



POEMA Y CANCIÓN
UN ESTUDIO DE LAS IMPLICACIONES DE INTERPRETACIÓN Y
RECEPCIÓN DE POEMAS MUSICALIZADOS:
EL CASO DE *MIGUEL HERNÁNDEZ* DE JOAN MANUEL SERRAT

Requisito parcial para optar al título de

MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2018

MARÍA TERESA SANTOLAMAZZA ANGULO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

P. Jorge Humberto Peláez Piedrahíta S. J.

DECANO ACADÉMICO FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTOR DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

ÍNDICE

Índice	1
Introducción	2
Capítulo 1. Complicidad poesía/música. Terminología	5
1.1 Poesía con acordes musicales desde sus orígenes.....	5
1.2 Pongámonos de acuerdo: poema, poesía, música y canción.....	9
1.3 Construcción del género poético-musical en el siglo XX en América y Francia.....	19
Capítulo 2. Intercambio poesía/música: flujo de préstamos y adquisiciones	31
2.1 Y después.....tecnología: medios-nuevos productos, mercado-consumo.....	34
2.1.1 Resemantización	34
2.1.2 Apropiación.....	37
2.1.3 Adaptación	40
Capítulo 3. Lo que va de Hernández a Serrat	43
3.1 Serrat, del Poble Sec para el mundo	44
3.2 Miguel Hernández de Orijuela para el mundo	47
3.3 Hernández en el pentagrama.....	50
3.4 Miguel Hernández cantado por Serrat.....	51
3.5 De camino a la musicalización.....	56
Capítulo 4. Hernández de la mano de Serrat	67
Conclusiones	80
Bibliografía	85

INTRODUCCIÓN

Recuerdo haber escuchado, en 1974, a Joan Manuel Serrat cantar los poemas de Miguel Hernández pero, aunque sabía que en años anteriores había cantado los de Machado, no había sido posible escucharlos; por la misma época tuve la oportunidad de conocer poemas de Benedetti musicalizados por Alberto Favero y cantados por Nacha Guevara. En cada uno de los casos anteriores, sin entrar a revisar a fondo la historia de los poetas ni la letra de los poemas los versos, que eran la columna de las canciones, fueron repetidos por mí hasta memorizarlos. Con el paso de los años nos aficionamos a escuchar poemas de autores españoles en la voz de Paco Ibáñez, así como los de Martí y Guillén en la voz de Pablo Milanés. Al igual que en el caso de Serrat, fuimos aprendiéndolos y se volvieron parte del repertorio a escuchar sin saber, en algunos casos, de quien era la letra realmente. Confundiendo al poeta con el intérprete, considerando que el autor de la letra era el mismo que las cantaba.

Más adelante, y debido a que en algunos escenarios parecía que el gusto por la poesía iba en decadencia, me pregunté por qué aquellos que manifestaban falta de interés por la poesía habían vuelto parte de su cultura musical las canciones que escuchaban en las voces de cantantes reconocidos pero que originalmente habían sido escritas como poemas.

De allí nace también la inquietud de cómo llevar la poesía, siendo fiel a la intención del poeta, a un mayor número de personas y cómo utilizar la musicalización de los poemas como herramienta de difusión para llegar a otros públicos ampliando la divulgación, incentivando el amor por la poesía y motivando a quienes los escuchan a interesarse por el poeta y el contexto del momento en que se escribió.

En el 2008 apareció en nuestro país *Pombo musical*, trabajo realizado con las fábulas de Rafael Pombo y grabado por exitosos artistas en el campo musical como Juanes, Fonseca, Santiago Cruz, Ilona y Verónica Orozco entre otros, con la producción de Carlos Alberto Vives Restrepo. Con lo anterior revive la pregunta de cómo la música se utiliza para ayudar a que, hasta los más chicos, se aprendan los textos de escritores de reconocida trayectoria.

En el transcurso para elegir el tema de mi proyecto de grado la Academia Sueca otorgó a Bob Dylan el Nobel de Literatura del 2016, por haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición americana de la canción. En el discurso de aceptación que envió a la academia, Dylan manifestaba que cuando supo que había obtenido el Premio Nobel le surgió la pregunta de cómo se relacionaban sus canciones con la literatura por lo que quiso reflexionar sobre ello para ver dónde se hallaba la conexión. Interpreté esa noticia como una señal para tomar la decisión y un espaldarazo al tema que fue el seleccionado para el proyecto de grado. Es así como me propongo revisar la estrecha relación entre poesía y música presente en las canciones; teniendo en cuenta que es una de las cooperaciones más fructíferas entre dos manifestaciones artísticas diferentes.

El lector encontrará el estudio del fenómeno de la musicalización de poetas consagrados, dentro del movimiento de cantautores que surgió entre los años 1960 y 1970 en América, España y Francia; y de manera particular el estudio del caso de los poemas de Miguel Hernández musicalizados por Joan Manuel Serrat en el trabajo discográfico, que lleva el nombre del poeta realizado en 1972, el cual seleccionamos en razón de mi cercanía a la vida y obra del poeta de Orihuela en varios cursos en la Universidad.

Con el paso del tiempo y la aparición de tecnologías (cine, grabación, discos, CD, internet) se han hecho fusiones entre las artes que permiten ampliar la difusión; es la audiencia pública la que ha ido determinando cómo se debe comunicar el texto para que llegue de manera amena al público sin deteriorar las funcionalidades poéticas. La relación entre textos orales y escritos con otra forma de arte es mayor de lo que parece y ha permitido que, a través de lenguajes y medios diferentes, se llegue a un público al que no se tenía acceso.

Ahora bien, con el propósito de llegar a la canción como producto de la intersección entre poesía y música en el primer capítulo, Complicidad música/poesía, hemos revisado conceptos teóricos de poema, poesía, música, canción; abordamos la construcción del género poético-musical en el siglo XX en América y Francia y la relación entre lo que sucedía en cada país frente al nacimiento de la canción protesta, folk/rock, canción revolucionaria, canción popular.

En el segundo capítulo revisamos, a través de una bibliografía teórica, las operaciones de traducción, resemantización, apropiación y adaptación, pensando que el intercambio de poesía/música puede entenderse como un flujo de préstamos y adquisiciones, donde deben tenerse en cuenta las diferencias entre el original y la adaptación.

En el tercer capítulo hemos revisado lo que va de Miguel Hernández, poeta que escribe los textos que serán musicalizados, a Joan Manuel Serrat quien será el encargado de hacer la adaptación, teniendo en cuenta a quienes han hecho trabajos similares con los textos de Hernández, qué otras musicalizaciones ha hecho Serrat, y en qué contexto han ido

apareciendo en los escenarios poeta y Cantautor hasta que de la mano de Serrat se alce la voz del poeta de Orihuela.

En el cuarto y último capítulo analizamos seis de las canciones, producto de la musicalización, realizada en 1972 por Joan Manuel Serrat en el trabajo discográfico *Miguel Hernández*.

En el presente trabajo nos propusimos revisar si se convierte la poesía, al sacarla del marco literario y poético y musicalizarla, en un género diferente a aquellos que la han creado (poesía y música) y cómo un género de circulación y difusión restringida adquiere un consumo mayor a partir de operaciones como: adaptación, apropiación, interpretación o reescritura.

*Dès qu'un poème sort du silence,
Il se met en roule vers la musique.*
G. Migot¹

CAPÍTULO 1

COMPLICIDAD POESÍA/MÚSICA. TERMINOLOGÍA

La música y la literatura han tenido una relación muy estrecha, desde mucho antes de la invención de la escritura, lo que ha dado como resultado contribuciones recíprocas, logrando que a través de la música, con las canciones, se divulgaran valores, principios y cánones de comportamiento que reglaran la vida en común de los grupos sociales.

1. 1. Poesía con acordes musicales desde sus orígenes.

A través de la historia se ha podido demostrar que el lenguaje musical unido al verbal ha dado como resultado productos mixtos de inspiración intertextual. La poesía es uno de los casos en que ha habido un grado de complicidad con la música a lo largo de la historia. Los poemas de Homero no se leían, se cantaban.

Esta unión se identifica en el pensamiento musical griego que estaba imbuido de cuestiones filosóficas de todo tipo. La música en la sociedad griega tenía un lugar preponderante, siendo muy importante el *Musiké*, conjunto de actividades que incluía la gimnasia, la danza, la poesía y el teatro, así como la música y el canto, pero mucho más allá del arte musical en sí. Música y poesía están presentes en *La República* de Platón, aunque su autor pensara que, lejos de la razón, solamente daban placer; consideraba que “aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y

¹ Citación de G. Migot por Catherine Miller en su libro *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des six* (7).

figuras bellas, y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo Bello en sí y de deleitarse con ella” (287). Independiente de la calificación que pudiera darles el griego a las actividades relacionadas con las artes, lo primordial aquí es el testimonio de que coexistían en la antigua Grecia, lo que se evidencia en los textos de las investigaciones realizadas sobre los orígenes de la lírica griega por Francisco Rodríguez Adrados². El investigador ha encontrado que tanto la literatura griega arcaica como la del siglo V, son la fase inicial del conjunto de la literatura greco-latina. En los estudios se hace mención de la imposibilidad de traducir en su lengua “música y literatura” puesto que no hay un vocabulario que signifique ninguna de las dos y, lo más cercano a estas definiciones está asociado con el *arte de las Musas*, quienes pertenecían a los coros y estaban ligadas a la danza. “El canto del solista nace del cantor que dirige la danza desde fuera, sin participar en ella” (1976: 32). Para los griegos toda la poesía es música. No existe una palabra para designar a los poetas y, el vocablo más cercano significa compositor, término que marca una diferencia frente al de cantor el cual era el más empleado para hablar de quienes cantan épica y lírica. En los inicios el poeta cantaba los versos con acompañamiento musical hasta que poco a poco fue desligándose del coro y de la ejecución (2006: 132). Según las investigaciones de Rodríguez “la palabra cantada, no es otra cosa que un subrayado, una precisión añadida a la danza para determinar más exactamente su significado” (1976: 41-42). El investigador señala cómo en los *agones* (contiendas poéticas) de la antigua Grecia se cantaba la poesía y especifica que se denominaba *aedo* a quien ejecuta el poema y poeta a quien componía el texto (118).

² Filólogo. Helenista. Miembro de la Real Academia Española. Investigador de los orígenes de la lírica en Grecia.

Dada la tendencia de volver a la lírica cantada, que tiene en la segunda mitad del siglo XX su mayor auge, se puede relacionar esa unión de música y poesía de los cantos de la antigua Grecia con el ejercicio de los cantautores motivo de este estudio, quienes cantan poemas compuestos por ellos mismos u otros poetas.

La corporalidad de la danza apoyaba la dupla música-poesía para expresar las emociones de la mano de una tradición oral, cantada o contada; tradición que ha permitido que las leyendas, los mitos y las historias viajen a través del tiempo y perduren hasta nuestros días, con la posibilidad de adaptar los textos sin modificar el fondo de la historia, y haciendo de la voz, el cuerpo y los instrumentos musicales una herramienta con la que se crea la ficción o se recrea la realidad en auditorios, desde los más simples hasta los espacios más sofisticados.

Como ejemplo de lo dicho antes puede citarse la poesía provenzal o de trovador, que si bien era escrita en un lenguaje vulgar si se compara con la que se componía en latín, sus autores eran considerados *poetas* mientras se dejaba el término de *trovadores* para quienes cantaban sus propias composiciones. Martín de Riquer³ (ctd. en Gómez) considera que para los trovadores “componer es cantar [y] conciben la poesía que crean, cantada” (10), por lo que ha sido fácil que muchos investigadores asocien los cantautores con los *trovadores* puesto que escriben sus textos para que sean cantados.

También hay que tener en cuenta a los juglares caracterizados por cantar las composiciones tanto de poetas como de trovadores. Otros ejemplos los constituyen la lírica tradicional española, poesía compuesta de forma anónima, que involucra las jarchas de origen árabe, las cantigas, como las de Santa María del rey Alfonso X el Sabio, y los

³ Medievalista español, doctor en Filología Románica, especialista en literatura trovadoresca y autor de *Los trovadores. Historia literaria y texto* y *La lírica de los trovadores*.

cantares de gesta, todos ellos con un origen verbal, los cuales se han mantenido a través de la historia por la tradición oral, oralidad que crea un sentido de comunidad y unidad (Ong, 72). La música también estuvo unida a la poesía en el Renacimiento con los madrigales.

La unión música/poesía evolucionó ampliando sus fronteras, más allá de la misión formadora de valores que tenía en la antigüedad, para adquirir un lugar propio en donde se amalgamaron sentimientos, vivencias, experiencias o sueños, permitiendo a quien escucha formarse sus propias impresiones. Aunque la literatura y la música tuvieron un comienzo muy cercano, al pasar los años fueron posicionándose en espacios diferentes hasta independizarse la una de la otra; sin embargo, con el correr del tiempo la música ha ido al rescate de uno de los géneros literarios, el de la poesía.

