibilidades para productos culturales proponiendo clasificaciones coherentes y consistentes.

Las clasificaciones actuales deben mucho a otras que parten de la literatura comparada. Cabe nombrar, específicamente, a Steven Paul Scher, como uno de los fundadores de los estudios sobre la palabra y la música. Ya hemos señalado en el apartado dedicado a la literatura comparada cómo su clasificación en tres tipos de relaciones musico-literarias fue de gran relevancia para los investigadores posteriores. Pues bien, precisamente estudiosos de la intermedialidad como Werner Wolf partirán de sus teorías para sus propuestas (2002).

Aunque son posibles distintas clasificaciones exponemos aquí la ya clásica de Rajewsky (2005: 51-53) revisada y ampliada por el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) (Gil González y Pardo García 2018). Parte, en primer lugar, de la distinción entre una intermedialidad intrínseca y una extrínseca.¹⁰ La primera hace alusión a la fusión de medios propia de cualquier lenguaje artístico. Los estudios en este sentido tienen interés porque apuntan –como también hacía la intertextualidad– a la intermedialidad como elemento consustancial al propio arte y que hace que se creen nuevos géneros artísticos.¹¹ Así, por ejemplo, la

⁹ Jensen distingue, de hecho, tres vertientes principales de estudio sobre la intermedialidad según en qué ponen el foco: la intermedialidad discursiva, la intermedialidad material y la intermedialidad institucional (2016).

¹⁰ Una clasificación cercana, pero que implica cosas muy distintas, es la de Clüver. Este autor distingue entre texto multimedia y texto mixedmedia. En el multimedia sería posible presentar un producto por separado en distintos medios y tendría sentido (pensemos en una ópera, por ejemplo, o una canción mismamente), mientras que uno mixedmedia debería presentarse siempre unido (un cómic, un póster publicitario, etc.) (2007: 25).

¹¹ Irina Rajewski incluye los productos culturales que presentan este tipo de intermedialidad intrínseca en la categoría de *media combination* (multimedialidad) y se refiere a estos nuevos

canción sería precisamente un producto con intermedialidad intrínseca, de la misma manera en que lo sería la ópera. Esta última por su trayectoria, tradición y su institucionalización puede ser ya considerada como arte de propio derecho y, por sus características, como un medio. La intermedialidad extrínseca, por otro lado, sería aquella que se daría en un producto en el que hay una transgresión, una relación entre distintos medios institucionalizados.

Estas categorías resultan muy operativas a la hora de abordar la musicalización de poemas, porque nos permiten una distinción clara. Así, si la propia canción presenta intermedialidad intrínseca (porque posee texto vocal y música), una musicalización, sin embargo, sería un producto intermedial propiamente dicho, con intermedialidad externa, puesto que un producto de otro medio, el literario, aparece inserto o conjugado con un producto musical.

Es dentro de la intermedialidad externa donde el grupo GELYC plantea la distinción entre multimedialidad, entendida como “copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte”; la remedialidad, como “la presencia indirecta de un medio dentro de otro”; y la transmedialidad, como “el paso de un medio a otro” (Gil González y Pardo García 2018: 21).

Parece claro que, entre estas categorías, una musicalización, tal y como la hemos aquí definido, se incluiría dentro de la transmedialidad. Esta última es presentada por los autores del siguiente modo:

La transmedialidad exige, por tanto, textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos. Es el ámbito, por lo tanto, que tradicionalmente se ha asociado a la *adaptación*. Los estudios sobre este fenómeno, parte de una ya larga y fecunda tradición teórica, especialmente de carácter filmoliterario, han incidido siempre en el debate en torno al eje entre la fidelidad y la diferencia, en un sentido o en otro, si bien los términos y conceptos resultantes para tratar de desbordar el de adaptación –negativamente connotado en el campo teórico tanto como consagrado en el uso general y de las industrias culturales– tales como *versión*, *recreación*, *transposición*, *transducción* o *reescritura*, no han conseguido establecer modelos o tipologías que los diferencien entre sí y los hagan operativos críticamente, como es nuestro propósito. (Gil González y Pardo García 2018: 32)

