

Luque Amo, Álvaro. “El escritor de canciones y la literatura. Un desplazamiento de la autoría romántica”. *Anclajes*, vol. XXX, n.º 3, septiembre-diciembre 2026, pp. 97-114.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3036>

EL ESCRITOR DE CANCIONES Y LA LITERATURA. UN DESPLAZAMIENTO DE LA AUTORÍA ROMÁNTICA¹

Álvaro Luque Amo

Universidad Complutense de Madrid

España

alvaro.luque@ucm.es

ORCID: [0000-0001-7829-5898](https://orcid.org/0000-0001-7829-5898)

Fecha de recepción: 20/02/2026 | Fecha de aceptación: 03/04/2026

Resumen: A mediados del siglo XX, artistas como Bob Dylan y los cantautores franceses adquieren la condición de autores gracias al préstamo de una noción romántica y literaria de la autoría. Esta transferencia entre artes conlleva un desplazamiento que ayuda a explicar la concepción autorial del escritor de canciones. Partiendo del pensamiento hegeliano sobre la canción popular y la crítica adorniana de la canción de masas, en este trabajo se arguye que este desplazamiento ilustra la asunción del escritor de canciones como autor literario, consumada tras la concesión del Nobel a Dylan. Para ello, el estudio combina una perspectiva diacrónica mediante la que se aborda el impacto de estos autores en los años sesenta del siglo pasado con una perspectiva sincrónica articulada en torno al análisis del *rockstar* en la novela del siglo XXI y su herencia en el rap.

Palabras clave: Escritor de canciones; Canción; Teoría de la literatura; Autor; Bob Dylan.

Songwriter and Literature. A Displacement of Romantic Authorship

Abstract: In the mid-20th century, artists such as Bob Dylan and the French singer-songwriters came to be regarded as authors thanks to the borrowing of a romantic and literary notion of authorship. This transfer between the arts entails a shift that helps explain the concept of the songwriter as an author. Drawing on Hegelian thought regarding popular song and Adorno's critique of mass culture, this study argues that this shift illustrates the acceptance of the songwriter as a literary author, a process that was consummated following Dylan's Nobel Prize. To this end, the study combines a diachronic perspective—which examines the impact of these authors in the 1960s—with

¹ Este artículo es un resultado de M+PoeMAS, “Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción”, proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz entre septiembre de 2025 y agosto de 2028.



a synchronic perspective centered on the analysis of the rockstar in 21st-century novels and his legacy in rap.

Keywords: Songwriter; Song; Literary Theory; Author; Bob Dylan.

O escritor de canções e a literatura. Uma mudança na autoria romântica

Resumo: Em meados do século XX, artistas como Bob Dylan e os cantautores franceses passaram a ser considerados autores graças à adoção de uma noção romântica e literária de autoria. Esta transferência entre as artes implica uma mudança que ajuda a explicar a conceção autoral do escritor de canções. Partindo do pensamento hegeliano sobre a canção popular e da crítica adorniana à canção de massas, este trabalho defende que esta mudança ilustra a aceitação do compositor de canções como autor literário, consumada após a atribuição do Prémio Nobel a Dylan. Para tal, o estudo combina uma perspetiva diacrónica, através da qual se aborda o impacto destes autores na década de 1960, com uma perspetiva sincrónica articulada em torno da análise da figura da estrela de rock no romance do século XXI e do seu legado no rap.

Palavras-chave: Escritor de canções; Canção; Teoria literária; Autor; Bob Dylan.

Un desplazamiento de la autoría romántica. Introducción

El general Aupick pretendía corregir la actitud del joven Charles Baudelaire enviándolo a Calcuta para una temporada de reflexión y trabajo, pero solo consiguió que este protagonizara una memorable escena —publicada en *La Chronique de Paris*— antes de regresar a Francia. El desembarco en Saint-Denis de La Réunion se efectuaba, debido a la fuerza del mar, mediante una escalera de cuerda, y Baudelaire quiso ascender por ella con unos libros: “Pronto la ola lo alcanzó, lo sumergió, lo cubrió con doce a quince pies de agua y lo arrancó de la escala. Le rescataron con mucho trabajo; pero, cosa increíble, seguía sujetando sus libros bajo el brazo” (en Pichois y Ziegler 167). Claude Pichois y Jean Ziegler no garantizan la veracidad de la anécdota, pero esta, ocurrida o imaginada, revela los mecanismos de constitución autorial romántica: el escritor antepone su pasión literaria a su propia vida y con ello evidencia “la doctrina del arte por el arte” (Bourdieu 149). Baudelaire² capitaliza de esta forma la reivindicación de lo genuino y de la autonomía del poeta, y también el desprecio por el lector acomodado, las ventas e incluso por la publicación de su obra, para personificar, tal y como lo describe Andrew Bennet, el estatus del “autor romántico” visto como alguien “diferente de la propia humanidad” (60).

² Sobre el romanticismo de Baudelaire, basta la opinión de Gustave Flaubert cuando en una carta lo define como renovador del Romanticismo (Flaubert 205).

Esta noción de autoría recorre todo el XIX y buena parte del XX³, y no se cuestiona frontalmente hasta las lecturas de Roland Barthes y Michel Foucault. Fredric Jameson concibe la muerte del autor barthesiana como “el fin del individualismo emprendedor y dirigido a lo interno, con su ‘carisma’ y su acompañante abanico categorial de valores románticos y pintorescos” (*El postmodernismo* 393). En las décadas dominadas por el posestructuralismo, la deconstrucción, la semiótica y los estudios culturales parece acabarse definitivamente con esta concepción autorial, hasta que en el siglo XXI se consuma “the return of the author” (Burke 28).