En el siglo XIX, en la época romántica, en los países de habla germana nace una fusión texto-música llamada *Lied* (*Lieder* en plural) que “[...] utiliza un texto literario como fuente de inspiración para la formación mixta [...]” (de Vicente-Yagüe, 121); textos escritos previamente a la composición de la música, que tenían una función en la historia de la música y la selección del compositor, lo que hacía que la selección, en algunos casos, pudiera estar más ligada a relaciones interpersonales que a la importancia literaria del poema. La principal característica de los *Lieder* era la alianza entre la música y el texto, en que la música podría ser un apoyo nemotécnico y ayudaba a aclarar el sentido sensible de las letras, transmitiendo emociones. La forma del *Lied*, que puede ser traducido como canción, era impuesta por el poema en el que se inspiran los músicos para componer la música, resultado condicionado al ritmo, la estructura y la expresividad del poema; esta particularidad dio origen a tres tipos de *Lied*: el primero, con forma estrófica, es el más sencillo, de estrofas regulares y la misma música en todas sus estrofas; el segundo, con

forma ternaria o simétrica, el cual tiene dos secciones musicales que contrastan; y el último, con forma rondó, que tenía una estrofa a modo de estribillo (de Vicente-Yagüe, 122-3).

Otro caso de conjunción poesía/música es el género musical de la ópera, producto culto, cuyas partes constitutivas, según Jean-Jacques Rousseau, ctd. en de Vicente-Yagüe, son “el poema, la música y la decoración. Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos” (126).

1.2. Pongámonos de acuerdo: poema, poesía, música y canción

Aunque, como hemos mencionado en el numeral anterior, la canción nace en conjunto con la poesía, el propósito de este trabajo es revisar la canción como resultado de la musicalización de poesía en textos escritos previamente al proceso de poner música. A la fecha son pocos los estudios críticos existentes sobre la conexión entre la música y la poesía, especialmente aquellos que investiguen el proceso de trasvase de la poesía, de poetas consagrados, a la música popular. Existen algunos sobre la relación de la poesía con la música clásica pero, como acabamos de mencionar, el énfasis de este trabajo se centra en la revisión del producto resultante de la mutación del poema, que nace para ser leído, cuando se musicaliza y salta a escenarios que han sido diseñados para que los receptores se constituyan en una asistencia masiva, sea de manera presencial o incluso virtual, donde se cambia la página por un auditorio y al receptor/lector por un receptor/oyente. En el caso de este último receptor, cuando la forma para divulgar la obra es el disco, el CD o medios audiovisuales, sucede, como en el cine, que la masa “no es visible, no está presente” (Benjamin, 73), mientras el artista realiza la presentación que el público juzgará. Benjamin comenta cómo el consumo de materiales de lectura ha superado a los escritores y dibujantes dotados y de manera específica se refiere al caso del material audible donde sucede lo

mismo. “La prosperidad, el gramófono y la radio han dado vida a un público cuyo consumo de material audible está fuera de toda proporción respecto del crecimiento de la población y, en esa medida, del crecimiento normal de número de músicos talentosos” (77). En el caso de los conciertos en vivo el receptor está presente por lo que la conexión artista/público se da de una manera diferente y nunca se repetirá la experiencia, ni para el intérprete ni para la audiencia, de un concierto a otro.

La poesía fabrica mundos y revela otros. En *El arco y la lira* Octavio Paz expone: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro” (2) y el poeta es quien le da vida, quien se encarga de crearla; según Paz solo a través del trato desnudo con el poema puede ser atrapada la unidad de la poesía.

Ese diálogo que sugiere Paz entre la poesía y el poema esboza una pregunta que también puede ser planteada en este estudio: “[...] ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema?” (2). No todo poema contiene poesía sino hasta que es tocado por esta, solo “cuando —pasivo o activo, despierto o sonámbulo— el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra” (2).

La heterogeneidad de la poesía, como sucede con otro tipo de artes, podría llevarnos a pensar en un modelo universal de poema, lo que nos acarrearía un error descomunal. No se puede creer que la poesía es la suma de todos los poemas. Debe tenerse en cuenta que cada creación es una unidad autosuficiente. “La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepitible” (Paz, 3). El factor diferenciador es la persona, más allá de las coordenadas y el momento histórico en que se escriba. Hay que considerar que el poeta,

como el poema, es único, irreductible e irreplicable. Puede el poeta tomar elementos del estilo de una época pero cada quien los adapta a su manera personal y crea un producto único en cada caso. El poema, concluía Paz, es “un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo” (19); aquí introducimos el concepto de ritmo que es uno de los puntos en común de las dos artes.

Podemos entender el ritmo cuando escuchamos el golpe que se repite en períodos de tiempo; ese ritmo tendrá una dirección intencional dada por quien lo ocasiona:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido.

El ritmo no es medida, sino tiempo original. (Paz, 19)

El ritmo, como mencionamos arriba, es uno de los vínculos entre la música y la poesía; en *Sound and Poetry*, Northrop Frye (ctd. en Figueredo) apunta que leer poesía “requiere un principio de acento rítmico” (23), haciendo referencia al ritmo general de la música occidental, “en la que hay un acento regular con un variable número de notas en cada compás” (23); adicionalmente especifica la relación cercana que hay entre el habla de la comunidad y el aspecto rítmico de la musicalidad de la poesía, comunidad que es primordial cuando comencemos a revisar en la música la que se entiende por música popular.

Si la música puede ser analizada, de igual forma dicho análisis puede entrar a formar parte de la apreciación crítica de un texto literario. La comunión entre los diferentes lenguajes de las artes ha estado presente desde siempre, por lo que, como en el caso de dos lenguas diferentes, se requiere hacer traducciones y adaptaciones teniendo en cuenta que, como decía Borges refiriéndose a la dificultad de traducir una obra poética, se hace necesario tomar la traducción como una recreación y “el texto como un pretexto”, asegurándose de que el auditorio reciba y asimile lo esencial del texto para lo cual se debe investigar lo que está requiriendo el público, estudiar las tendencias y conocer qué consumen los oyentes.

En *Música e poesía*, Carlos Daghlían considera que las composiciones musicales que se realizan basadas en poemas encarnan una clase de exégesis que puede llegar a ser tan válida como un trabajo detallado de crítica literaria (ctd. Figueredo, 21). Será parte de este trabajo analizar el universo en el que se convierte un poema al ser tocado y desentrañado mediante la música. La canción, fruto del ejercicio de musicalizar poesía, nos llevará a encontrar, específicamente en el corpus escogido para este trabajo, qué se mantiene del poema, si gana o pierde, si se transforma totalmente, si la canción es música, si se diluye el poema en la música, si la canción se apropia del poema, canción que, dependiendo del público receptor, del estudio serio de la misma o del contexto social, se conoce con diferente nombre. Existen definiciones para cada una de ellas por lo que describiremos las más importantes de acuerdo con los estudios más relevantes.

El corpus que nos interesa investigar es el trabajo musical *Miguel Hernández* que apareció en 1972 y fue realizado por Joan Manuel Serrat sobre los poemas del poeta del mismo nombre, por lo que se tendrá en cuenta, coincidiendo con Gómez Sobrino, que el término *canción popular* es el que más se adecua a la época de la música popular de los

años 60 hasta los 80 del siglo pasado, período en el que la *canción popular*, además de denunciar y hacer protesta política y social, se caracterizaba por la proximidad a las multitudes populares haciendo la cultura factible para el pueblo (Gómez, 23). Antonio Gómez coincide también en el uso del término *canción popular*, por cuanto a que es un género que involucra poesía y música; en el epílogo del segundo volumen de *Veinte años de canción en España* dedica especial cuidado a las implicaciones sociopolíticas del fenómeno poniendo énfasis en “una concepción indudablemente restrictiva del término [cantautores], con la que se ha intentado significar fundamentalmente un tipo de canción-texto, cargada de referencias y connotaciones testimoniales y políticas, de gran simplismo musical, instrumental y escenográfico” (Torres Blanco, 230).

Esta música estaba a tono con el pueblo; si extrapolamos la poesía a la canción, como perteneciente al mismo grupo de las artes a pesar de las distinciones que hay entre ellas, tienen validez los comentarios que García Bacca hace en el epílogo a su traducción de *Hölderlin y la esencia de la poesía* de Heidegger cuando escribe:

Voces da el individuo, y aun a veces grandes voces. Pero la voz del individuo, en cuanto tal, es voz en el desierto. A su voz y a sus voces no responde nadie, ni habla a nadie. A la voz individual le falta el *tono*. Es decir: *estar a tono con el Pueblo*. En un concierto la voz individual dice algo bajo la condición básica de que lo diga a *tono* con el tono general. Lo primero que hace falta, pues, para que la *palabra* individual ascienda a la categoría de *voz* es que se ponga a *tono* con el Pueblo que es colectividad viviente de cultura enraizada en tierra. El Pueblo es el que da el *tono* a las voces individuales, para que de ellas resulte un concierto [...]. (76-77)

Las dos artes coinciden en la sonoridad; en la conjunción poeta-músico-Pueblo, la música se hace popular. Es necesario escuchar con detenimiento, es necesario vibrar a su *tono*; como respondía Machado a la pregunta sobre si pensaba que el poeta debería escribir para el pueblo o permanecer encerrado en su torre de marfil:

Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, escribir para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas [...]. (en Heidegger, 2000: 85)

Esperaba que eso que era su anhelo, por cuanto Machado se consideraba apenas un folklorista y aprendiz del saber popular, llegaría a ser la aspiración de los poetas; justamente respondía esto como español al comienzo de la cruenta guerra civil española y consciente de que en España casi todo lo grandioso o era para el pueblo o era obra del pueblo.

Otras definiciones que deben tenerse en cuenta involucran la expuesta en *Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico* por Roberto Torres Blanco, quien considera que el término apropiado para mencionar las expresiones que se desplegaron con características comunes por la geografía de España, es *canción protesta*:

Ante ellos, cualquier diferencia que pudiera mostrarse en textos, actitudes, formas de expresión artística, incluso planteamientos ideológicos —que no fueron nunca idénticos, como no tenían por qué serlo— o cualquier otro punto de discordia, quedó minimizada como consecuencia, precisamente, de la condición más definitoria, a saber: todos los cantautores que, escribieran o no

sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la “canción protesta”, compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra. (244)

Si bien la diferencia que compartían con el régimen político les permitía expresar en sus propias letras la lucha sin armas, es preciso destacar que quienes hacían parte del grupo de la *canción protesta* no cantaban solamente sus composiciones, en muchos casos interpretaban las creaciones de poetas o de compañeros músicos con las mismas afinidades, a estos intérpretes se les conoce como *cantautores*. A ese respecto, Torres Blanco comenta que

los cantautores no tenían que ser necesariamente sus propios letristas, y que la posibilidad de realizar adaptaciones de textos poéticos constituye, precisamente, una de las notas más específicas de la *canción protesta* [...] Precisamente, es en la importancia del texto donde reside una de las más aclamadas grandezas de la “canción protesta”, siendo la autoría del mismo una cuestión relativamente menor, puesto que el verdadero protagonista es el texto y lo que en él se dice. De ahí la gran significación que debe reconocerse a la obra poética sobre la que se basaron infinidad de canciones. (228)

El cantautor cumple un papel tanto en lo social como en lo cultural y es consciente de ser un trabajador que, “lejos del cantante estrella típico de la canción consumo, comparte tarea con los hombres y mujeres a los que se dirigen sus canciones”. (Torrego Egido, 2005: 233)

El texto es el corazón de dichas canciones, y la música un instrumento, por lo que una vez comienza a cambiar la situación político/social que se vivía en el momento, comienza la canción a dirigirse más hacia la *canción popular* que hacia la Canción Protesta.

Al respecto de cantautores, Serrat, de quien nos ocuparemos en el corpus de este proyecto, reconoce en su canción “A quien corresponda” con la que abre su trabajo discográfico *Serrat en tránsito* prensado en 1981, que pertenece a dicho grupo cuando dice: “Un servidor/Joan Manuel Serrat/casado y mayor de edad/vecino de Camprodón, Girona/hijo de Ángeles y de Josep/de profesión cantautor/natural de Barcelona”⁴.

Canción de autor, canción de consumo, nueva canción o nova cançó, nueva canción ibérica, canción política, testimonial, hasta canción consciente, son nombres dados a este tipo de canción y pueden aparecer en el presente trabajo. De la mano de los estudios de Gómez Sobrino y Torres Blanco, identificaremos las más relevantes de acuerdo con las definiciones de sus estudiosos.