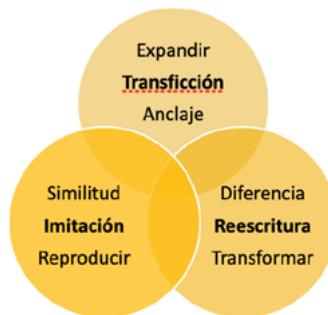
Es interesante subrayar que este pequeño fragmento aborda varios de los asuntos expuestos hasta el momento. Por una parte estaría el problema de la frecuente no narratividad de la lírica (aunque sí de algunos géneros poéticos como el romance). Si no hay narratividad se hace complicado hablar de adaptación, de vínculos argumentales o actanciales, ¿de qué manera adapta, entonces, una musicalización? Por otra parte está la cuestión de la fidelidad adaptativa y la importancia de la clasificación teórica para enmarcar esta discusión. Estos autores proponen, dentro de esta categoría de la transmedialidad, dos criterios distintos de clasificación: en primer lugar, según el tipo de hipotexto (origen de la nueva

géneros explícitamente: “The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres” (2005: 52).

obra en una obra concreta, crossmedia, o de un repertorio de obras, transmedia) y, en segundo lugar, teniendo en cuenta el hipertexto (según en qué sentido se modifica la obra del hipotexto: imitación, reescritura, transficción). Badía Fumaz (2020 y 2022) propone considerar, partiendo de esta clasificación, el tipo de relación música-poesía que aquí hemos denominado musicalización como una transmedialidad crossmedia (transmediación, de un medio, la poesía, a otro, la canción), y con una relación de imitación o de reescritura.

Examinemos las diferencias. Según Gil y Pardo, hay un tipo de transmedialidad imitativa cuando lo que se hace es “reproducir el argumento de una obra en otra en el eje de la similitud sistemática al original” (2018: 34). La diferencia con la reescritura es que en ella se da la transformación del contenido “sobre el eje de la diferencia” (2018: 35), y ponen de ejemplo la versión, la inversión o la *bastardización*.

¿Pueden entrar dentro de esta categoría las musicalizaciones? La teoría de Gil y Pardo, como decíamos, diferenciaba entre tres tipos de transmedialidad según en qué sentido modifica la obra el contenido del hipotexto: imitación, reescritura, transficción (2018: 36). Lo recogen en el siguiente gráfico: Esta distinción recuerda a la de Genette, que en su famoso *Palimpsestos* distinguía entre dos grandes tipos de hipertextualidad: la imitación y la transformación. Se opone, sin embargo, a otras concepciones de reescritura que incluyen la imitación seria.¹²



Si retomamos la definición operativa del término *musicalización* señalada en la introducción, recordamos que excluía explícitamente relaciones como la referencia, la continuación narrativa, la parodia o la reflexión. Recurriendo a la categorización que propone la teoría intermedial del grupo GELYC, esto nos llevaría a concluir que una musicalización (entendida de esta manera restringida)

¹² Javier Pardo García, el mismo autor de esta clasificación, defendía años antes un concepto de reescritura que incluía la imitación: “Tras esta glosa de Genette podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición. La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (pues incluso las simulaciones más fieles modifican necesariamente el original al añadir información)” (2010: 48).

es un producto transmedial (*medial transposition* en terminología de Rajewsky) e imitativo.

Dentro de esta categoría de los productos transmediales estarían todas las adaptaciones; sería el lugar de encuentro con la teoría de la adaptación. Esto es interesante porque, como comentábamos en la introducción, el término favorito para musicalización en inglés es *musical adaptation*. El magnífico estudio de Mike Ingham sobre las musicalizaciones de los sonetos de Shakespeare reivindica la utilidad para este tipo de trabajos de las teorías intermediales, pero también de la adaptación: "I would argue the addition of poem adaptation into art song to the broader adaptation discourse is timely and of critical importance because of its performativity and its unusual combination of literal fidelity and radical transformation" (2013: 221).

En ese mismo sentido se pronunciaba Rachel Carroll al afirmar, esta vez refiriéndose a adaptaciones en sentido amplio: "a film or a television adaptation of a prior cultural text –no matter how 'faithful' in intention or aesthetic– is inevitably an interpretation of that text: to this extent, every adaptation is an instance of textual infidelity" (2009: 1).

Resulta evidente que todo cambio de medio, toda adaptación, si se quiere, a otro medio, conlleva una *diferencia*, por muy mimética que sea su intención. Así, una musicalización suele conllevar, por ejemplo, pequeñas supresiones, repeticiones, adiciones, etc. El solo paso a otro medio incluirá cambios que hagan que la musicalización sea muy distinta del poema. La propia articulación, el fraseo y otros aspectos de la prosodia característicos de un texto cantado influyen decisivamente en la interpretación y recepción del nuevo producto.