Antes de este último giro, quiero fijar un momento en la crisis del sujeto autor que apunta a cierto desplazamiento de la autoría, acusado en el cine y en su concepción del cine de autor y especialmente notorio en el ámbito de la canción contemporánea. Este desplazamiento alumbra una presencia del autor fuerte bloomiano al configurarse una versión más consolidada del moderno escritor de canciones⁴ como noción cercana a las categorías del cantautor y del *rockstar* —y también, en el contexto actual, del rapero—. Algo parecido a esto intuye Jameson cuando define a los Beatles y a los Stones como autores del “high-modernist moment” (“Postmodernism” 59), y confirma Mark Fisher al escribir, en el contexto del punk y el postpunk, sobre el “modernismo popular” (49). Lo que sostengo en estas páginas es, pues, la existencia de un préstamo del concepto de autor romántico en la conformación de la autoría cancioneril moderna, un préstamo que, a su vez, permite dotar al escritor de canciones de un estatus de autor literario a partir de diferentes procesos iniciados en los años sesenta del pasado siglo. El último de estos procesos culmina con la concesión del Nobel de Literatura a Bob Dylan (Gefen 13).

¿Qué voy a entender por autoría romántica? Consideraré esta noción de una manera amplia y en línea con los enfoques de Bennett, Jean-Marie Schaeffer o Pierre Bourdieu, según los cuales en el Romanticismo se apadrina un nuevo concepto de autoría literaria vinculado con la autonomía de la literatura. Bennett escribe: “El cuestionamiento de la naturaleza de la autoría en la poética romántica marca un punto de inflexión en la historia de la institución literaria. Supone un giro en la poética y la teoría literaria, que pasa de centrarse en la obra literaria a centrarse en el sujeto que la elabora o crea” (3-4). Y esta transición del paradigma mimético al expresivo la complementa con las tesis de Charles Taylor, quien localiza en nuestros días “un conjunto de ideas e intuiciones [...] que nos lleva a

³ Para un recorrido histórico de esta categoría es recomendable el capítulo de Pérez Fontdevila y Torras Francés.

⁴ *Escritor de canciones* se emplea aquí como categoría amplia para sortear la atribución exclusiva de la categoría de autor a la figura del cantautor, algo problemático si se tienen en cuenta otras figuras —como el rapero—. En ella se incluye al escritor ensombrecido por el cantante intérprete, como el paradigmático caso de Sabino Méndez. Se prefiere, además, al sintagma compositor de canciones, utilizado en el ámbito de la música instrumental.

admirar al artista y al creador más que ninguna otra civilización; que nos convence de que una vida dedicada a la expresión o a la representación artísticas es eminentemente valiosa” (37). Esta autoría romántica comprende, por tanto, la actual autoría y, además, el sistema de valores que la misma incorpora: autonomía del autor, singularidad de su trabajo, elitismo literario, crítica de la mercantilización del arte... y todos los rasgos que Bourdieu vincula con un “arte de vivir” (203). Aunque Raymond Williams destaque entre los autores románticos algunos posicionamientos políticos⁵, también señala que “esto no es particularmente importante” (42), pues lo verdaderamente notorio, cuando “el mercado y la idea de una producción especializada” reciben una atención creciente, es el desarrollo paralelo de “un sistema de reflexión sobre las artes cuyos elementos más importantes son, primero, el énfasis en la naturaleza especial de la actividad artística ... y, segundo, la insistencia en el artista como una clase especial de persona” (45). Este sistema de pensamiento es asumido y matizado por las diferentes estéticas literarias a lo largo del XIX. Empezar por Baudelaire, como hace Bourdieu, es elegir a alguien que concentra la poética pasada y futura: el autor de *Las flores del mal* hereda del Romanticismo buena parte de su ideario poético (Bourdieu 108) y lo cruza con un ideal bohemio que Honoré Balzac⁶ ya fija en “Un príncipe de la bohemia” (Balzac), cuento de 1844. Sus sucesores reproducen tal sistema de pensamiento desde el modernismo hasta las vanguardias, y este, a pesar de los matices aportados por cada movimiento —malditismo, decadentismo, etc.—, se mantiene vigente a lo largo del XX. Esto ayuda a entender su contagio en el contexto de la canción contemporánea; en una época en la que, como expone Tim Blanning, la canción se convierte en arte dominante, la autoría literaria deviene legitimadora estética del escritor de canciones.

Con intención de mostrar este desplazamiento, se propondrán diferentes ejes de estudio. Partiré así de la figura del trovador para llegar al análisis de la canción en Georg W. F. Hegel y Theodor Adorno: en el primer caso, como manifestación popular de las naciones; en el segundo, como producto superficial de la industria de masas. Esta noción de Adorno me permitirá contraponer la consideración autorial en la canción comercial de esta época a la surgida tras la aparición de Bob Dylan y su revolucionaria concepción de la autoría. A partir de Dylan, abordaré varios ejemplos del *rockstar* en la literatura contemporánea y la herencia de esta figura en el actual rapero. Mi objetivo es construir, a partir de un enfoque teórico-literario —y en diálogo con los estudios autoriales—, un mosaico de

⁵ Frederick Beiser ha recogido brillantemente el pensamiento político de los románticos alemanes y la influencia en el Romanticismo de los grandes cambios sociopolíticos como la Revolución francesa (Beiser 2018).

⁶ Díaz relaciona la poética autorial de Baudelaire con la de Balzac (6).

perspectivas que contribuya a explicar el asentamiento del escritor de canciones en la literatura contemporánea.

Hegel, Adorno y la canción (popular)

Cuando Hegel categoriza el género que denomina *canción popular* —*Volkslied*— para diferenciarla de la composición culta —*Lied*— despliega, siguiendo la estela romántica, una idea de la canción —considerada literaria [poética]— como espacio de reproducción del alma del pueblo en cuyo seno lo colectivo impide el desarrollo de lo individual: “En el seno de la poesía”, escribe, “la canción popular [...] está ligada a aspectos de la naturalidad”, por lo que se relaciona con “épocas de modesto desarrollo espiritual” y una “mínima cultura” (*Lecciones* 207).