Respecto a la Nueva Canción, Jean-Jacques Fleury considera que es un instrumento que en España hace parte de la lucha diaria para la equidad social y la emancipación política, al igual que aspira a crear “una nueva cultura y que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social y política” (ctd. en Torres Blanco, 230), mientras Víctor Claudín considera que desempeñó un papel fundamental en la actividad política contra la dictadura, “asumido tanto por un compromiso más o menos explícito de los cantantes como por las expectativas de un sector cada vez más numeroso de público” (ctd. en Torres Blanco, 230). Para el caso de la Nueva Canción es necesario tener

⁴ En todos los casos donde se relacionen apartes o la totalidad de las canciones de Serrat, se ha privilegiado tomar las letras directamente del audio de las grabaciones, en razón de que al revisar las transcripciones que vienen acompañando las grabaciones se han encontrado errores. Los versos se separan de acuerdo con su coincidencia con los cortes melódicos. En la bibliografía se indica año de grabación, nombre de disco y canción.

en cuenta el factor del regionalismo por lo concerniente, entre otros aspectos, a la lengua, lo cual es marcado en quienes procedían de lugares con lengua propia. Algunos estudiosos la denominan nueva porque “se escribe y se canta en las lenguas prohibidas por la censura— aunque también se hará en castellano— y porque se dirige al pueblo en detrimento de la canción de consumo, también dirigida al pueblo, pero buscando proyectar un modelo de España uniforme en una única lengua, unida y católica (Maeso Díaz, 26). Es así como la Nova Cançó surge luchando por recobrar la lengua catalana.

Fleury puntualiza que, como parte de la discusión regionalismo/nacionalismo, hay que tener en cuenta el factor aglutinante que tiene la lengua, especialmente “la reivindicación de una lengua, de una cultura oprimida”. Es el caso de la Nova Cançó Catalana, movimiento del cual hizo parte Joan Manuel Serrat, siendo *La Tieta*, *Pare*, *Paraules D'amor* y *Ara que tinc vint anys*, algunas de sus canciones más conocidas en catalán. Claudín amplía el fenómeno a otras regiones de España a través de una Nueva Canción que, en su opinión, “se convierte en el portavoz de los problemas vivos, ligada al resurgir de la conciencia autonómica de los pueblos”. (231)

El hecho de que hubiera lugares donde no había una lengua diferente al español que hiciera resaltar las regiones obligó a que se buscaran otras formas de destacarlas; fue así como volvieron los ojos al folklore y las tradiciones, “poesía y literatura populares, en definitiva, pero con un carácter tradicional que la aleja de su expresión más o menos culta” (Torres Blanco, 233).

Para Luis M. Torrego Egido la definición que más se acomoda al fenómeno es la de Canción de Autor, a pesar de que “no es posible realizar una definición rigurosa, que delimite de una manera tajante a la Canción de Autor, pues los límites en muchas ocasiones

no están claramente señalados y se difuminan” (Torres Blanco, 226). Sitúa esta canción de 1960 a 1980, época en la que Serrat está en sus comienzos.

Blasina Cantizano, en su trabajo *Poesía y música, relaciones cómplices*, comenta cómo en las últimas décadas dentro de la Canción de Autor se han hecho homenajes a poetas conocidos en la literatura castellana musicalizando algunos de sus poemas; cita, a manera de ejemplo, a Joan Manuel Serrat exponiendo su trabajo sobre los poemas de Antonio Machado (1875-1939) donde se destacan

“He andado muchos caminos” de *Soledades* (1899-1907) y también su conocida versión de “La saeta”, canción que ha contribuido a convertir este pequeño poema en universal. Observando el texto original de Machado, se aprecia que el poema comienza con un fragmento de una saeta popular que da pie a las propias reflexiones del poeta sobre la religiosidad particular y el sentir popular durante la Semana Santa en el sur de España. En la canción de Serrat, el propio autor recita estos versos iniciales para luego “cantar” el resto del poema:

¿Quién me presta una escalera,
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el nazareno? (2005)

Las diferentes formas de catalogar la canción por parte de cada crítico dependen de la caracterización que cada uno le ha dado al fenómeno, pero, como manifestábamos en un comienzo, nos decantamos por el término *canción popular*, lo que nos permitirá utilizar un término uniforme a lo largo del trabajo, término que involucra la protesta, la relevancia del

texto y el discurso social puesto que la *canción popular*, como lo anota Luis Torrego (ctd. en Gómez Sobrino) “se refiere no tanto a que las canciones sean creadas, consumidas o gustadas por las masas populares, sino a la voluntad explícita de hacerse voz de la realidad más o menos consciente que el hombre del pueblo vive o ha vivido tanto a niveles sociales como antropológicos” (30).

1.3. Construcción del género poético-musical en el siglo XX en América y Francia

En la segunda mitad del siglo XX, en España como en América Latina, la musicalización de la poesía se convirtió en un hecho significativo tanto para quienes musicalizaban la poesía que ellos mismos hacían como para quienes ponían música a poemas de otros poetas, especialmente los más reconocidos. En dicha época la literatura, a través de los medios de comunicación, comienza a llegar a receptores que tienen un perfil distinto al del público que leía poesía, y la poesía comienza a consumirse a través de medios diferentes al libro como son las grabaciones y los conciertos. El poema que se musicaliza llega al público receptor incluso sin que este lo hubiera requerido, lo que no sucede con la poesía escrita que requiere de la voluntad del lector para llegar al público. La radio y la televisión irrumpen en diferentes escenarios y de entrada pareciera que no son aliados de la poesía; sin embargo, algunos programas, como *Poesía 70* en España, dedican espacio a la poesía; al respecto Washington Benavides, ctd. en Figueredo, considera que “ante esa amenaza la música popular aparece como una defensa para la poesía” (20). La difusión está en manos de personas que influyen en la audiencia de acuerdo con los gustos propios llegando a las masas a través de los nuevos medios de comunicación.

Los años sesenta se caracterizaron por transformaciones en las ideologías mundiales que dejan una impronta en el imaginario social especialmente de las juventudes. Los

movimientos que se dieron en España entre 1960 y 1980, tanto los que emergían de manera individual como aquellos que eran parte de un todo, no eran exclusivos de ese país, y aunque el caso de estudio Hernández/Serrat está centrado en España, es necesario hacer un análisis de la actualidad sociocultural en el contexto internacional de la época, porque lo mismo que sucedía en España estaba pasando en otras partes del mundo. Revisaremos, a grandes rasgos, cuál era dicho contexto en algunos sitios de Latinoamérica, América del Norte y Europa para centrarnos finalmente en España, entorno que interesa a este trabajo.

Entre los años sesenta y ochenta los paros laborales y las protestas estaban a la orden del día en Argentina, Bolivia, Chile, Uruguay, Paraguay, Brasil y Venezuela donde se vivía una gran angustia en lo social, político y económico; el caso de Venezuela tiene algunas condiciones políticas diferentes a los de los otros países latinos en razón de que con la bonanza petrolera de los años setenta disminuyeron las críticas al gobierno.

Acababa de darse la revolución cubana con promesas esperanzadoras, ratificando su lucha antiimperialista y ganando adeptos entre sus admiradores en los países latinos; había cambios en las estructuras económicas y surgieron nuevas burguesías; la crisis hizo nacer grupos guerrilleros, la guerra fría estaba en su apogeo, se crearon nuevos partidos políticos y las fuerzas militares se tomaban el poder, por lo que el pueblo se polarizó a favor de la democracia o de las dictaduras. Se protestaba y criticaba con propuestas estéticas que dieron voz al arte para denunciar la realidad que se vivía, aunque hubo muchos casos en los que el arte se convirtió en una herramienta para la batalla privilegiando la lucha social sobre los patrones estéticos. “Los sesenta estuvieron marcados por la crítica a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron signados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo” (Velasco, 142). Como reacción a la situación que se vivía cobra especial importancia, en el arte, la dupla

música/poesía, que se convierte en pieza clave para responder a las situaciones sociopolíticas del momento: era con versos y melodías que los cantores combatían la política imperialista de los Estados Unidos mientras compartían la filosofía revolucionaria de los grupos que iban naciendo.

Ejemplos hay en todos los países, pero nos ocuparemos de unos pocos para comprender mejor cómo era la sintonía entre la Canción Protesta latinoamericana y lo que sucedía en los comienzos de la Canción Popular en España.

Iniciemos con Uruguay, donde se viven años de angustia en todos los campos durante el período 1960-1985, después de haber vivido una época bastante favorable. Por las razones antes citadas, al deteriorarse el equilibrio social surgen el movimiento guerrillero los Tupamaros, se crea el partido político Frente Amplio y se interviene en 1973 militarmente al gobierno.

En este contexto, la comunidad artística reacciona, y en gran parte responde, creando una temática de revolución social, con ruptura de la dependencia cultural de lo extranjero y, después de 1973, con una temática de respeto democrático. La música popular, en todo el período, crea formas originales o adopta textos literarios que reflejan su temática. En la segunda fase (1973-1985) se destaca el movimiento llamado Canto Popular Uruguayo (CPU) que se caracteriza por subrayar lo popular y lo uruguayo. La persecución política y luego, a partir de 1973, la censura, llevaron al exilio a la mayoría de los artistas reconocidos del momento, entre ellos los escritores Mario Benedetti, Juan C. Onetti, Cristina Peri Rossi, Martínez Moreno, Saúl Ibarigoyen, Eduardo Galeano, junto con el de los músicos Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y los del dúo Los Olimareños. (Figueredo, 35-36)

Al salir del país los artistas mencionados, nace un nuevo grupo. De los exiliados no se podía leer ningún tipo de artículo que hubiera aparecido antes del 73 ni ser nombrados públicamente. En el artículo *Uruguay: Resistencia y después...el nacimiento del Canto Popular*, Graciela Mántaras Loedel recuerda como a pesar de las dificultades “Un nutrido grupo de cantautores jóvenes —los iniciadores de la canción de protesta estaban en la cárcel o en el destierro— logró una audiencia que le permitió, en poco tiempo, realizar los primeros e insospechados actos de masa del período” (151).

La situación de quienes se manifestaban colectivamente en contra de la realidad que se vivía se hace insoportable, la búsqueda de formas diferentes de expresión está a la orden del día especialmente entre los artistas asociados con la música popular. A pesar de todo, el público responde y asiste a las presentaciones y recitales de música popular uruguaya dispuesto “a participar en la interpretación de poesía musicalizada que figuraba en su repertorio” (Figueredo, 47). El fenómeno se intensifica, como se puede leer en el artículo de Mántaras arriba citado:

La poesía, que siempre ha tenido mayores dificultades de conexión con el público, vivió simultánea y/o sucesivos fenómenos contradictorios. Con toda la cultura compartió las interdicciones previsibles. Pero el lenguaje metafórico, las alusiones elusivas, la polisemia, le son casi connaturales. Este fue uno de sus caminos. Otro, en los 70, fue la reacción hacia el hermetismo, especialmente el surgido sobre la base de la experiencia del concretismo brasileño: actitud aislacionista explicable para ciertos templos de ánimos en aquellas circunstancias. Un tercer camino se abrió paso en el canto popular que musicalizó mucha buena poesía, que la creó junto con la música en el caso de los cantautores, o que recurrió a los poetas en tanto que letristas. Aquí

la poesía tuvo una divulgación masiva excepcional, cuya importancia se acrecienta si pensamos que la difusión pública de un Joan Manuel Serrat estaba prohibida. (153)

En Chile surge entre 1960 y 1970 un movimiento importante conocido como la Nueva Canción Chilena; sus principales exponentes, Víctor Jara, asesinado durante la dictadura militar de Pinochet, Inti Illimani y Violeta Parra, influyen considerablemente en lo que sucedía con la canción en España. Si bien la *Nueva Canción Chilena* aparece como réplica a la situación histórica que se ha descrito anteriormente y que era común para la mayoría de países de Latinoamérica, también se benefició del deseo de recuperar el folklore, de sus raíces andinas y de la necesidad de crear un nuevo producto. Jara tiene en su trabajo un carácter revolucionario. Como él mismo dice: “Un artista, si es un auténtico creador, es un hombre tan peligroso como un guerrillero, porque su poder de comunicación es mucho” (en Gómez, 38). Allí también hubo exilio: El escritor Antonio Skármeta y el grupo musical Inti Illimani, entre muchos otros artistas, tuvieron que irse del país.

Mientras tanto, en los años sesenta, surge en Cuba la Nueva Trova Cubana como fenómeno de la canción que busca promover y exaltar la Revolución del 59. Es en las letras donde se concentrará el trabajo de la Nueva Trova Cubana y por lo que será reconocida a nivel latinoamericano. La Nueva Trova inicia su trabajo con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y con el compositor Leo Brouwer, quien fue guía de las voces fundadoras: Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola. Mientras Silvio Rodríguez se inspira en Martí y César Vallejo, Milanés adapta musicalmente a Guillén además de Martí. “Cantautores como Pablo Milanés o Silvio Rodríguez se inspiran en el folklore autóctono ligado al principio revolucionario, creando así una canción

reivindicativa inspirada en la poesía de corte más coloquial, iniciada por poetas como Jaime Sabines o Mario Benedetti” (Gómez Sobrino, 36). En Cuba, a raíz de la convocatoria de Haydé Santamaría, directora de Casa de las Américas, se reunieron por primera vez los principales exponentes de la canción protesta en 1967: cantores como Ángel Parra, Daniel Viglietti, Peggy Seeger, Óscar Chávez, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Carlos Puebla y Raimon entre otros, hacen parte del grupo que asiste al evento.