Sin embargo, parece que es operativo hacer una distinción entre aquellas adaptaciones escritas con voluntad imitativa (pues esta voluntad conlleva también características textuales similares entre todas las musicalizaciones), y aquellas con otro tipo de intención (reescritura o transfiguración).

Así, en comparación con otros enfoques teóricos válidos para el estudio de las musicalizaciones, parece que la intermedialidad se centra más en los problemas concretos que estas pueden presentar. Así, en comparación con la traducción, decía Clüver:

Questions of transposition, transformation, and adaptation are certainly central topics of studies of intermediality. There are indeed instances of intersemiotic or intermedial transpositions that appear equivalent to interlingual translations; but they usually serve different functions than these, and any critical approach should consider these functions. (Clüver 2007: 33)

Como hemos demostrado, este enfoque nos permite enfocar desde categorías mucho más claras las musicalizaciones. Al ser una disciplina que bebe de otras previamente asentadas incluye en su aparato metodológico valiosas herramientas de estudio tanto en lo referente a los cambios textuales, como a la relación música-poema, como a la dimensión como nuevo producto que adquiere la musicalización. Desde la intermedialidad se puede abordar, asimismo, los nuevos

agentes implicados en el producto y, en general, en todo el proceso comunicativo.

La teoría intermedial aporta también un marco para el estudio de la recepción del nuevo producto que pasa de una dimensión considerada artística a un producto de masas. Este es quizás el punto que podría resultar menos fortalecido con el enfoque intermedial y que necesitaría de un apoyo en la sociología de la música o de la literatura y en la crítica de la industria cultural.¹³

5. OTRAS PERSPECTIVAS PARA EL ESTUDIO DE LAS MUSICALIZACIONES

Hemos realizado un acercamiento a algunas de los enfoques que ofrecen un enfoque teórico más consistente para el estudio de las musicalizaciones de poemas. Sin embargo, cabe señalar que, en muchos de los trabajos académicos aplicados, es decir, aquellos que se centran en productos artísticos concretos, se ha privilegiado una perspectiva textual.¹⁴

Este sesgo textual resulta una consecuencia lógica si nos preguntamos quién está mayoritariamente investigando en el campo de la musicalización de poesía: suele hacerse en el seno de proyectos y por parte de investigadores centrados en la crítica o la teoría literaria. Ese sesgo, que para ciertos aspectos puede ser empobrecedor, resulta muy valioso en otros sentidos y aporta una reflexión a partir de corrientes de teoría de la literatura que resulta muy enriquecedor.

Uno de los aspectos más estudiados desde esta perspectiva es la idea de musicalización como lectura e interpretación hermenéutica de un texto previo.

Así, se entendería que cuando se realiza una adaptación hay una apropiación del significado de un texto anterior. La idea de círculo hermenéutico, central para la teoría de la interpretación, afirma que la dotación de sentido que se le da a un texto ocurre solo después de una comprensión previa del mismo, es decir, antes de que podamos discutir y analizar un texto debemos tener una concepción global de su significado. Andrew (1984: 97) defiende que esto es lo que sucede con las adaptaciones (y podemos trasladarlo a las musicalizaciones): solo puede crearse un nuevo producto una vez que se haya producido una comprensión general del significado del producto previo.

Visto desde esta perspectiva, el proceso que se da cuando se realiza una musicalización se puede enlazar con las teorías de la recepción, desde la idea del poema como texto abierto de Eco (1982), hasta la de Lser (2010), que expone cómo un texto ofrece un conjunto de huecos que solo el lector puede ir completando.

¹³ Para este tipo de acercamientos se podría acudir a clásicos como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno que desde primera mitad del siglo xx hablan de las crisis modernas del concepto de arte y tratan los productos culturales de masas. Más recientemente contamos con estudios musicosociológicos como los de Frith (1978 y 1996) o Storey (2018).

¹⁴ No siempre es así, claro está, y hay artículos modélicos en este sentido, como el de Rossana Dalmonte (2002), en el que propone utilizar el concepto de expansión, que hereda de Martinet, para constatar algunos de los efectos que proporciona la música a un texto poético musicalizado.