Esta posición ayuda a entender el carácter de cierta canción actual como producto ligero y masivo, pero es recomendable acudir al desarrollo de la canción en el contexto trovadoresco para matizar la perspectiva hegeliana. En *Assembling the Lyric Self*, Olivia Holmes estudia los procesos de constitución autorial de los trovadores occitanos y los poetas de la Italia medieval⁷: según su lectura, el trovador entendido como autor de representaciones orales cambia y empieza a ser considerado un autor de textos escritos cuando, en el siglo XIII, aparecen antologías de lírica trovadoresca integradas por varios autores; apenas medio siglo después, este nuevo estatus se confirma tras la aparición de colecciones de un solo autor que contienen textos individuales recopilados por el propio poeta y generalmente organizados para representar sus experiencias a lo largo del tiempo —el actual libro de poemas— (Holmes 1). La consumación de este proceso está encarnada en Petrarca y objetualizada en su *Cancionero*, que además representa la culminación del yo y su autorrepresentación, pero en este trayecto, y con ánimo de cuestionar este consenso, Holmes es capaz de localizar trovadores y poetas previos que incorporan un *self-fashioning*. Así logra no solo matizar aquella opinión según la cual el verdadero cambio de individualidad histórica adviene con el Renacimiento, sino también la propia creencia de Hegel y los románticos. Ahora bien, en esta lectura, que combina la constitución de la autoría con la aparición de un yo cancioneril, Holmes admite que Zumthor tiene algo de razón cuando considera que la personalización del discurso en la lírica cortesana es meramente un marcador lingüístico⁸ y deja con ello espacio a la

⁷ Holmes no diferencia específicamente entre poetas y trovadores en esta época.

⁸ Según Holmes, eso sí, no es tanto la imposibilidad del texto trovadoresco para representar lo biográfico, sino el desplazamiento que se produce cuando las canciones empiezan a escribirse y el personaje dramático engendrado por el texto ya no se fusiona eficazmente con el yo del intérprete. Para intentar compensar la mirada deconstructivista de Holmes, puede citarse a Sylvia Huot, quien sostiene que la “importancia de la identidad autoral para la lírica cortesana se debe en parte a la condición aristocrática de tantos *trouvères*” y “también es indicativa del carácter autorreflexivo de la lírica” (48).

habitual interpretación de la literatura renacentista como aquella en que por primera vez se desarrolla un sujeto moderno (Holmes 6-7).

Esta dicotomía permite entender la dialéctica mantenida durante siglos entre la cultura oral del género canción y la editada de la poesía. Aunque, según señala Riquer (23), el trovador puede concebirse como un escritor moderno, el escritor de canciones permanece en la sombra durante siglos, al margen de una cultura Gutenberg que solo garantiza la pervivencia para el texto escrito, y ello contribuye a que la canción se desarrolle en estos siglos como manifestación sencilla, espontánea y de escaso recorrido para la elaboración del yo personal; y también, claro, como expresión anónima, ajena al concepto de autoría.

La lectura hegeliana basada en la superación de los géneros se ve favorecida por lo anterior. Para Hegel, la canción popular implica una falta de construcción de la subjetividad que la distingue de una poesía superior —lírica—. En la canción popular, “el poeta no se destaca como sujeto, sino que se pierde en su objeto”. Ante lo que concluye: “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 ..., sino solo un sentimiento popular” (*Lecciones* 808). Frente a ella, la que denomina “poesía artística lírica” crea “un nuevo mundo poético de la consideración y del sentimiento internos, sólo a través del cual engendra vivamente ... el verdadero modo de expresión del interior humano” (*Lecciones* 810).

Partir de esta base hegeliana —y su formulación dialéctica— me permite afrontar el cambio producido en la segunda mitad del siglo XX, según el cual el escritor de canciones toma prestados elementos de la constitución autorial romántica —tanto en su configuración autorial como en el desarrollo del yo cancioneril⁹— para legitimar su arte. También me permite engarzar a Hegel con las teorías de Adorno sobre lo que este llama *música popular*. Adorno ha criticado, principalmente en “On Popular Music” (1941), el carácter estandarizado de la canción comercial de su tiempo, entre cuyos géneros destaca el jazz bailable. Es una crítica que sitúa en el contexto de su cuestionamiento de la industria cultural, desarrollado en *Dialéctica de la Ilustración*, y a través de la cual, aunque no aborda específicamente el género canción e incluso se refiere en casi todo momento a

⁹ Aunque utilizo la versión más canónica y al mismo tiempo polémica de la *Estética*, las lecciones recopiladas por Hotho en 1835, aparecen ideas similares, si bien con menor recorrido, en la aclamada edición de los apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Allí Hegel diferencia entre la construcción de la subjetividad de la poesía lírica —“lo particular en todo su alcance pasa a ser toda la individualidad de un sujeto, y en lo lírico aparece el individuo entero, el poeta” (*Filosofía* 505)— y de las *canciones populares*: “Esta objetividad aparece especialmente en las canciones populares; [la exposición es] enteramente exterior, donde, sin embargo, se insinúa un profundo sentimiento interior. Tal tipo de objetividad es adecuado para esta esfera; se trata del nivel donde el arte todavía no ha llegado a explicitar lo verdadero interior, sino que solo puede subyacerse de modo imperfecto” (*Filosofía* 181). No puede expresarse de mejor forma la naturaleza de esta canción protolírica, pues en su idiosincrasia mezclada previene la definitiva explotación de lo subjetivo en la modernidad.