Músicos de distintas naciones se encontrarían no sólo para cantarle al pueblo cubano en conciertos públicos y a través de la radio, sino también con el propósito de abrir una mesa de diálogo y discusión acerca de la situación que atravesaban los países latinoamericanos y buscar la unión de fuerzas entre todos los artistas sociales. En ese momento se buscaba una forma de canalizar los esfuerzos para alcanzar el mismo fin: la liberación absoluta de América Latina. (Cañas, 2007: 48)

Allí trabajaron en identificarse en la obra que cada uno tenía y discutir, en las mesas de encuentro, desde los puntos de vista artísticos y de las ideologías sin detenerse en la calificación que dio el nombre al tipo de música que hacían.

Por la misma época de los años sesenta, y aunque las condiciones políticas eran diferentes a las de otros países de Latinoamérica, Soledad Bravo, Alí Primera, el Grupo Ahora, Gloria Martín, Xulio Formoso, Los Guaraguao y Lilia Vera se constituyen en los representantes de la llamada “canción de protesta” en Venezuela e hicieron de la canción una herramienta para luchar contra la decadencia social, del brazo de las corrientes de insurrección de la izquierda. El país había salido de una dictadura, pero la inexistencia de una democracia que operara eficientemente frustró los ideales de la juventud de la época. Las universidades toman un lugar preponderante en la renovación de las artes aunque el

fenómeno no dura mucho tiempo por lo que “de la crítica se pasó al panfletarismo que, frecuentemente, no se ajustaba a la realidad social del país” (Velasco, 150). La administración de Rafael Caldera (1968-1974) fue una de las que cobraron más vidas estudiantiles, lo que indujo a la radicalización y mayor impulso de la Nueva Canción en Venezuela. Los estudiantes universitarios reclaman sus derechos con la Renovación Universitaria a partir de 1970 y el gobierno en represalia cierra la Universidad Central de Venezuela. La Nueva Canción en Venezuela aloja en su seno distintas militancias y posiciones políticas, la lucha armada pierde seguidores y “la guitarra y los versos sustituirían a los rifles” (Cañas, 50-52). Gloria Martín ocupa un lugar especial en la Nueva Canción de Venezuela. El músico Roberto Todd la considera “la primera letrista de Venezuela” y señala en su libro *Gloria Martín* que

sus canciones, enmarcadas dentro del ya clásico estilo de Joan Manuel Serrat, satisfacen por su calidad al público exigente. La capacidad de Gloria para hacer buenas letras asomada desde sus primeras canciones alcanza un alto grado de madurez en “El hombre aquel” (dedicada al Ché), “Ciudad Universitaria”, “ABC, ABC” y en el resto del repertorio. (Cañas, 2007: 54)

Ahora bien, en Argentina Atahualpa Yupanqui tenía el mismo interés de los cantautores chilenos y uruguayos frente a la recuperación del folklore. En 1963 se lanza en Mendoza el Movimiento del Nuevo Cancionero, que se instaura dentro del “boom del folklore argentino” que caracterizó la música popular argentina en los años sesenta. Tito Francia, Armando Tejada, Oscar Matus, Eduardo Aragón, Mercedes Sosa, y Juan Carlos Sederó entre otros, hicieron parte del movimiento que buscaba evitar manifestaciones puramente comerciales e impulsar el desarrollo de un cancionero nacional que pudiera actualizarse frecuentemente y que fuera capaz de superar la oposición tango-folklore. Sin

embargo, el folklore no era el único interés de los argentinos quienes en la década del sesenta también reivindicaban la lucha política y social; Yupanqui, miembro del partido comunista, se exilia en Francia por las ideas revolucionarias presentes en su obra musical. Esteban Klisich, ctd. en Figueredo, ha comentado que “muchos de los uruguayos que empiezan a hacer canciones al principio de la década del 60 empiezan copiando folkloristas argentinos, que habían irrumpido en el Uruguay con una fuerza brutal: Los Fronterizos, Los Chalchaleros ... después se agrega Mercedes Sosa” (86). Esta última hizo célebres algunos temas de Violeta Parra, estableciendo, a través de la Canción Popular, una conexión entre los países de poeta y cantante, uniendo música popular y poesía primero en todos los rincones de Latinoamérica y después trascendiendo fronteras.

Si bien no puede decirse que todo aquello a lo que se le pone música en América Latina, en la época mencionada, tiene que ver con la situación político-social de cada país, tampoco puede desvincularse la obra artística del momento histórico. En cada país se toman textos poéticos de autores propios y extraños, algunos creados antes de los años sesenta como los de Hernández y Machado en España; publicados, conocidos o desconocidos; en otros casos se utilizan poemas que se escribieron para ser musicalizados, casos Benedetti e Idea Vilariño en Uruguay. Se diversifica el público receptor cuando la poesía se divulga a través de la música, independiente de que el auditorio conozca que son textos que habían nacido antes de ser musicalizados, y aunque la musicalización no nace en esa época sí se posiciona fuertemente en el público.

De igual manera, en América del Norte, tanto en lo político como en lo social, se vivían las consecuencias de los años anteriores: la gran purga comunista, la Guerra de Corea, la Guerra de Vietnam, condenada por el movimiento *hippie* recientemente creado. La Canción Protesta en Estados Unidos puede considerarse en la misma línea de la Canción

Popular en España. Referente a lo que sucedía en Estados Unidos, en su libro *A Generation in Motion*, Pichaske comenta cómo en los años sesenta, en medio del caos de causas, organizaciones y estilos, hay cuatro corrientes de rechazo: la protesta no violenta de los pacifistas; la protesta violenta de los radicales y los anarquistas; la de aquellos que parodiaban la corrupción y la injusticia; y la de los artistas, que pasaron de atacar lo tópico y lo específico a desafiar la condición humana (54), siendo la protesta no violenta, de la cual es un ejemplo Martin Luther King, la que se ha considerado con mayor influencia en la música de cantautor en España, Francia y Latinoamérica. Protesta que puede darse dentro de la democracia que se vive en los Estados Unidos.

En este contexto, se despliega el rock n' roll como forma de expresión contestataria y nace un nuevo tipo de canción que critica el sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo. Paralelo a este proceso, se desarrolla la *folk music*, que va a estar marcada por un contenido político moderado, cuyos participantes y creadores eran a la vez activistas políticos medianamente comprometidos. Dentro de esta nueva corriente debemos recordar a Pete Seeger, Joan Báez, Bárbara Dane y Bob Dylan en sus inicios. (Velasco, 2007:143)

Canciones como “The Times They are a Changin” (1964) de Bob Dylan o “The Partisan” (1969) de Leonard Cohen funcionan como himnos genuinos para el colectivo.

Dadas las circunstancias que se vivían en Estados Unidos, el rock n' roll se convierte en una opción crítica contra el sistema político del país, lo cual se evidencia a nivel mundial sirviéndose de la masificación de la industria del disco, aunque con el paso de los años pierde fuerza en su objetivo crítico. Dylan se aleja de la canción política de protesta en 1965 con el argumento de que este tipo de música lo había transformado en “lo que más

odiaba, en alguien que intenta convencer a los demás de lo erróneo de sus ideas”, esto es “comienza a sentir una gran responsabilidad al ver la influencia de sus juicios” (Gómez, 33).

En Europa el fenómeno también se había instaurado. España y Francia comenzaron a musicalizar a sus poetas Antonio Machado, Federico García Lorca y Jacques Prévert desde los años cincuenta. Washington Benavides, ctd. en Figueredo, comenta cómo “las grandes voces de la poesía, la música y el pensamiento español, que marcharon al exilio o al silencio” (57), son recordadas a través de una ola de *seudo-folklorismo* que surge en España entre los años cuarenta y cincuenta, y cómo a mediados del siglo XX, a raíz de las revueltas universitarias de 1958, surge la llamada Canción de texto española. Considera que como consecuencia del mayo francés se comienzan a escuchar voces diferentes como las de Luis Eduardo Aute, Massiel, Paco Ibáñez en la Nueva Canción Castellana; Pi de la Serra, Raimon, Guillermina Mota, Joan Manuel Serrat en La Nova Cançó (57). Tiempo duro para los cantores, cuyo esfuerzo se concentraba en auditorios como la calle, plazoletas y universidades, luchando por ampliar su espectro de difusión porque entre más personas oyeran y repitieran sus letras subversivas más rápido se lograría el objetivo.

En España, donde está situado nuestro caso de estudio, debe revisarse con detenimiento las inequidades existentes en el contexto político-social, pues la situación de guerra, posguerra, dictadura y censura ayuda a incubar la *canción popular*. A pesar de que en los años cincuenta España vivía un período de holgura, están bajo la dictadura franquista. El pueblo no siente que la holgura sea real, por lo que los cantautores reivindican sus derechos y se les responde con censura. La dictadura controla todo en España, incluso los espacios de la cultura, ignorando “el trabajo intelectual y cultural de aproximar la educación a la clase popular llevado a cabo por la Institución Libre de

Enseñanza y la Residencia de Estudiantes de Madrid” (Gómez, 40), donde se habían educado la mayoría de los poetas del grupo del 27. Sin embargo, a nivel cultural, el proyecto político de la dictadura trae consigo un interés por el Siglo de Oro, “recuperando las formas poéticas más tradicionales, lo que se reflejará en la poesía de algunos poetas simpatizantes de la dictadura” (Gómez, 40). Más adelante, a mediados del siglo XX, surge la llamada *poesía social*, que tiene propuestas de contenido muy diferentes a las anteriores, con exponentes como Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Los estudiosos dan como punto de partida de la *canción popular* el año 1956, (Gómez Sobrino, 47) fecha en la que Paco Ibáñez traduce canciones de Georges Brassens⁵ para ser interpretadas en Francia con letras que ponían en evidencia la problemática que se vivía en Francia en su momento, la cual tenía semejanza con la que se vivía en España en tiempos de la dictadura. Al respecto de la *Nova Cançó Catalana* se debe tener en cuenta que el artículo “Ens calen cançons d’ara” —nos hacen falta canciones de ahora—, publicado por Lluís Serrahima a comienzos de 1959, (Torres Blanco, 2) es considerado el punto de eclosión de dicha canción y se constituyó en su declaración fundacional. Benavides, ctd. en Figueredo, sostiene que la canción de texto que se da en España en los sesenta se destaca porque “la estructura musical sostiene, sin privarse de sus valores la importancia de la letra” (59) y, si bien este tipo de canción es una influencia en lo que se conoce como el Canto Popular en Uruguay, también es la reacción de los españoles a un fenómeno francés, expone cómo

⁵ Poeta y cantautor francés, uno de los más reconocidos de la *chanson française* junto con Jacques Brel. La canción “La fille à cent sous” ha sido cantada por Serrat.

[p]ara la crítica española, el renuevo de la canción hispánica comienza con las notorias influencias de los baladistas franceses como Georges Brassens y Jacques Brel, principalmente el primero. Brassens aportó en sus canciones contestatarias, irreverentes, cordiales, eróticas, una nueva visión de lo que antes era *una letra*. Además [...] penetraba en un país dominado por una ideología retardataria (el falangismo), que necesitaba, urgentemente, formulaciones que abrieran puertas, que volvieran España al mundo contemporáneo. En la búsqueda de las raíces de la renovación española [...] no podemos olvidar la presencia de grandes poetas volcados a la canción popular francesa, como Paul Éluard y Jacques Prévert. (59)

Este fenómeno, como hemos venido exponiendo, tenía una suerte de coincidencias entre quienes en cada país difundían las canciones de texto; una de ellas era que en época de censura el hecho de tomar las palabras de un poeta diferente de quien cantaba podría minimizar las acciones en su contra, protegiéndose bajo el argumento de que no se era el autor de la canción. Sin embargo, se criticaba la realidad de una forma indirecta y ayudaba el hecho de que el lenguaje utilizado en la poesía era más complicado de comprender por quienes los censuraban.