Además del proceso de recepción e interpretación que supone una musicalización, otros autores también han señalado la similitud entre musicalización y crítica literaria. Así, analizando la musicalización de poemas de Borges por parte de Pedro Aznar, señala Meza:

La musicalización de un texto poético es un procedimiento consciente, que implica una reflexión y una contemplación previas, para luego ir creando el soporte musical en el cual el texto es contenido en función de una equilibrada utilización de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos que el formato musical ofrece. Y esto lleva a una idea que me parece fundamental para el estudio de cualquier musicalización, esto es, considerar este procedimiento como una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita. (Meza 2018: 33)

Si recurrimos a la idea de Barthes de la crítica como un metalenguaje, es decir, un discurso sobre otro discurso (2003: 349) que no produce verdades sino *validades*, podemos entender que la musicalización se produce también como una actividad intelectual sobre un discurso primero, sobre el que se trata de dar alguna información. En este sentido se pronuncian también otros críticos, como Cussen, que se pregunta, incluso: “¿por qué no incluir una musicalización en una lista de referencias, por qué no considerarla como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico o una interpretación cargada de teoría literaria?” (2014: 81).

El considerar un producto como una musicalización o una adaptación de un texto literario a otro medio como crítica literaria presenta, a mi modo de ver, un importante inconveniente: ¿no sería el nuevo objeto, entonces, un producto artístico? ¿o deberíamos considerar toda crítica como producto artístico? Esto nos llevaría a plantearnos si debemos considerar cualquier discurso como artístico, a la manera de Croce. Entendemos, pues, que la propuesta de estudio de la musicalización como texto crítico puede ser complementaria a otra perspectiva, pero difícilmente la única, pues elimina del objeto derivado toda traza artística. Parece claro que bajo una adaptación y una musicalización hay varias intenciones y, como señalan Hucheon y O’Flynn, una de las más importantes es la creativa:

Imitation of great works of art, in particular, was not intended only to capitalize on the prestige and authority of the ancients or even to offer a pedagogical model (as the *Rhetorica ad Herennium* argued [I.ii.3 and IV.i.2]), though it did both. It was also a form of creativity. (Hucheon y O’Flynn 2013: 20)

Este mismo inconveniente se puede poner a la visión de la musicalización de poemas como una labor de edición o de antología, si bien también tiene parte en común con estas tareas, ya que además de los cambios operados en el propio texto tendrá importancia la selección de poetas y de poemas concretos, que tendrá que ver con el sentido propio, incluso político o social, que las musicalizaciones quieren ofrecer. Más interesante y sencillo es, sin embargo, lo propuesto

por Allis, quien indica que las versiones musicales de un poema o de la obra de todo un autor pueden ser pertinentes para trazar la historia de su recepción (2017: 2). En este sentido, se podría conectar el estudio de las musicalizaciones de un poema con la teoría del canon.

Resulta interesante, asimismo, fijarse en los destinatarios de la musicalización en comparación con los del texto literario original. Si bien esto se puede abordar desde una perspectiva más sociológica, la teoría de la literatura propone también un marco teórico interesante, como el de las comunidades interpretativas de Fish, que comparten estrategias interpretativas para constituir las propiedades de los textos y asignar sus intenciones (1980: 171). Las estrategias, argumenta Fish, son previas a la recepción de un texto y determinan la forma en la que se lee, y no al revés. Así, podríamos señalar que existen comunidades interpretativas distintas para el texto poético que para la canción. Incluso para una musicalización de cantautor que para una de música pop comercial.

Este giro de la investigación hacia las audiencias, sus expectativas y necesidades, lo anunciaba ya Clüver como uno de los pilares de los estudios intermediales: "The critical interest in many forms of popular art shifted the emphasis from formalist and aesthetic concerns to investigations of audiences and their expectations and needs and to the functions served by all cultural productions" (2007: 29). No está, por lo tanto, solo ligado al texto ni dentro únicamente de la perspectiva textual.

Así, ya fuera de lo meramente textual, y con puntos en común con la teoría intermedial, cabrían estudios que se interesasen por las musicalizaciones desde un punto de vista de la crítica de la cultura, atendiendo a la industria de la música, sus agentes, etc. O también un enfoque interesante sería el centrado en el cambio del texto en la musicalización en relación con las estructuras ideológicas que recrean, si se reproducen ideologías o se impugnan, etc. (Bermúdez y Pérez 2009: 128).

Las posibilidades de estudio se extienden también desde la etnomusicología, el estudio del folclore y hasta la propia retórica, entre otras.