¹⁰ Lo que puede enlazar con el concepto de autor implícito (Booth 251).

obras instrumentales, pueden hallarse algunas concomitancias con el carácter más superficial de la canción descrita por Hegel. El tipo de música analizado por Adorno, contrapuesto a la música seria, funciona como mera reproducción de clichés, sonidos automatizados y buscada simpleza que tiene el único objetivo de satisfacer al oyente por medio del reconocimiento instantáneo (“On Popular Music” 452). Ello propicia una homogenización, una pérdida de lo individual que puede enlazarse con la negación de un autor (*Disonancias* 372). En *Disonancias* critica “las composiciones de las que se sustrae el sujeto, como si se avergonzase de su propia supervivencia, y que se ponen en manos del automatismo de la creación o del azar” (377). Para Adorno, así, “un arte sublimado y penetrado en su interior, como la música, precisa de la cristalización del sujeto, de un Yo fuerte y resistente” (*Disonancias* 410). Una crítica que, en suma, puede concentrarse en el reproche directo a Tin Pan Alley (“On Popular Music” 462), el centro de la creación artificial de letras y sonidos para los grandes *hits* de la radio.

Al tratarse de textos publicados entre 1941 y 1956, esta consideración adorniana de la canción comercial —la canción de masas— es útil, porque, más allá de cierto elitismo, describe un estado de la canción previo a la constitución del moderno escritor de canciones.

El escritor de canciones y el *rockstar*: el paradigma dylanesc

En su monografía dedicada al *rockstar*, David Shumway emplea Tin Pan Alley como imagen de la canción estandarizada y elige el rock como género revolucionario: “La música popular en particular, ejemplificada en las canciones de amor de Tin Pan Alley, difícilmente parecía capaz de tener un contenido serio ... Pero el rock cambió todo” (Shumway XIII). Quien capitaliza este cambio es Bob Dylan, sobre todo tras su transición, después de Newport, del folk, como canción del pueblo, al rock, nuevo sonido, que implica un primer paso en el ejercicio de afianzarse como gran autor. En ello tiene mucho peso el ejercicio de escribir las canciones, puesto que en el folk no era tan habitual que el cantante escribiera sus propias letras (Shumway 81); si bien Pete Seeger había escrito algunas de sus piezas, incluso estas se acomodaban a una tradición popular. En el caso de Dylan, constituirse como autor de sus letras lo singulariza desde sus inicios y forma parte de un conjunto de operaciones que comienza con el homenaje a Dylan Thomas en su propio nombre artístico, mezcla de biografía —Robert Zimmerman— y literatura. Thomas, además, no es un poeta cualquiera; el “Rimbaud de Cwmdonkin” va a prestarle el aura de poeta maldito que seguirá construyendo a lo largo de su carrera y cuyo culmen será su ausencia en la gala del Nobel. Shumway, que retrata a Dylan “as Modernist”, resume la construcción del artista:

Fue el primer *rockstar* en presentarse como si estuviera haciendo el mismo tipo de actividad que Ezra Pound, Pablo Picasso o Igor Stravinsky ... Después de Dylan, sería imposible asumir sin más que una estrella de rock tuviera que ser culturalmente efímera ... Además, dado que desde mediados del siglo XIX los artistas se habían presentado a sí mismos como opositores de la burguesía, la nueva personalidad de Dylan siguió registrándose como una forma de oposición o radicalismo. (Shumway 71)

Su forma de autoconstituirse como artista se produce a través de lo poético, razón de que esa comparación con el movimiento decimonónico antiburgués, como hace Bourdieu con Baudelaire, sea tan pertinente. El mejor ejemplo se encuentra, otra vez, en las letras; estas, frente a una música que generalmente se tomaba de fuentes folclóricas, muestran la ambición artística de Dylan, y lo hacen al menos mediante dos vías: por un lado, y como afirma Perry Meisel (170), están abiertas a un número indefinido de lecturas posibles, lo que lo emparenta con los grandes autores literarios; por otro, exhiben constantes referencias a lo que podría definirse como el canon de la carretera norteamericana —Kerouac, Ginsberg— combinado con un agreste romanticismo de tinte modernista —de Lord Byron a Eliot—, en una incansable labor de autoconfiguración autorial. Un tercer elemento, y posiblemente el más determinante, es la introspección desarrollada, que se apoya en la citada apertura hermenéutica y en la transición del Dylan más político al más poético para brindar unas letras que, como escribe Brian Lloyd, cortan “el vínculo entre el individuo y la sociedad” y transportan “a los oyentes a una realidad creada por él mismo” (74).

Se ha escrito mucho sobre la construcción de lo personal en las letras de Dylan, algo que además dialoga con las múltiples capas de identidad construidas a lo largo de su carrera. Dado que, a diferencia de Elvis o los Beatles, su personalidad artística no se forja en la televisión, sino a través de las canciones y de la cobertura en revistas (Shumway 72), aprovecha este estatus en la sombra para inventar datos sobre su pasado, interpretar personalidades ajenas y construir, a lo largo de su obra, diferentes posturas autoriales que en muchas ocasiones coinciden con los rasgos establecidos por Schaeffer para definir la “figura moderna del artista” (243). Enrique Vila-Matas, vinculado con el género autoficcional, enumera algunas de estas máscaras en *Aire de Dylan*: “el admirador de Woody Guthrie ..., el cantante de protesta, el mesías electrificado, un músico convertido en creyente, un poeta andrógino que revolucionó el folk, el ermitaño doméstico, el gitano divorciado ... y, finalmente y por encima de todos, el cowboy crepuscular” (46).

Un rasgo irónico, no obstante, caracteriza a Dylan; como argumenta Shumway (73), esta multiplicidad de papeles no le impide sostener a lo largo de su obra que todos ellos son auténticos. Tal apelación a la autenticidad —habitual

en la canción contemporánea— no es tan contradictoria como pudiera parecer. Vila-Matas sostiene que el propósito de Dylan fue eludir cualquier forma de encasillamiento, aunque es probable que no lo consiguiera. La empresa rimbaudiana de Dylan para llegar a ser otro se combina con sus configuraciones autoriales continuas, como el disco titulado *Self-Portrait* en el que interpreta canciones de otros artistas —técnica que enlaza, más que con el discurso autoficcional, con la autonarración¹¹— y su autobiografía. Aventura Meisel que el concepto de inestabilidad atraviesa toda la obra dylaniana, pero ante la pregunta por su identidad solo cabe una respuesta: “¿Quién es, entonces, el propio Dylan? ¿El que canta o el que escribe? ¿El Dylan eléctrico o el Dylan desenchufado? ... El Dylan real es ambos a la vez” (173).