[...] cuando leemos versos que son realmente admirables, realmente buenos, tendemos a hacerlo en voz alta. Un verso bueno no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio. Si podemos hacerlo, no es un verso válido: el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto.
Jorge Luis Borges⁶

CAPÍTULO 2

INTERCAMBIO POESÍA/MÚSICA: FLUJO DE PRÉSTAMOS Y ADQUISICIONES

Alvin Kernan, en *La muerte de la literatura*, comenta como “la vieja literatura del romanticismo y el modernismo” fundada en un concepto del libro impreso que convierte en institucional y eleva la capacidad de la imprenta para crear autores, “fija textos exactos, mantiene en su lugar el más mínimo detalle de estilo de forma permanente y ensambla y cataloga la biblioteca imaginaria de la literatura universal” (16), nos comparte cómo la literatura inició a perder su dominio, “y en consecuencia su realidad, cuando decreció la habilidad de leer el libro, es decir, el alfabetismo; cuando las imágenes audiovisuales, el film, la televisión y la pantalla de la computadora reemplazan al libro impreso como fuente más eficiente y preferida de entretenimiento y conocimiento” (16).

Hay que tener en cuenta que, si bien a través de la tecnología moderna (televisión, computador, procesador de palabras, grabadora, etc.) no se tiene una relación estrecha con la literatura y sus valores, los nuevos métodos para obtener y transmitir la información han propendido por el fin de la lectura en el libro impreso, por ende el de la antigua literatura, y aunque buscar la causa de la muerte de la literatura no es el tema principal de este trabajo, puede ser un referente a tener en cuenta. Escudriñando en la obra de Kernan, encontramos que el autor propone que “la antigua literatura del romanticismo y el modernismo murió, en parte por suicidio y en parte por asalto criminal” (204) y que si bien son múltiples las

⁶ Tomado de su libro *Siete noches*, página 4.

causas, una de sus conclusiones apunta a que la muerte de la vieja literatura se debe entender como parte de un amplio cambio cultural (204), por lo que es necesario revisar qué es lo que llega con dicho cambio y cómo puede reemplazarse lo que se va perdiendo; en ese sentido cobra vigencia la respuesta de Arguedas a la pregunta de cuáles eran los deberes que todo escritor contemporáneo no podía dejar de asumir:

De mantenerse en condiciones de comprender el vuelo de todas las rebeldías, especialmente el de la juventud; de mantenerse en condiciones de no ser nunca vulnerable al escepticismo y la amargura. Lo segundo se consigue si se consigue lo primero. De no asustarse, sino de recibir con júbilo la prodigiosa marcha de las invenciones de la técnica moderna. De considerar, de sentir que la rebeldía y la técnica harán posible que la humanidad no sea dominada finalmente por los vanidosos y los egoístas. (en García Liendo, 105)

No puede negarse la literatura a enfrentar los movimientos que aparecen cada día y a dejarse vencer por los embates de la modernidad para la que no está preparada. La “obsolescencia cultural” se ha apoderado de la vieja literatura en

un mundo donde la televisión está transformando todo lo que toca —la política, las noticias, la religión—, donde un número creciente de ciudadanos encuentra muchas dificultades para leer aún los textos más sencillos, donde la creación y el plagio son cada vez más difíciles de definir, donde la publicidad y la creación de la imagen han capturado el lenguaje. La presión de estas nuevas formas de hacer las cosas y de pensar sobre las cosas, se siente en los diversos puntos en que la literatura y su poética interactúan en

la actividad diaria con el mundo social: casos de copyright, el patrocinio político de las artes, los libros impresos en papel ácido que se desintegran en las bibliotecas, [...] las aulas donde los niños que ven ocho horas de televisión diarias no saben leer, las decisiones sobre quién define las palabras incluidas en el diccionario, [...] las acusaciones de plagio [...] (Kernan, 16-17).

La disminución de la lectura de poesía y la aparición de los nuevos fenómenos que llegan con la evolución de la tecnología hacen que cambie la forma en que la poesía llega al nuevo tipo de receptor, quien va mostrando la preferencia por una u otra oferta y se constituye en parte del conjunto que con sus particularidades ayudan a construir el nuevo modelo de difusión. Poeta, cantautor y público receptor crean un sinnúmero de conexiones que serán diferentes dependiendo de quiénes intervengan en cada caso, de cuál sea el contexto que los agrupa y las coyunturas particulares, llegando también a ser diferentes dependiendo del medio por el que se consume la musicalización (CD, concierto en vivo, radio, televisión).

¿Qué va entonces de la poesía escrita a la poesía cantada en nuestros tiempos? Comencemos por revisar cuáles podrían ser los efectos de la musicalización de la poesía, especialmente cuando se compara con el texto poético original, teniendo en cuenta que por una parte la escogencia del lenguaje musical permite, en muchas ocasiones, llegar a un público diferente, más amplio que el de la poesía, y donde gracias a la melodía, a la repetición, a las notas musicales, se recuerdan los versos con mayor facilidad por lo que el texto se hace más digerible; y, por la otra, el lenguaje musical es una forma personal del músico para leer el poema.

Analicemos en qué reencarna el poema con la música; si se convierte la poesía, al sacarla del marco literario y poético y musicalizarla, en un género diferente a aquellos que la han creado (poesía y música); si se convierte la poesía en *canción popular*, qué pierde y qué gana el poema en el proceso, si se potencia por medio de la canción la parte más “intensiva” del texto poético, si es la sonoridad natural del poema la única vía para divulgarlo, qué se transmite del poema en ese nuevo proceso, si es preferible adaptar, remediar y/o fusionar la poesía con la música para llegar a espacios públicos populares o dejarla en los lugares que hasta ahora le han sido dados (libros, espacios privados).

2.1. Y después... tecnología: medios-nuevos productos, mercado-consumo

2.1.1. Resemantización

En 1915, Marcel Duchamp convirtió un orinal de pared en una “fuente”⁷, lo cual desencadenó una discusión sobre lo que es o no es arte. Más adelante a esto se le llamó “resemantización”, pues se transforma algo existente en una cosa con un significado diferente.

En *El persistente impulso a resemantizar*, Victorino Zecchetto⁸ considera que resemantizar es una expresión que describe

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.

Vemos que la resemantización mezcla o integra aspectos de la analogía, de

⁷ *Fuente* es el título de la obra de Marcel Duchamp realizada en 1917.

⁸ Profesor de Semiótica y Comunicación Latinoamericana en el Instituto Superior de Comunicación Social Don Bosco (Bs As). Autor de *La danza de los signos*.

la metáfora y de la polisemia, ensamblándolos con el propósito de hacer algo novedoso. (127-28)

Según Zecchetto, hay dos procesos para que se pueda dar dicha mutación: registrar lo asentado y construir la obra. El primer proceso obliga a prestar atención a “la naturaleza social de los procesos semióticos. Los significantes y las significaciones de los signos, símbolos, textos y discursos, advienen al interior de los grupos sociales y culturales” (128). Existen obras de todo tipo, arquitectónicas, artísticas, etc., que se han convertido en referencias obligadas para un grupo social; allí se parte de elementos que han sido reconocidos y aceptados para ser configurados permitiendo que se interpreten con otras significaciones. Estos fenómenos son modelos simbólicos que “fungen de contexto-espectáculo donde un pueblo ve reflejados aspectos de su entorno y de su vida” que influyen las conexiones que existen en determinados grupos produciendo “efectos de sentidos” y son “portadores de imaginarios en vista al consumo” (129).

En el segundo proceso se superpone un nuevo modelo al original, de manera que se logra construir otro dando por descontado que existe un grupo social que conoce las expresiones culturales y cuyo significado ya es generalizado en la práctica; esto sucede con frecuencia en nuestra sociedad a través de los medios de comunicación que crean y reemplazan el sentido y los significados originales de las cosas.

Zecchetto presenta varios ejemplos de resemantización para el caso de la música, uno de ellos compuesto para los festejos nacionales de 1882: es la *Obertura 1812* del músico Piotr Ilich Chaikovski, donde se resalta, en el relato y el imaginario social ruso, la tenacidad con la que enfrentaron la invasión napoleónica ocurrida en 1812. “La música envuelve de significado nacionalista la resistencia que acabó con la victoria sobre Napoleón” (136). En un segundo caso, que sucede dentro de un momento histórico

específico en Chile durante la dictadura de Pinochet entre 1973 y 1989, se utiliza la *Novena sinfonía* de Beethoven para manifestar rechazo a la opresión en contra de la democracia por parte de los militares; allí, el “escucha hermano la canción de la alegría” se volvió un ícono de paz; de igual manera sucede en otros países de América Latina, donde se encuentran resemantizaciones en gran cantidad de categorías musicales populares y se reinventan los ritmos populares regionales como resultado de diásporas que conllevan a mezclas culturales. “La canción popular apela a la memoria local y a sus símbolos, al empleo de instrumentos disponibles de calidad dispereja, a estéticas tradicionales mezcladas con expresiones musicales de tecnología más reciente” (137), por lo que a veces se pierde autenticidad y se privilegia el marketing dirigido al consumo masivo sobre la calidad. Las resemantizaciones son heterogéneas como la situación social que se vive. En el caso de América Latina la resemantización rodea la creación, divulgación y uso:

[...] la resemantización musical latinoamericana envuelve la dinámica misma de producción, difusión y consumo. Los creadores, los intérpretes y los géneros musicales van al encuentro del público y cristalizan su música desde distintas perspectivas, aquellas que la misma historia (y la industria) sugiere y señala, reflejando los significados y los imaginarios del momento. Es ineludible que la música se resemantice de continuo. (137)

El paso de la historia trae cambios y dichos cambios son asumidos por los grupos en los que recaen. Estamos reinventándonos con el paso del tiempo para variar (mejorar o no) la realidad que se vive; por eso los cambios generacionales, las vanguardias y las nuevas escuelas en el arte, el deseo de lo nuevo y la llegada de las tecnologías, el hastío de la rutina, el querer no repetir el pasado. No buscamos en este momento analizar si los movimientos tienen más de positivo que de negativo sino evidenciar que dichos

movimientos existen y que la resemantización hace parte del diario vivir, del repensar y tener nuevas sensaciones. “Cada vez los seres humanos tendemos a retomar algún hilo anterior, para seguir tejiendo los múltiples sentidos de nuestra vida y de nuestra historia” (142).

2.1.2. Apropiación

En el artículo *La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina*, Bernardo Subercaseaux⁹ considera que

[e]l concepto de “apropiación” más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio. (130)

No es solamente hacer la traducción de un lenguaje a otro, es transformar de manera personal aquello que ha sido creado por un tercero. ¿Se apropian músico y canción del poema en que se basan al hacerse una musicalización? Sucede aquí como en el caso de la apropiación cultural que hay que estar atento no solo al pensamiento racional, sino a

⁹ Licenciado en Letras, U. de Chile; Ph D en Lenguas y literaturas romances por la Universidad de Harvard; investigador y Subsecretario Ejecutivo de Ceneca en Chile (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) y autor de varios estudios sobre cultura chilena y latinoamericana.

aquello que de forma simbólica quiso expresarse puesto que tanto en el *cómo se dice* como en el *qué se dice* “quedan inscritas las huellas de la articulación con el texto social” (Subercaseaux, 133). El resultado es un producto heterogéneo, una mezcla del original con el toque personal de quien hace la apropiación y se adueña de lo ajeno.

Para el caso de nuestro proyecto, la musicalización se ha realizado en España en la segunda mitad del siglo XX, época en la cual cobró gran vigencia. Se distinguió porque el creador musical de la *canción popular* no es un personaje desconocido y tanto la musicalización de la poesía como la composición de un arreglo musical han sido hechos para acompañar un poema escrito con anterioridad. Adicionalmente, para el corpus que nos ocupa, el poema ha sido publicado y divulgado, por lo que puede considerarse que la canción es un discurso diferente al original; poeta y músico son diferentes, quien escribe el poema no es quien hace la musicalización, aunque este último puede coincidir con quien la interpreta y las épocas en que se hacen poema y canción tienen más de tres décadas de diferencia.

La concurrencia de distintas corrientes en las artes, la política y las ciencias ha contribuido a la manifestación variada de la literatura en contacto con los medios de comunicación y de apropiación del público (Figueredo, 18). Como habíamos mencionado, Daghlia considera que si se tiene en cuenta que las composiciones musicales que se han basado en poemas pueden asimilarse a crítica literaria, la música se constituye más en un ejercicio de interpretación poética que de música, complicando la comprensión del poema que se musicaliza. Pero, a diferencia del trabajo crítico, en el fenómeno de la musicalización no se busca dar explicación al poema ya que los propósitos que se tienen al musicalizar son diferentes.