CONCLUSIONES

El estudio realizado es una visión general sobre algunos de los enfoques teóricos y metodológicos prioritarios que se han utilizado a la hora de abordar las musicalizaciones de poesía. Como vemos, las posibilidades son muy variadas y todas ellas ofrecen resultados interesantes. Sin embargo, cada una de ellas es más o menos útil según los aspectos que queramos destacar de este producto artístico.

La cercanía de todos estos enfoques ha sido puesta de manifiesto en diferentes ocasiones. Quizás uno de los libros más clarividentes en este sentido es el reciente *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Leitch 2017), que incluye un apartado, el quinto, dedicado a "Adaptación e intertextualidad" en el que encontramos el estudio de Laurence Raw titulado "Aligning Adaptation Studies with Translation Studies" en el que se sugiere que no existe una distinción absoluta

entre ambos enfoques, sino que para examinar la relación entre la traducción y la adaptación es necesario estudiar las políticas culturales y el modo en que los creadores responden a ellas, así como comprender cómo los lectores han reinterpretado ambos términos a lo largo del tiempo. El capítulo siguiente, dedicado a la adaptación y la intermedialidad y firmado por Lars Elleström (2017), se centra en la relación entre la adaptación y la intermedialidad y defiende que los estudios sobre la adaptación podrían beneficiarse de un contexto de investigación intermedial amplio, en concordancia con lo visto en nuestro trabajo pero desde una mayor profundización en la adaptación.

Hemos querido en este trabajo hacer una perspectiva comparada de lo que ofrece cada uno de estas corrientes y los inconvenientes que presentan para el estudio de las musicalizaciones.

Quizás el enfoque más globalizador y completo a la hora de abordar la puesta en música de textos poéticos sea el ofrecido desde las teorías intermediales, que aúnan herramientas de otras propuestas anteriores estableciendo categorizaciones operativas y útiles.

La musicalización de textos ofrece también campo para la aplicación de otros enfoques que no la atañen tan directamente, como hemos podido ver en el último epígrafe.

Este trabajo supone un compendio crítico que permite al estudioso conocer cómo se ha abordado, desde distintas posiciones teórico-críticas, el fenómeno de la musicalización. Cada uno de estos enfoques plantea objetivos diversos y, consecuentemente, destacan y obvian diferentes factores. Sin embargo, la práctica suele indicar que nadie aplica un enfoque teórico delimitado, sino que todas estas disciplinas y perspectivas suelen converger para aportar un estudio más completo, en el que la elección crítica, claro está, marcará también los resultados.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor Wiesengrund (2006). *Escritos musicales I-III: Obra completa*, 16. Madrid: Akal.
- Albrecht, Robert (2010). "Song of the Poet: Lost in Translation or Re-Discovered in a New Form?", *ETC: A Review of General Semantics*, 67(2) 177-190.
- Allis, Michael (2017). "Reading Music through Literature: Introduction", *Journal of Musicological Research*, 36(1) 1-5. <https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1268900>
- Alonso, Silvia (ed.). (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Badía Fumaz, Rocío (2020). "Apropiaciones poéticas. Hacia un modelo de representación de la poesía en la música popular actual". Madrid. <<https://canal.uned.es/video/5fbf82dab6092302eb2352a4>> (30 de octubre de 2021).
- Badía Fumaz, Rocío (2022). "La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10(2) 339-358..

- Barthes, Roland (2003). *Ensayos críticos*, trad. C. Pujol. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bermúdez, Silvia, y Jorge Pérez (2009). "Introduction: Spanish Popular Music Studies", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(2) 127-133. <https://doi.org/10.1080/14636-200902990661>
- Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. New England: University Press of New England.
- Carroll, Rachel (2009). *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*. Londres: A&C Black.
- Clüver, Claus (2007). *Intermediality and Interart Studies*, in *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, eds. Jens Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, y H. Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 19-37.
- Da Silva, Zenia Sacks (2004). *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 93-118.
- Eco, Umberto (1982). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eisner Sagüés, Federico Ernesto (2015). *Alturas de Machu Picchu como hecho musical: Estilos, canon y lugar en la musicalización del poema como lectura crítica*. <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130619>> (30 de octubre de 2021).
- Elleström, Lars (2017). "Adaptation and Intermediality", in *On the Origins of Adaptation, as Such* (Vol. 1), ed. Thomas Leitch. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.2>
- Fish, Stanley Eugen (1980). *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frye, Northrop (2006). *The Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933-1962*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gil González, Antonio Jesús y Pedro Javier Pardo García (2018). "Intermedialidad. Modelo para armar", in *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad: "In honorem" José Antonio Pérez Bowie*, eds. Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García. Binges: Orbis Tertius, 13-38.
- Halliwell, M. (2005). *Opera and the Novel: The Case of Henry James*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Hopkins, Gerard Manley y Sean Francis O'Leary (2005). *The Alchemist: Gerard Manley Hopkins Poems in Musical Adaptations*. Londres: Somerset.
- Hutcheon, Linda y Siobhan O'Flynn (2013). *A Theory of Adaptation*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Huxley, Aldous (1965). *Point Counter Point*. Nueva York: Harper Perennial.
- Ingham, Mike (2013). "'The True Concord of Well-tuned Sounds': Musical Adaptations of Shakespeare's Sonnets", *Shakespeare*, 9(2) 220-240. <https://doi.org/10.1080/17450918.2012.705879>