Su autobiografía, publicada en 2004, lo demuestra. Allí Dylan parece cumplir en un sentido amplio con la cláusula lejeuniana del pacto autobiográfico en tanto que verdadero recuento de su trayectoria. Anne-Marie Mai, sin embargo, documenta en estas páginas una anécdota —de poca importancia— inventada (536). La misma autora también destaca una entrevista, a propósito de *Chronicles*, en la que Bob Dylan reconoce escribir con la obligación de contar la verdad (535). ¿Cómo evaluar, entonces, la obra? Desde la teoría de la autobiografía no es difícil sostener, con el propio Lejeune, que un poco de invención no altera el pacto, pero es más útil abordar la respuesta desde su verdadera naturaleza como ejemplo de autoconstitución autorial. Dylan se presenta como el joven llegado a Nueva York que descubre, en la biblioteca de unos amigos, un mundo literario enfrentado al suyo propio. Si “las referencias culturales con las que había crecido” le “habían dejado el cerebro tiznado de hollín”, allí se topa con “los discursos de Tácito y las epístolas a Bruto”; novelas “de Gógol y Balzac, Maupassant, Hugo”; poesía de “Byron y Shelley” (41-43). Estas obras lo ayudan a encontrar el vínculo entre lo que hace y lo que lee —los versos de Milton son “como letras de canciones folk, incluso más elegantes” (44)—, y no tarda en cantar directamente sobre ellas: “Memoricé el poema de Poe ‘The Bells’ y busqué un acompañamiento para él con la guitarra” (43). El cambio que describe no se limita al bagaje, sino que afecta a su forma de crear. Muchas de las canciones que escribe en ese momento son largas, “quizá no tanto como una ópera o una sinfonía, pero largas” (61), y esta longitud, que lo diferencia de las canciones más comerciales, nace 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” (61).

¹¹ He escrito en otro lugar sobre los límites entre autoficción y autobiografía (Luque Amo, 2022), y también, apoyándome en Schmitt, sobre las diferencias entre autoficción y autonarración. En esta última, a diferencia de la anterior, sí se cumple el pacto autobiográfico de Lejeune, tal y como ocurre en el caso de Dylan.

Sus páginas describen el paso del sencillo cantante de folk al artista portador del aura bohemia y heredero de la tradición literaria. Esta constitución autorial, síntesis de autor biográfico e implícito, culmina cuando Archibald MacLeish, poeta y profesor en Harvard, refrenda su condición: “MacLeish afirmó que me consideraba un poeta de verdad, que mi obra sería piedra de toque para generaciones venideras” (111). La capacidad predictiva de MacLeish se corrobora, como sostiene Gontarski (2), a principios de siglo, tras el libro que Christopher Ricks¹² le dedica a Dylan y la concesión del Nobel de literatura.

De Poètes d’aujourd’hui a *Poetas malditos del rock*

Nadie encarna mejor que Dylan la inserción del escritor de canciones en el sistema literario, pero existen procesos previos o paralelos de una gran fuerza simbólica. En 1962, Pierre Seghers incluye a Léo Ferré en una de las herramientas de canonización más influyentes de su tiempo: la serie Poètes d’aujourd’hui (Ferré). La inclusión de Ferré en esta colección, que recoge los grandes nombres de la poesía francesa e internacional, abre la puerta a la incorporación de Brassens en 1963, de Brel y Aznavour en 1964, de Gainsbourg —que homenajea a Baudelaire— en 1969, y de otros escritores de canciones asociados a la categoría de cantautor y englobados en una subserie titulada “Poésie et chansons”.

Esta colección posee implicaciones de todo orden. Mathilde Labbé, por ejemplo, aborda sus mecanismos de constitución autorial, que agrupa bajo la noción de pluriautoría. Tales mecanismos se ven favorecidos por la hibridación genérica propia de las compilaciones, integradas por comentarios de los editores, la poética explícita del autor y los propios textos literarios (20). Pese a esta multiplicidad de discursos, que podría relacionarse con la consideración deconstructivista del autor como generador de imágenes autoriales (Maingueneau), también concluye que estos fenómenos, a la larga, se conforman como reconquistas de la autoridad del escritor sobre la interpretación de su obra (Labbé 20-1). Es decir, como una victoria de la vieja noción de autor.

Es algo fácilmente constatable en la misma primera edición, la de Ferré, que posee una larga introducción de Charles Estienne concebida para rendir tributo a la figura del autor. Esta se acompaña del cuerpo principal, el conjunto de canciones, y también de unos anexos finales, textos en prosa de carácter ensayístico, pocos y breves, que terminan de apuntalar el boceto de autor, así como de unas fotografías del propio Ferré y su familia. Este artefacto bioliterario confirma la intuición de Labbé: además de constituirse como archivo pluriautoral, el texto funciona como enaltecimiento del concepto de autor. Algo que respaldan algunos de los poemas incluidos, en los que se insinúa una

¹² Sobre todo, sostiene Ricks, “si se presta atención [...] tanto a las palabras como al uso que el artista hace de ellas” (27).

identificación con el poeta fuerte baudeleriano, tal y como sucede en “Les poètes”. Ferré dibuja al poeta como un “drole de type” (157) que malvive de su pluma; un tipo raro que mira las flores y cuyos brazos desplumados —en clara referencia al albatros baudeleriano— se parecen a unas alas literarias; un habitante de los “paradis que l'on dit d'artifice” (158) que sueña con mandar a todos los burgueses a una cloaca.

Es significativo que, en un contexto teórico adverso, en el que Barthes va a proclamar la muerte del autor, esta colección reafirme la autoridad de los escritores de canciones, especialmente a través de la figura de Brassens, que puede discutir, como Stuart Green e Isabelle Marc aseguran, la hegemonía dylaniana (Green y Marc 4). En una literatura dominada por las vanguardias de Oulipo y el Nouveau Roman, y una tendencia al cuestionamiento de la autoridad, puede adivinarse un desplazamiento del concepto de autor romántico —entendido en su formulación posromántica, bohemia y baudeleriana— al género de la canción.