Frente a lo que significa la musicalización del poema, y dado que la relación entre las dos artes está llena de factores que las alejan y las acercan, Joseph Coroniti (ctd. en Figueredo, 21-22) presenta, en su trabajo *Poetry as Text in Twentieth Century Vocal Music: From Stravinsky to Reich*, una discusión con diferentes posibilidades. Hay quienes opinan que la canción absorbe o consume el poema, sin importar que el poema original sea un gran trabajo, consideran que la canción es música; hay otros que, como Lawrence Kramer, consideran que la canción es una forma refinada de “poner de relieve el lenguaje” (22), el autor defiende cómo la canción es una “disociación parcial del habla” (22) puesto que diluye el lenguaje en la vocalización y se asocia con el habla de una sociedad y su identidad cultural. Así las cosas, “la musicalización es más una apropiación que una imitación del poema” (22). El músico que vuelve canción un texto hace su propia lectura; con la apropiación se formula nuevamente cada texto, por lo que hay que tener en cuenta que en el caso de la musicalización pueden tenerse dos apropiaciones: la que hace el músico del poema y la que hace quien escucha la canción, lo cual es en sí una práctica cultural. En *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Roger Chartier expone que

[l]a apropiación tal como la entendemos nosotros apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción del sentido (en la relación de lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías

dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas. (1992: 53)

La interpretación de las lecturas está marcada por las experiencias de quien lee, pero la consideración de Chartier no es solo atender a las condiciones y procesos que llevan las operaciones de construcción de sentido para el caso de la lectura: el texto anterior habla de *muchas otras*, por lo que debemos también prestar atención al cómo construye sentido a través de la escucha.

Si el poema se musicaliza llegará a un público específico y la musicalización puede llegar a disminuir la gran cantidad de significados que pueden dársele al poema, y puede ayudar a producir una interpretación diferente al que se tiene cuando se lee. El músico hace su apropiación y envía al receptor final un producto para que sea nuevamente apropiado por quien lo escucha, probablemente perdiendo parte de la intención que tenía quien escribió el poema, pero ganando en cuanto a divulgación se refiere.

2.1.3. Adaptación

La adaptación puede ser considerada como una interpretación en que se muestra el cambio que sufre una obra de arte. Puede leerse como un intertexto en el que se muestran las similitudes y diferencias del producto final con el original. Los estudiosos se han localizado en dos orillas: la primera, la de quienes como Orr y Venutti consideran que es mejor la adaptación en tanto el texto se parezca más al original, y la otra, la de la crítica de los últimos años por parte de quienes consideran que la metodología a seguir en la revisión de las adaptaciones debe revisar la transformación del texto desde las diferencias con el original (Gómez, 60). En su trabajo *A theory of Adaptation* Linda Hutcheon expone que “[a]daptation is repetition, but repetition without replication” (7). Al haber muchas

posibilidades detrás del acto de adaptación, es válido considerar que la tentación de consumir y borrar la memoria del texto adaptado o de ponerlo en tela de juicio es tan probable como el deseo de rendir tributo mediante la copia (7). ¿Cuál sería entonces el producto final después de una adaptación y cuál sería la intención de adaptar una obra? ¿Se crea un texto nuevo? Hutcheon expone que la adaptación de obras se puede dar desde tres planos. Primero, una adaptación es un proceso de transcodificación de un medio a otro, o de un género a otro. En este caso se trasvasa de poesía a canción. En segundo lugar, una adaptación supone un proceso de creación a partir de la reinterpretación y recreación de la obra que le dio origen. Y, finalmente, desde el punto de vista de la recepción, la adaptación es un proceso de intertextualidad (7-8).

El texto original está inmerso en el texto adaptado. Es necesario tener en cuenta la música como herramienta para lograr la adaptación del texto poético, puesto que según Hutcheon la música involucra, de manera no verbal, la emoción que el poema transmite a quien lo adapta, no siendo el lenguaje verbal la única forma de expresar los significados o relatar historias puesto que las representaciones visuales y gestuales son ricas en asociaciones complejas. La música ofrece posibilidades para transmitir las emociones, lo que provoca respuestas afectivas en el público; y a través del sonido se pueden confirmar o contradecir los aspectos visuales y verbales. Dicha respuesta del público será parte esencial del proceso y, dado que la recepción del público es tan importante dependerá también del cómo se reciba el texto, el medio de la difusión, el tipo de público, y lógicamente el texto que se difunde y el autor del mismo.

A través de reescribir textos se puede evidenciar la circulación social de la literatura. La reescritura puede considerarse una adaptación en la que se trata de acondicionar un texto a un nuevo lenguaje, a un nuevo contexto o a un receptor determinado.

Con el transcurrir de la historia se han tejido conexiones sociales, artísticas, de lenguaje, que han hecho que el intercambio cree toda una amalgama en la cultura y que hayan nacido productos híbridos en todos los campos. El flujo de préstamos y adquisiciones está a la orden del día, incluso de forma inconsciente, por la velocidad con la que se transmite la información en los medios radiales, televisivos e informáticos, lo cual permite que la circulación de textos aumente, no siendo solamente los textos orales si no también los escritos, desde la invención de la imprenta. Es así como esta realidad literaria, donde las creaciones individuales se insertan en una red de aportes múltiples, conduce al estudio de lo que Genette, ctd. en Sotomayor, llama “literatura en segundo grado” (218), utilizando el término para referirse a los textos que se han generado a partir de uno anterior.

Hoy se tiene claro, coincidiendo con Sotomayor, que la mezcla se da por el diálogo entre diferentes textos, lo cual puede originar textos nuevos:

En la construcción de una obra, cualquiera que sea, intervienen múltiples factores que trascienden el ámbito de lo literario, porque cada texto responde a un sistema de convenciones sociales y estéticas determinado, propio del momento histórico en que se crea, que explica tanto las características del mensaje como las razones por las que fue creado o la función que implícita o explícitamente se le atribuye. (218)

El flujo de préstamos y adquisiciones no se hace siempre en el mismo medio y por dicho intercambio pueden generarse las adaptaciones.

*Hoy tengo una guitarra,
tengo un canto nuevo,
tengo un gran hermano
que se llama Pueblo.*
Ángel Parra¹⁰

CAPÍTULO 3

LO QUE VA DE HERNÁNDEZ A SERRAT

Manuel Vázquez Montalbán (ctd. en González Lucini, 1989) dice que “las canciones han sido y son a la vez paisaje de un tiempo, huellas de quienes las cantaron y fotografías de los suspiros tolerados o prohibidos de una sociedad” (193) y, en su *Crónica cantada de los silencios rotos*, el mismo González Lucini complementa esto cuando reflexiona en cómo las generaciones futuras, si acuden a la canción para profundizar en la historia de España de los últimos años del siglo XX, descubrirán

en el lenguaje popular —ese lenguaje en el que se funden inseparablemente palabra y sentimiento— el dolor y la alegría de la gente; su desesperación y su esperanza; su desencanto y su capacidad para el reencantamiento; la realidad de su vida cotidiana y la de su razón utópica: esa otra realidad de lo soñado como aspiración y como posibilidad y, a la vez, como derecho y como deber.

(18)

La necesidad de ampliar tanto el número como el tipo de receptores de la poesía era reclamada por Gabriel Celaya (ctd. en González Lucini) en 1960, como un requerimiento para entrar en contacto directo con el pueblo, así lo manifestaba en *Poesía urgente*: “Los recursos técnicos y, en especial, la posibilidad de hacer audibles, y no solo legibles, nuestros versos, son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como

¹⁰ Tomado de la segunda canción, “Yo tuve una patria” del disco *Ángel Parra de Chile*

decir la lectura a solas” (1998: 63). Aboga porque los medios de transmisión sonora ayuden a producir un cambio en los receptores de la poesía. Al mismo tiempo, Blas de Otero llegaba más allá cuando expresaba: “El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden —podrían: y más la propia voz directa— rescatar el verso de la galería del libro” (ctd. en Riva, 419); lo que en un futuro se convirtió en el propósito de Cantautores.

Doce años después, como haciendo eco a la solicitud de Celaya, Serrat irrumpe con su trabajo discográfico sobre Miguel Hernández en 1972, con el que mostrará una doble fotografía: se retrata la situación de España en los años treinta con los textos del poeta y, en la vigencia que tienen los poemas en algunas de las canciones de Serrat, se denuncia la situación político/social que aún se vivía en los comienzos de la década del setenta.

3.1. Serrat, del Poble Sec para el mundo

Joan Manuel Serrat Teresa nació el 27 de diciembre de 1943. Como cantautor su obra ha estado influenciada por poetas como Machado, Alberti, García Lorca, Benedetti y Miguel Hernández, entre otros; influencia que se ve en el estilo de sus letras y en la musicalización de los trabajos que en homenaje a ellos realiza a lo largo de su carrera. Antes de musicalizar a Hernández, Serrat puso música a la voz de otros poetas. En 1966 grabó “Les sabates” de Guy Béart, último representante de la *chanson française*. En 1969 hizo un homenaje al poeta Antonio Machado: musicalizó once textos del poeta componiendo la música de nueve de ellos; en el mismo año también grabó “La paloma” de Rafael Alberti, cuya música fue compuesta por Carlos Gustavino. En 1971 incluyó en su disco *Mediterráneo* el poema “Vencidos” de León Felipe. Más adelante, en 1972, Joan Manuel Serrat realiza su trabajo discográfico *Miguel Hernández* sobre 10 poemas del poeta;

algunas de esas canciones harán parte del *corpus* del presente estudio y en ellas nos centraremos más adelante. Su tarea de musicalizar poetas no terminó en 1972: entre otros trabajos, en esa misma línea están el realizado en 1973, cuando puso música a “El Vell” de Joan Vergés, el de 1976 cuando dedicó un disco a Joan Salvat Papasseit y la musicalización de “Epitafio para Joaquín Pasos” de Ernesto Cardenal, incluido en el disco *Para piel de manzana* de 1975. Así mismo, en 1978 grabó “Historia conocida” de José Agustín Goytisolo; y musicalizó a Jaime Sabines, Mario Benedetti, José María Fonollosa, Eduardo Galeano, Luis Cernuda, Tito Muñoz, Luis García Montero, Federico García Lorca, Pablo Neruda... Uno de los más representativos es el segundo disco de tributo a Miguel Hernández en el centenario de su nacimiento, realizado en 2010, 38 años después del primero, y titulado *Hijo de la luz y de la sombra*. En Serrat se ha mantenido un diálogo permanente entre poesía y canción. Recordemos que el rescate que hace Serrat de los versos de los poetas consagrados está inmerso dentro de un proceso similar que estaba sucediendo a nivel mundial y que sigue vigente hasta nuestra época. El trabajo puede hacerse de manera individual: esto es, un poeta escribe su poema y con el paso del tiempo es musicalizado sin que el poeta sea requerido por quien lo musicaliza, caso Alberto Favero/Benedetti en 1972, en que se musicalizan poemas que habían sido escritos con antelación. En otros casos se hace de manera intencional, caso Benedetti/Favero/Nacha Guevara, donde el poeta escribe con la intención de que lo musicalicen. Hay también trabajos realizados de manera conjunta: donde habiendo sido escrita la letra, el poeta participa en la musicalización, caso Rafael Alberti/Soledad Bravo, e incluso hay casos donde se escriben poemas en colaboración con el músico: caso Benedetti/Serrat lo que permite por una parte, que el poeta inflencie al músico en su labor y por la otra, crear textos que sean más accesibles al arte del músico. Con dicha cooperación, en algunos casos,

se suscita una dificultad para lo estudiosos frente a la precisión entre letra de canción y poema, y se genera la confusión para designar los textos que unas veces aparecen como poesía y otras, como letra. Adicionalmente en algunos de estos casos se presenta discusión frente a como hacer las denominaciones de acuerdo con quien escribe, pues si el texto lo ha escrito un poeta debe llamarse poema pero si es una letra que se creó en colaboración con la música debe llamarse canción.