- Iser, W. (2010). "El proceso de lectura", in *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, eds. Nara Araújo y Natalia Delgado. Barcelona: Anthropos, 311–328.
- Jakobson, Roman (1959). "On linguistic aspects of translation", in *On translation (Vol. 3)*, eds. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press, 30-39.
- Jensen, Klaus Bruhn (2016). "Intermediality", in *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, eds. Klaus Bruhn Jensen, Eric W. Rothenbuhler, Jefferson D. Pooley, y Robert T. Craig. New Jersey: Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118766804>.
- Kramer, Lawrence (1989). "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism", *19th-Century Music*, 13(2) 159-167. <https://doi.org/10.2307/746653>
- Leitch, Thomas M. (ed.). (2017). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- López Ojeda, Esther (2013). "Literatura y música", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37: 121-144.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford / Nueva York: Clarendon Press / Oxford University Press.
- Meza, Gabriel (2018). "La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar", *Logos (La Serena)*, 28(1) 30-40. <https://doi.org/10.15443/rl2803>
- Nattiez, Jean Jacques (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union Générale d'Éditions.
- Nattiez, Jean Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: C. Bourgois.
- Nattiez, Jean Jacques (1990). "Can one Speak of Narrativity in Music?", *Journal of the Royal Musical Association*, 115(2) 240-257.
- Nattiez, Jean Jacques (2002). "Relato literario y 'relato' musical", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 119-147.
- Ong, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajewsky, Irina O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6: 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Raw, Laurence (2017). "Aligning Adaptation Studies with Translation Studies", in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas M. Leitch. Nueva York: Oxford University Press, 494- 508. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.28>
- Romano, Marcela (1994). "A voz en cuello: La canción de autor en el cruce de escritura y oralidad", in *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, ed. Laura Scarano, Marta Ferrari y Marcela Romano. Buenos Aires: Editorial Biblos, 55-68.
- Russi, Roberto (2005). *Letteratura e musica*. Roma: Carocci.
- Ruwet, Nicolas (2002). "Función de la palabra en la música vocal", in *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*, ed. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 63-92.

- Schaefer, Heike (2015). "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age", *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 10(1) 169-182. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0033>
- Scher, Steven Paul (1982). "Literature and Music", in *Interrelations of literature*, ed. Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi. Nueva York: Modern Language Association of America, 225-250.
- Souriau, Étienne (1965). *La Correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in *Film Adaptation*, ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, 54-76.
- Stam, Robert (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell Pub.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (eds.). (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Pub.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (eds.). (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell.
- Storey, John (2018). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (8th ed.). Londres / Nueva York: Routledge.
- Ureña, Juan Carlos (2015). "Transmusicalidad poética: Lecturas musicales del poema", *Hispanic Poetry Review*, 10(1) 81-98.
- Venuti, Lawrence (2007). "Adaptation, Translation, Critique", *Journal of Visual Culture*, 6(1) 25-43. <https://doi.org/10.1177/1470412907075066>
- Weisstein, Ulrich (1961). "The Libretto as Literature", *Books Abroad*, 35.1: 16-22. <https://doi.org/10.2307/40115290>
- Wellek, René y Austin Warren (1969). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam: Rodopi.
- Wolf, Werner (2002). "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", in *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, y Walter Bernhart. Ámsterdam: Brill-Rodopi, 13-34. <https://doi.org/10.1163/9789004334069>
- Wolf, Werner (2011). "(Inter)mediality and the Study of Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Zecchetto, Victorino (2011). "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas*, 14, 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>