Muestra de ello es la adaptación muy parcial de esta colección al contexto español, llevada a cabo por la editorial Fundamentos a partir de su colección Espiral, dirigida por el novelista Julián Ríos, y su serie titulada “Canciones”, en cuyo seno aparecieron pequeñas recopilaciones de las letras de canciones de los principales cantautores y cantantes de rock de los años sesenta y ochenta: Leonard Cohen, Brel, Brassens o Ian Curtis. En este caso son libros muy sencillos, con apenas un prólogo de dos páginas a modo de presentación ligera, en los que rápidamente destacan las letras de las canciones, que se presentan desnudas, traducidas y acompañadas de su versión original, pero sin una partitura aneja. En el tomo dedicado a Jacques Brel se incluye su canción “El trovador”, en la que se define como un trovador que cuenta historias: “He cantado como un gran libro / donde cada página era una risa” (125).

Destaca en esta colección una antología titulada *Poetas malditos del rock*¹³, que muestra la vigencia del malditismo decimonónico. Los antologados son cuatro autores aparentemente relegados en la historia del rock que, por diferentes razones, adquieren esa condición de maldito: John Cale, fundador de la Velvet Underground, es presentado como “cruelmente abominable” (8) del revolucionario grupo, “un ángel negro” (10) y “genio lúcido implacablemente preciso en su incoherencia” (15); Kevin Ayers es “como un romántico que se ha equivocado de planeta” (66) y “ha sabido escapar siempre de los anzuelos que el *show-business* le ha lanzado” (67); Elliot Murphy es “un niño pijo [...], de riqueza perdida, que se entretiene montando bandas de música”, pero también “un sofisticado músico impresionista, trovador eléctrico o rockero acústico, que reconoce haber sido influido por el hechizo de Jim Morrison, Bob Dylan...”; y,

¹³ Relacionada con la antología que Alberto Manzano publica décadas más tarde con el título *Antología poética del rock* (Manzano 2015).

finalmente, Lewis Furey, expuesto como un “desconcertante músico-poeta canadiense, de lucidez implacable y fama de chiflado” (133), que muestra, en sus propias palabras, el deseo de “permanecer en el *underground*” (139). Los rasgos compartidos por todos estos autores, que prefiguran los miembros del célebre club de los 27, se asocian con la canción expuesta arriba de Ferré: son autores raros y egocéntricos que desprecian el público y que comparten, en suma, la misma doctrina de Baudelaire. El hecho de que se publique así, como una antología de letras de canciones, con fragmentos verdaderamente líricos, muestra además el deseo de otorgar a estos textos un estatuto literario.

En los últimos años, una editorial barcelonesa, Libros del Kultrum, ha retomado este esfuerzo por publicar los cancioneros de Jim Morrison, Johnny Cash, Paul Simon o Nick Cave, autores que no distan mucho de compartir el estatus dylaniano del artista.

El *rockstar* en tres novelas actuales

Tres novelistas de tradiciones distintas han elaborado en las últimas décadas sendos retratos del escritor de canciones que dialogan con esta noción de autoría. Jonathan Franzen presenta en *Libertad* (2010) un personaje, Richard Katz, que expone en dos momentos principales: primero, en el instituto, como rockero de una gran popularidad; segundo, en una etapa de madurez, como artista fracasado. En sus años de adolescencia es descrito como un joven atractivo y exótico, crecido en una familia desestructurada, lector de Pynchon (90) e ídola de Dylan (166), que muestra en su amor por la canción —“se tomaba irremisiblemente en serio su música” (90)— y su falta de interés por su futuro laboral toda la ideología del arte por el arte. Cuando narra uno de sus conciertos con los irónicamente llamados Traumatic, su grupo, Franzen emplea un tono paródico que busca subvertir la trascendencia de la figura modernista con armas posmodernas. Y ese tono lo conduce al segundo Richard Katz, que ya ha entrado en la cuarentena, es constructor de terrazas y exhibe un discurso social: “Me encanta que ahora una canción cueste exactamente lo mismo que un paquete de chicle... Me parece bueno para la honradez del rock and roll y bueno para el país en general que por fin veamos a Bob Dylan e Iggy Pop ... como fabricantes de chicles” (Franzen 243). Richard termina la novela prestando su nombre e imagen para una campaña ecologista dirigida por un amigo; el final irónico del artista *puro* al servicio de la política.

Con algo de esta ironía, pero firme en su intento de cantar París mediante una poética balzaquiana, Virginie Despentes construye en su trilogía *Vernon Subutex* (2015-2016) un *rockstar* que comparte los principales rasgos del cantante malogrado. Alex Bleach, muerto tras sufrir una sobredosis, es un rockero exótico —negro en un género de blancos, como el rock en Francia— que lee a Novalis,

exhibe una sensibilidad genuina, la propia del artista sufriente, y muestra una capacidad para brillar incluso en un contexto marginal —“Un tesoro en manos de una pandilla de inadaptados” (*Vernon* 2 114)—. Uno de los villanos de la obra proporciona una ilustrativa definición del artista: “Alex Bleach era un gilipollas, arrogante y frágil, el prototipo del poeta de mierda ... El artista en todo su esplendor, que cree que todo le está permitido y desprecia a los que cargan con el trabajo, el trabajo de verdad” (*Vernon* 1 92). Desportes explicita los resortes del artista idealizado y, sin embargo, a diferencia de Franzen, su mirada no es subversiva, sino más bien complaciente: por mucho que evidencie la mitificación, la autora de *Vernon*, cantante antes que novelista, comparte en cierto modo esa ideología del arte por el arte.