Serrat se configura como uno de los grandes cantautores en España y su éxito traspasa las fronteras, pero quizás no sucedía así con todos los cantautores, ¿qué era lo que hacía tan exitoso a Serrat? Según Manuel Vázquez Montalbán (ctd. en Riva) Serrat proporcionó una lengua a la sentimentalidad del hombre común y aunque “enraizado biológica y socialmente en lo popular, estuvo en condición de encontrar palabras comunicantes para expresarse al nivel de miles y miles de personas” (456). Por su parte, para Antonio Muñoz Molina, hubo una serie de identificaciones ideológicas y afectivas de la generación con el cantante, en sus propias palabras:

Serrat, en el mejor sentido de la palabra, era uno de los nuestros. Llevaba el pelo largo y las patillas que nosotros queríamos dejarnos, y tenía esa juventud adulta, que a nosotros, atrapados en la parálisis impaciente de la adolescencia, nos parecía tan inalcanzable como los sueños de asomarnos al mundo exterior. Pero, además, cantaba canciones que entendíamos, que nos emocionaban no solo porque hablaban de cosas que para nosotros eran cruciales, sino, además, y de eso nos dábamos cuenta, porque siendo tan de nuestro tiempo poseía la sabiduría de hacer canciones con historia, como las que habíamos escuchado de niños, porque tenía el don simultáneo de contarnos lo que conocíamos y lo desconocido, lo deseado, lo inalcanzable. (Riva, 456-57)

3.2. Miguel Hernández: de Orihuela para el mundo

El poeta Miguel Hernández Gilabert nació el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, Alicante, en el seno de una familia del campo. A los diecinueve años publica “Pastoril”, en *El Pueblo*, diario de su ciudad natal; allí le canta a la tierra y al entorno en una época en la que, según Sorel, la revolución literaria y cultural que estaba orquestándose por toda España con las Misiones Pedagógicas, llegaba a las aldeas y pequeñas ciudades no sólo a llevar cultura a los menos favorecidos sino a estimularlos para que pudieran ser un día protagonistas de su propia historia (38). Hernández participa en cuatro de las Misiones Pedagógicas entre 1933 y 1936. Es en ese momento cuando, probablemente, comienzan a anidarse en Hernández los deseos de rebelión, para descubrir que

[I]a función de un intelectual no es la de fundar su propio partido, o apuntarse a alguno de los potentes constituidos para medrar y proyectarse, sino la de mantener una absoluta independencia crítica, una vigilante conciencia, hasta tanto se forme esa otra conciencia colectiva que sin dependencia de ningún partido o fuerza exclusiva pueda autogestionar la evolución política y cultural de una sociedad absolutamente libre y no manipulada o tutelada por ningún tipo de cabezas rectoras y dirigentes (Sorel, 40)

Hernández, atrapado en el enfrentamiento trágico y fratricida de la Guerra Civil Española no se conforma solamente con escribir su poesía divulgándola en libros, periódicos y revistas¹¹, defiende y aviva con su canto al pueblo: leyendo en las trincheras, acudiendo a la radio¹², compartiendo con sus camaradas para subir la moral a los soldados. Con la boca, herramienta de los líricos, quiere poner en conocimiento del mundo su

¹¹ *El Mono Azul, Hora de España, Facetas de Actualidad Española, Caballo Verde para la Poesía, El Sol, Frente Sur.*

¹² Unión radio

pensamiento, que surge de los nefastos momentos que se viven en España antes y durante la guerra, momentos narrados por Julián Casanova Ruiz¹³ en la edición especial que sobre el aniversario de la Guerra Civil, hizo *El País*:

La sociedad española estaba muy fragmentada, con la convivencia bastante deteriorada, [...] el rechazo de la democracia liberal a favor del autoritarismo avanzaba a pasos agigantados. [...] La guerra empezó porque una sublevación militar contra la República quebró la capacidad del Estado y del Gobierno republicanos para mantener el orden. La división del Ejército y de las fuerzas de seguridad impidió el triunfo de la rebelión, el logro de su principal objetivo: hacerse rápidamente con el poder. Pero al minar decisivamente la capacidad del Gobierno para mantener el orden, ese golpe de Estado dio paso a la violencia abierta, sin precedentes, de los grupos que lo apoyaron y de los que se oponían. Era julio de 1936 y así comenzó la Guerra Civil española. [...] En definitiva, solo gracias a una guerra civil, el comunismo y el fascismo acabaron teniendo una notable influencia en la política y en la sociedad española de los años treinta. [...] En la primavera de ese año, tras las elecciones ganadas por el Frente Popular, la violencia hizo acto de presencia con algunos atentados contra personajes conocidos y los choques directos armados entre grupos políticos de la izquierda y de la derecha plasmaban en la práctica, con resultados sangrientos en ocasiones, los excesos retóricos y la agresividad verbal de algunos dirigentes. A partir de ese momento, comenzaron una lucha violenta para conquistar el poder. El destino de España

¹³ Historiador, catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Zaragoza. Asesor histórico de “La guerra filmada”, serie de ocho horas de programas documentales sobre la Guerra Civil Española.

se decidió por las armas. La atormentada vida política y social de la República fue sustituida por una historia de degradación y asesinato en masa. (2011)

Para entender la vocación de Hernández (ctd. en Torres, 2012) basta con leer su ensayo de 1937, “La poesía como un arma”:

La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevé, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillazos. Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir.

Y dispuesto a morir al lado de la poesía lo sorprendió la muerte en el presidio de Alicante, el 28 de marzo de 1942, convirtiéndose en la imagen del absurdo de la Guerra Civil y en una víctima de los vencedores.

Tomás Navarro Tomás, filólogo y lingüista español, prologó *Viento del pueblo*, editado por Socorro Rojo de España en 1937; allí, bajo el texto de “Miguel Hernández, poeta campesino de las trincheras”, dice refiriéndose al autor:

Siente con amplitud y profundidad la tragedia de España, el sacrificio del pueblo y la misión de la juventud. Sirve a su pueblo como poeta y como soldado. Su espíritu, encendido en un puro ideal de justicia y libertad, se vierte generosamente en sus composiciones poéticas y en su vida militar. [...] Se percibe la pugna interna entre el ímpetu de una vigorosa inspiración y la resistencia de un instrumento expresivo insuficientemente dominado. (10)

3. 3. Hernández en el pentagrama

Serrat no ha sido el primero en poner música a poetas españoles, ni el único que ha interpretado a Hernández. Artistas como Víctor Jara, Camarón de la Isla, Víctor Manuel, Ana Belén, Paco Curto, Manuel Gerena, Los Lobos, Los Juglares, Feliú, Silvio Rodríguez, Amancio Prada, entre otros, han cantado los poemas del poeta de Orihuela. En 1968 Paco Ibáñez interpretó “Andaluces de Jaén”, una adaptación del poema “Aceituneros” que grabó en su disco *Paco Ibáñez en el Olympia de París*. Canción que también fue cantada por el grupo Jarcha en el disco *Andalucía Vive*. Enrique Morente grabó en 1971 *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* que incluye “Nanas de la cebolla” y “El Niño yuntero”; esta última canción cantada también en 1971 por Víctor Jara en su disco *El recado de vivir en paz* y por el grupo Mocedades en 1976. Alberto Cortez musicalizó y grabó las “Nanas de la cebolla” versión que fue utilizada por Serrat en su trabajo dedicado al poeta. Los versos de Hernández han sido bailados, acompañados por instrumentos mientras se recitan, cantados por solistas y por grupos, en diferentes géneros musicales.

González Lucini, ctd. en Riva, indica que “son más de noventa los compositores que han grabado en sus discos o incorporado a sus repertorios las canciones basadas en textos de Hernández; y que también son más de noventa los poemas del poeta que han sido musicados entre los años 60 y la actualidad” (411). Ahora bien ¿cuáles son las razones por las que se opta por la musicalización de la poesía hernandiana? Según González Lucini pueden resumirse en cuatro y “todas derivadas de la extraordinaria y atrayente personalidad del poeta y del contenido de su obra” (411). Primero, evoca su gran sencillez y naturalidad y lo relaciona con su origen humilde lo cual ha llevado a algunos cantautores de igual origen a identificarse con él; este es el caso de Elisa Serna, que declara que leer a Hernández la hizo regresar a sus orígenes. Segundo, considera que la imagen del poeta se

instituyó como “modelo de identidad” para la juventud, particularmente para los hijos de los perdedores: “Esa dimensión soñadora de la personalidad de Miguel Hernández... convertida en realidades, gracias, sobre todo, a su constante superación personal, fue, durante los años 60 y 70, otro de los motivos de admiración para muchos jóvenes contestatarios e inconformistas con vocación literaria” (411). Tercero, la capacidad del poeta para plasmar en sus versos las realidades diarias, las propias y las del pueblo. “El desgarró y la esperanza aparecen en poemas que son apropiados por los representantes de la Canción de Autor” (411), para denunciar en todo sentido al régimen franquista. Por último, “el compromiso personal, político y literario mantenido por Miguel a lo largo de toda su vida y en cualquier circunstancia” (411-12).

Es importante ver cómo, aunque fue tan corta la vida de Miguel Hernández, su relación con la poesía continúa después de su muerte. Óscar Moreno comenta como en el poeta, al igual que ha sucedido con otros de la generación del 27, “música y poesía estrecharon sus lazos de tal manera que, una vez fallecido el poeta, dicha relación ha ido in crescendo progresivamente hasta el punto de erigirse en auténtico símbolo de la libertad y el compromiso durante época tan difícil como la posguerra y la transición española”. (ctd. en González, 18)

3.4. Miguel Hernández cantado por Serrat

El disco *Miguel Hernández* fue grabado en 1972, en plena dictadura franquista, en el estudio Audiofilm de Madrid. Diez poemas de Hernández fueron convertidos en canciones. Salvo la música de *Nanas de la cebolla*, que fue compuesta por Alberto Cortez, toda la música es de Serrat, con arreglos y dirección musical de Francesc Burrull (Barcelona, 1934), quien también funge como pianista, y quien había trabajado con Serrat en 1967. El

lanzamiento del disco coincide con el aniversario número treinta del fallecimiento del poeta. El diseño de la carátula estuvo a cargo de Enric Satué (Barcelona, 1938), quien también había diseñado la de *Mi niñez* (1970) y la de *Mediterráneo* (1971). La fotografía fue realizada por Isabel Steva Hernández (Barcelona, 1940) conocida como Colita. La carátula se realizó a una tinta, en negro, lo cual imprimía carácter de luto y generaba un sentimiento de dolor desde la primera mirada al disco, con lo que se enviaba un mensaje fúnebre. El diseñador recuerda que no había muchas imágenes de Miguel Hernández, pues “aún circulaban de manera clandestina, y eran técnicamente muy deficientes, reproducciones. [...] La de portada era la más emblemática, pero venía muy maltratada, porque procedía de fuentes tenebrosas y clandestinas” (en Manrique, 20). Fue así como por razones técnicas y simbólicas se eligió el negro para la carátula del disco. Para la contraportada se utilizó una fotografía del cantautor realizada por Colita, donde curiosamente la imagen barbada de Serrat puede recordar la icónica fotografía del Ché Guevara; si bien para algunos podía ser intencional, dado el sentido de los versos del poeta, resultó ser una coincidencia sin intención, originada por la imagen que debía mantener Serrat dado el personaje que representaba en la película, *Mi profesora particular*, que estaba filmando en el momento.

Las diez canciones que componen el disco son:

1. “Menos tu vientre”, basada en el poema 51, sin nombre, del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941)
2. “Elegía”, basada en el poema 29, “Elegía”, de *El rayo que no cesa* (1934-1935)
3. “Para la libertad”, basada en la segunda parte del poema “El herido” del poemario *El hombre acecha* (1939)

4. “La boca”, basada en “Boca que arrastra mi boca” del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941)
5. “Umbrío por la pena”, basada en el poema 6, sin nombre, de *El rayo que no cesa* (1934-1935)
6. “Nanas de la cebolla”, basada en “Nanas de la cebolla”, del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941)
7. “Romancillo de mayo”, basada en la obra teatral *El labrador de más aire* (1936)
8. “El niño yuntero”, basada en “El niño yuntero”, del poemario *Viento del pueblo* (1937)
9. “Canción última”, basada en “Canción última” de *El Hombre acecha* (1939)
10. “Llegó con tres heridas”, basada en el poema 10, sin nombre, del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941)

Aunque el disco solo sale al mercado en 1972, dos poemas musicalizados de Hernández habían sido estrenados en un concierto en Madrid en 1971 sin que tuvieran gran acogida. Si bien en el artículo para el cubrimiento del evento en el número 137 de *Mundo Joven* del 15 de mayo de 1971, Pilar Cambra no revela el título de las canciones, sí se encuentran algunas pistas cuando la periodista comenta que, una vez finalizado el concierto, Serrat se dirige al público diciendo: “Voy a estrenar algo. Dos poemas de Miguel Hernández. Dos sonetos de *El rayo que no cesa*. Con una misma música, todavía no está acabado. No pido ni quiero benevolencia. Solo un poco de... no sé. De calma. Esto no tiene ninguna importancia” (32). Cambra finaliza su artículo: “Y canta. No convence del todo. La letra es difícil. La música simple” (32). En la misma revista *Mundo Joven*, en el artículo “Para cantar lo de siempre”, el periodista José María Íñigo comenta que el concierto de Madrid se hizo con las canciones de siempre, por lo que el público solicitó varias veces que cantaran canciones nuevas. El periodista finaliza con el siguiente comentario respecto de

las canciones de poemas de Miguel Hernández: “[...] que una canción de Hernández, como la que nos *regaló* no justifica un recital” (42). Lejos estaban del éxito que tendría el trabajo musical de Serrat el año siguiente.