No difiere en mucho la visión de Mariana Enríquez, cuya obra narrativa está cruzada por la ideología *cobainiana* de los noventa¹⁴. En *Este es el mar* (2017) aparece Kurt Cobain justo con otros artistas —Sid Vicious, Jim Morrison o Nick Drake— conocidos por morir en un momento temprano; la historia se nutre de las andanzas de Helena, joven sobrehumana que, junto con otros seres también sobrenaturales, se dedica a facilitar la muerte de estos artistas (Enríquez 24). La obra falla como novela, pero acierta como alegoría del sistema creado en torno a las estrellas cantantes: Helena y su grupo son unas contra-musas, unas parcas que cortan los hilos de las estrellas neorománticas del rock; se trata, esencialmente, de la representación simbólica del movimiento fan y *groupie* que aparece con notoriedad tras el surgimiento de Elvis. Como seguidoras, su prolongación de la obra artística consiste en matar al artista padre; culminar ese proceso de idealización del mejor modo posible, que es convertir en mártir —como aquel lector de Salinger hizo con Lennon— al escritor de canciones.

Las tres novelas exponen aquello que Walter Benjamin vaticinaba en su texto cumbre: el aura de las obras originales, una vez manifestado su carácter como reproducción, pasa al aura —averiada— de los propios artistas, consagrados en estrellas del paseo de la fama (Benjamin 209-10). Entre estos artistas laureados, aquellos más mitificados, más que los actores, son los escritores de canciones, que tienen una profundidad equivalente a la del poeta simbolista del XIX, vista, incluso, en las propias obras cinematográficas: en *Control*, Anton Corbijn presenta a Ian Curtis como un poeta precoz de extravagante comportamiento; en *Segundo premio*, Isaki Lacuesta dibuja a Jota, cantante de Los Planetas, como un *enfant terrible* con un don evidente. Si se añade la experiencia con los paraísos artificiales baudelerianos, habitual en muchos de estos autores, las equivalencias son tan claras que podrían explicar —como futura línea de trabajo— la ausencia de malditismo en la poesía joven de las últimas décadas, pues ese lugar ya ha sido ocupado por el escritor de canciones.

¹⁴ Bob Stanley ha descrito a Cobain, precisamente, como “otro tipo de outsider romántico” (593).

El *rockstar* y el sistema rap: la autoría incesante

Anthony DeCurtis ha relatado una conversación con un empresario de la industria musical en la que este se quejaba del poco interés de Q-Tip —rapero de A Tribe Called Quest— por los aspectos financieros y, para despreciarlo, lo tildaba de “rockstar”. Según DeCurtis, el término “significaba algo así como *niño esteta*: es decir, alguien sin mentalidad comercial; demasiado indisciplinado y ensimismado para maximizar su potencial de ventas; demasiado pretencioso y autoconsciente de su papel como *artista*” (X).

La anécdota no solo ilustra la permanencia de esta noción de autoría, sino también su herencia en los géneros del rap, dominantes en la canción de las últimas décadas. El rapero recuerda al cantautor en tanto que autor de sus propias letras, pero también al *rockstar* por cuanto posee la lógica antisistema que no estriba en la militancia panfletaria. Frente a ellos, además, incorpora una naturaleza marginal que implica un desprecio por lo burgués de cuna; el rap se hace por definición en el *ghetto* —sobre todo en el contexto estadounidense— y los debates sobre la autenticidad en el rap son incluso más agresivos que los existentes en géneros anteriores. Otro rasgo del rapero, sobre todo el vinculado con el *gangsta* rap y el trap —estéticas dominantes en las últimas décadas—, es su ostentación hiperbólica de la riqueza. En estas poéticas no solo se ha heredado una alabanza de la vida corta e intensa —cada generación de raperos posee un Kurt Cobain, si bien por diferentes motivos: desde las drogas en Lil Peep o Juice WRLD, hasta la violencia en los casos de Tupac, Notorious B.I.G. o Pop Smoke—, sino que además esta intensidad se traslada al intenso deseo por hacerse rico, como reza el locuaz título de 50 Cent: *Get Rich or Die Tryin'*. Este rapero tiene algo de esa máquina deseante del sujeto en el capitalismo tardío, y por lo tanto actúa como reproductor de la ideología económica dominante, pero además posee una naturaleza más conflictiva: no quiere medrar en la jerarquía social solamente para cambiar de clase y huir de las adustas condiciones del barrio, sino que también opera con la intención de ridiculizar la vida del rico —y mostrar que puede alcanzar su estatus— mediante el gasto desproporcionado, la exhibición de bienes de lujo y una buscada inconsciencia acerca de lo económico que termina confluyendo en el gesto anticapitalista por excelencia: la quema de dinero.

En el ámbito español, este paradigma lo encarna Yung Beef¹⁵, quien ha construido una autoría que dialoga con el malditismo del club de los 27 —y la noción de genio romántico— en “Ready pa morir”, ha sido capaz de liderar un movimiento al margen de la industria de la canción contemporánea a través de

¹⁵ Ocurre de forma similar en otros contextos. Duki, líder de la nueva ola en Argentina, se autodefine en un célebre tema como “Rockstar”.

su sello discográfico, La Vendición, y, en última instancia, ha cantado un desprecio por el dinero —al tiempo que lo exhibía de forma casi cómica— que muestra en todo su esplendor la ideología del arte por el arte. En una entrevista, explica: “Yo odio el dinero, hermano. Lo tengo, pero lo odio. ... El dinero lo utilizo como una resistencia a todos los que me están vacilando de dinero. Por eso me pongo estas cadenas ..., para que sepan que con su dinero y sus tonterías a esto no van a llegar. A la magia no se puede llegar con dinero” (Yung Beef *apud* Marcos).

Esta “magia” de Yung Beef se asemeja a la aludida por Baudelaire cuando escribe que hay en la palabra “algo sagrado”, una especie de “brujería evocadora” (Baudelaire 40), y en ambos casos se exhibe la autonomía del arte y del artista que confirma, en su circularidad, las tesis del presente artículo. El rapero es continuador de la sacralización de la autoría cancioneril que empieza a gestarse, con una fuerza inexistente hasta ese momento, en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, momento en el que estos artistas, como defiende Brackett al citar nuevamente a Baudelaire, ofrecen en sus canciones una “drástica expansión de la individualidad” (5).

*

El escritor de canciones se perfila entonces como una figura que, tras lo sucedido en las últimas décadas y después de acontecimientos notorios como el Nobel de Dylan, ingresa en el sistema literario contemporáneo y lo hace, en buena medida, porque incorpora una concepción autorial heredada de la poética romántica. La canción, en otras palabras, ya no es sencillamente una manifestación popular — como apuntaba Hegel— que cada generación renueva, sino el producto de un autor consciente de su estatus autorial. Esta circunstancia arroja luz sobre la génesis del sistema literario en los siglos previos y la permanencia de sus principales elementos en nuestra época, y muestra, en última instancia, el modo en que la canción ha renovado la idea de literatura.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. “On Popular Music”. *Essays on Music*. 1941. University of California Press, 2002, pp. 437-69.
- Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*. 1973. Akal, 2009.
- Balzac, Honoré de. “Un prince de la bohème”. *Études de mœurs (3e-4e livres), Scènes de la vie parisienne et scènes de la vie politique*, tome XII de la *Comédie humaine*. Alexandre Houssiaux, 1870.

- Baudelaire, Charles. *Théophile Gautier*. Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
- Beiser, Frederick C. *El imperativo romántico. El primer romanticismo alemán*. 2003. Sequitur, 2018.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Iluminaciones*. 1936. Taurus, 2021, pp. 195-223.
- Bennett, Andrew. *The Author*. Routledge, 2005.
- Blanning, Tim. *El triunfo de la música*. 2008. Acantilado, 2017.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. 1961. Antoni Bosch, 1978.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. 1992. Anagrama, 1997.
- Brackett, Donald. *Dark Mirror. The Pathology of the Singer-Songwriter*. Praeger, 2008.
- Brel, Jacques. *Canciones*. Fundamentos, 1986.
- Burke, Sean. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press, 2008.
- Cale, John et al. *Poetas malditos del rock*. Editado por Alberto Manzano, Fundamentos, 1986.
- DeCurtis, Anthony. “The Rock Star as Metaphor”. *Rock Star: The Making of Musical Icons from Elvis to Springsteen*, Johns Hopkins University Press. 2014, pp. IX-XI.
- Despentes, Virginie. *Vernon Subutex 1*. Random House, 2015.
- Despentes, Virginie. *Vernon Subutex 2*. Random House, 2017.
- Diaz, José-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Honoré Champion, 2007.
- Dylan, Bob. *Crónicas 1. Memorias*. 2004. Malpaso, 2017.
- Enríquez, Mariana. *Este es el mar*. 2017. Random House, 2021.
- Ferré, Léo. *Léo Ferré par Charles Estienne*. Seghers, 1962.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra, 2018.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance IV (1854-1861)*. Louis Conard, 1927.
- Franzen, Jonathan. *Libertad*. Salamandra, 2011.
- Gefen, Alexandre. *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Corti, 2021.

- Gontarski, Stanley E. "Bob's Beat: Dylan, A Poet among Poets", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 80, n° 3, Fall 2024, pp. 1-41.
- Green, Stuart e Isabelle Marc. "More Than Words: Theorizing the Singer-Songwriter". *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place*. Routledge, 2016, pp. 1-19.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. 1842. Akal, 2024.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Akal, 2006.
- Holmes, Olivia. *Assembling the Lyric Self. Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. University of Minnesota Press, 2000.
- Huot, Sylvia. *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Cornell University Press, 1987.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, n° 146, 1984, pp. 59-92.
- Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. 1991. Verso, 2024.
- Labbé, Mathilde. "Dialogue de l'écrivain et du critique: une étude de la pluri-auctorialité dans les collections 'Poètes d'aujourd'hui' et 'Écrivains de toujours'". *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 7.1, 2015, pp. 1-28.
- Lloyd, Brian. "The Form is the Message: Bob Dylan and the 1960s". *Rock Music Studies*, vol. 1, n° 1, 2014, pp. 58-76.
- Luque Amo, Álvaro. "Autobiografía / autoficción en el ámbito hispánico. Fronteras y estudios recientes". *Signa*, vol. 31, 2022, pp. 537-56.
- Mai, Anne-Marie. "Chronicling: Bob Dylan's Use of Autobiography", *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 39, n° 2, 2024, pp. 529-48.
- Maingueneau, Dominique. "Imágenes de autor". *Tropelías*, n° 24, 2015, pp. 17-30.
- Manzano, Alberto. *Antología poética del rock*. Hiperión, 2015.
- Marcos, Carlos. "Yung Beef, la voz de la generación contra todo: 'Somos cucarachas en el sistema'". *El País*, 25 enero 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-01-25/yung-beef-la-voz-de-la-generacion-contra-todo-somos-cucarachas-en-el-sistema.html>
- Meisel, Perry. *The Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*. Wiley-Blackwell, 2010.

- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés. “Hacia una biografía del concepto de autor”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, Arco/Libros, 2016, pp. 11-51.
- Pichois, Claude y Jean Ziegler. *Baudelaire*. Edicions Alfons el Magnànim, 1989.
- Ricks, Christopher. *Dylan poeta. Visiones del pecado*. Langre, 2007.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Planeta, 1975.
- Schaeffer, Jean-Marie. “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. 1997. Arco/Libros, 2016, pp. 243-78.
- Shumway, David R. *Rock Star: The Making of Musical Icons from Elvis to Springsteen*. Johns Hopkins University Press, 2014.
- Stanley, Bob. *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*. Taurus, 2013.
- Taylor, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. 1989. Paidós, 2003.
- Vila-Matas, Enrique. *Aire de Dylan*. Seix Barral, 2012.
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad*. 1958. Nueva Visión, 2001.