Si bien las razones por las que Serrat pone música a los poemas de Hernández no son el motivo principal de este estudio, dirigido al producto final de la musicalización, sí es importante tenerlas en cuenta para dilucidar si dichas razones influyen en el proceso de selección de los poemas. En una entrevista que le realizó Olga Briasco, publicada en *cancioneros.com*, Serrat comenta que “[u]na de las cosas más espléndidas que ocurre en el trabajo es que la poesía de Hernández traspasa con toda tranquilidad el tiempo y se sitúa en el hoy de una forma contundente, sólida y conmovedora” (2009). Briasco replica: “¿Por qué tiene ese don?”, Serrat agrega:

Porque es un poeta fundamental. Los poetas fundamentales no están encerrados en un tiempo, les ocurre que su poesía trasciende de su contexto histórico porque su obra está arraigada en los elementos fundamentales. En el caso de Hernández éstos son la tierra, el cielo, los pájaros, la naturaleza, el mundo sólido en el que planta toda su poesía y desde la que la lanza al mundo. (2009)

Una última pregunta en la que se le plantea si para el caso del segundo disco del poeta de Orihuela se considera difusor de su obra, y aquí, coincidiendo con lo que ha dicho en otras entrevistas, responde: “Si las canciones sirven para dar a conocer la obra de Hernández me sentiré feliz por haber colaborado a ello pero lo que trato es de construir canciones bellas con textos hermosos” (2009).

Vale la pena, al mismo respecto, citar otra entrevista a Serrat titulada *Serrat v.s. poetas universales. “La poesía al servicio de la libertad”*, realizada por Sonia Gómez

Pardo en mayo de 2013. En el minuto 4.33 Sonia le pregunta: “Usted ha puesto música a poemas de aquellos poetas más comprometidos con la libertad y contra la opresión, de todos los poetas que usted ha versionado ¿cuál es el que más le ha impactado?” Serrat responde:

yo he puesto música a unos poetas determinados y los cuales sí, su vida ha sido... cercana a los valores de la lucha por la justicia social y por la libertad pero no únicamente a poemas de este tipo [...] sea Machado o Hernández por poner ejemplo claro han sido hombres comprometidos con su tiempo, con su país, con sus gentes, pero al mismo tiempo han sido buenos poetas, yo no he puesto música a sus versos porque ellos han sido personas comprometidas, si no he puesto música a sus versos porque son buenos versos y son versos que a mí me hubiera gustado escribir para hacer canciones y son versos capaces de terminar siendo buenas canciones [...] son buenos versos, por eso.

Sin embargo, en una entrevista concedida a Gabriel Plaza de *La Nación* en marzo de 2010, a la pregunta de cómo mira en perspectiva los dos trabajos que realizó alrededor de la obra poética de Miguel Hernández, Serrat comenta:

Los dos trabajos son muy distintos por muchas razones. En primera instancia por la época en que fue grabado el primer disco con sus poemas. Cantar Miguel Hernández en 1972 en pleno régimen franquista era una herramienta política de lucha contra la dictadura. El poeta había muerto en las cárceles de Franco y su voz iba más allá de las imágenes poéticas, era una muestra palpable de que el régimen aún nos gobernaba.

En parte del texto escrito para la reedición del primer trabajo discográfico sobre Hernández en México, Serrat comenta cómo conoció la poesía del oriolano cuando era un

estudiante universitario y se compartían los libros que desde Argentina les hacía llegar la editorial Austral, libros que eran aire para las personas que vivían en España bajo la dictadura, y manifiesta que

quisiera que los que escuchan estas canciones recuerden que su autor fue un poeta perseguido, condenado y encarcelado. Un hombre que murió en prisión por el delito de pensar y escribir cosas como las que aquí pueden oír. Fue un pastor de cabras, fue una persona comprometida con su gente y con su tiempo. Un hombre sencillo y sensible que amaba la libertad [...] y se la quitaron. Que el destino mantenga fresca la memoria y nos libre de aquellos que asesinan a los poetas y a la poesía. (Manrique, 57)

En los cuatro testimonios anteriores se ve el interés de Serrat por la poesía fundamental, que hubiera querido escribir el mismo, pero también se ve la admiración por la lucha del poeta y el deseo de ayudar a mantener su memoria. Independiente de las razones que haya tenido Serrat para musicar a Hernández, el producto final tiene un efecto en el receptor, y cumplirá una función en la divulgación del mismo –la cual variará dependiendo del medio por el que se haga– y, puede apoyar procesos educativos.

3.5. De camino a la musicalización

En el segundo capítulo se han expuesto tres teorías encaminadas a revisar cuál puede ser el fenómeno que se realiza cuando se musicaliza la poesía; dichas teorías son la resemantización, la apropiación y la adaptación. Entraremos a analizar cómo sucede el proceso, qué se requiere para que se dé el fenómeno, qué pasa de un género literario a un género musical, teniendo en cuenta que entre poesía y canción no media una frontera clara.

El proceso, que se entroniza en la cultura popular, afecta la recepción, expresión y divulgación, y se debe tener en cuenta el contexto en que se realiza.

Pensemos que el poema llega a manos de quien lo musicalizará, en primera instancia debe ser leído e interpretado para saber si es candidato a musicalizarse puesto que hay casos, como comenta el poeta Benedetti refiriéndose a algunos de sus poemas, que no son calificados para musicalizar:

creo que el trabajo de Favero con los *Poemas de la oficina* fue un milagro, casi no lo podía creer. La mayoría de mis poemas no son aptos para ser musicalizados. Por el contrario, cuando escribo canciones, entiendo que la rima es una necesidad de la canción y lo que hago en ese sentido, lo hago específicamente para música. A partir de ese momento, resulta mejor que las letras de las canciones tengan rima. (Semana, 1985)

En la entrevista *No todos los poemas valen para ser cantados*, realizada por El País, el mismo Serrat, quien ha musicalizado tantos poetas, coincide con Benedetti cuando afirma que es cierto que:

a todo se le puede poner música y que todo puede ser cantado [...]. Por lo general y salvo excepciones, una buena letra de canción tiene una estructura, un ritmo, una rima, un murmullo que la mece y la transporta mansamente hasta el oído, donde un argumentario manejado con sensibilidad se encargará de acercarla al corazón. Luego está la música, pero eso ya es otro cantar. No toda la poesía vale para ser cantada, ni todos los poetas sirven para escribir canciones. A lo largo de más de cuarenta años de dedicarme a este oficio y de haberlo intentando de maneras varias, incluyendo tentativas de colaboración con plumas contrastadas y brillantes, en alguna ocasión me sorprendió la

simpleza de los textos con la que algún reconocido hombre de letras respondió a mis requerimientos de escribir canciones en complicidad. Quizá el vate, convencido de antemano de que la *canción popular* no pasa de ser un arte menor más cercano al alfarero que al escultor, cayó en el pecado que denunciaba Antonio Machado: despreciar cuanto se ignora, aunque también cabe la posibilidad de que el buen hombre no supiera hacerlo mejor. Bien sea por lo uno o por lo otro, mi experiencia me reafirma en que de la misma manera que detrás de un buen autor de canciones no hay necesariamente un buen poeta, tampoco al revés o viceversa. Afortunadamente, también existen García Lorca y Rafael de León y Manolo Vázquez Montalbán y Mario Benedetti, por citar algunos magníficos letristas de canciones por derecho y, al tiempo, buenos poetas como muestra de que entre poesía y canción no media una frontera clara. A este grupo de poetas manifiestamente musicales corresponde Miguel Hernández. Versos de rima clara y cadencioso ritmo que vienen de fábrica con la música puesta. Poesía escrita para ser cantada... (2010)

Explicaciones que aclaran que el primer paso para poner música a un poema es la escogencia del mismo. Una vez se ha leído el texto para hacer la musicalización, que llevará el texto a un campo diferente al que fue concebido, es necesario hacer una interpretación del mismo: letra y musicalidad; y tener en cuenta el denominador común: ritmo y sonoridad; se crearán nuevos significados y se centrará en el auditorio.

Será necesario tener en cuenta que podríamos caer en dos tentaciones: la primera, considerar, como sucede en muchos casos, que la música sea un lenguaje apto para llegar a un más allá, adonde no es posible llegar a través de las palabras. La segunda tentación,

pensar en que lo que tiene preponderancia es la palabra, por lo que la música estaría supeditada a ella, idea que tiene su origen, según lo expuesto en *La música y las letras: acordes y disonancia* de Javier del Prado Biezma¹⁴,

en el mito del nacimiento conjunto de la lengua y de la música, y en la posterior realidad histórica y étnica que nos ofrece hasta muy recientemente, casi de manera generalizada, una música exclusivamente vocal. Este mito (y esta realidad, dado el predominio de la palabra en la vida del hombre para múltiples usos, de los cuales el artístico es el de menor calado) puede llevar a la consideración de la música como simple acompañamiento, como simple complemento o adorno de la palabra. (17)

Por lo que, en justicia y de acuerdo con Del Prado Biezma, para no complicar el análisis hay que evitar considerar la letra como una “infraestructura” de soporte y la música como una “superestructura” adyacente de la letra. Privilegiar la una sobre la otra nos llevaría a relegar cualquiera de las dos, tal vez, el punto aquí es no ver la una sin la otra, no definir las de manera independiente sino encontrar que la canción producto de la musicalización existe en la connivencia de las dos, sin desconocer la especificidad de cada una.

En el transcurso del desarrollo de este trabajo se han encontrado varias etapas para la realización de la musicalización. Se debe prestar especial atención a la selección de los poemas, a la manera de hacer la musicalización en sí y a la *puesta en escena* del producto obtenido. Figueredo ha ordenado ese proceso que inicia justamente con la selección del

¹⁴ Catedrático de Literatura Francesa en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense y director de su departamento de Filología Francesa. Poeta, crítico literario y traductor, obtuvo en 1988 el Premio Internacional de poesía Barcarola por su libro *Mirador del Berbés*.

texto, el cual se vuelve un pretexto frente al producto final y el cual debe pasar por una suerte de hibridaciones hasta llegar al resultado deseado, y concluye que se han encontrado “tres dimensiones básicas en la musicalización: 1) una fase crítica revelada en el criterio de selección, 2) una modificación en la percepción del texto, y 3) el predominio de lo referencial, facilitando la recepción por la colectividad” (21).

Frente a la fase crítica, ya habíamos abordado el tema cuando planteábamos que musicalizar poemas puede asimilarse a la crítica literaria y que una vez estudiado el poema, que se interpreta, se descubre el sentido que tiene el texto, lo que nos lleva a presentar varios escenarios una vez se haya interpretado el poema con la música: 1) la música absorbe el poema: así este sea una gran obra de arte por el hecho de que la canción es música, aquí desaparece el poema; 2) la canción realza el lenguaje, por lo que podría pensarse en que se hace una apropiación del texto y la canción es en sí una lectura del poema; y 3) se privilegia el valor de la poesía “enfaticando que la única justificación para la musicalización es que debe nutrir el entendimiento del poema” (Figueredo, 22); en este caso la musicalización utiliza el poema como “punto de partida semántico y creativo” (Figueredo, 22).

Aquí, a diferencia de la labor crítica tradicional, la musicalización no trata de exponer al poema porque este tiene sus propios objetivos y la música apropia el poema más que lo asimila. La canción se convierte en una re-creación.

La segunda dimensión corresponde a una experiencia alterada del texto. El enfoque perceptivo se mueve de lector a audiencia, activando los sentidos en la interpretación y en la recepción. Aquí la predominancia de un sentido sobre los otros es fundamental. Poesía y musicalización no son excluyentes; “hay un traslado de énfasis en los factores dominantes como portadores de significado” (Figueredo, 25). La sonoridad ocupa un primer plano e

interviene en la percepción del significado. Nos movemos de un emisor/lector a un receptor/oyente creando la correspondencia entre el texto y el oyente moviéndose del espacio de la escritura a la voz. En esta modificación del texto a canción se requiere un músico que interpreta el texto y crea signos para apoyar en una recepción compartida y más rápida. El campo de las significaciones se da entre el cruce de lo lingüístico y lo musical. La musicalización utiliza el aspecto rítmico para volver una influencia sugestiva el sentido del texto. Adicionalmente la repetición crea “la continuidad estructural básica de texto a nivel de estrofa y de verso, en forma casi subliminal” (Kramer ctd. en Figueredo, 28). Es muy importante la vinculación estrecha entre el ritmo contenido en el habla y la música popular para el caso de Latinoamérica en el siglo XX. Los sones y ritos afrocubanos están presentes en Cuba, en Martí y en Guillén. “En Brasil, las sambas y sonidos de la Tropicália unen las nuevas corrientes literarias y musicales. En Uruguay, el tango, los cielitos, la *milonga*” (Figueredo, 30) están presentes en Benedetti, Benavides y Vilariño. Es muy importante resaltar que, al no tener los límites de la linealidad de la página, la música es libre de seguir en simultánea varios elementos al mismo tiempo. Así, la musicalización interpretada privilegia la colectividad, la conectividad y la simultaneidad en la experiencia de la obra. Se destaca en la recepción, por lo que es allí a donde debe dirigirse el análisis de las musicalizaciones, al contexto en que se reciben las obras, lo mismo que a la selección de los poemas y a la dirección semántica “llevada en la constelación de signos musicales que se añaden al poema para interpretarlo” (Figueredo, 30).

La tercera y última dimensión de la musicalización es el predominio de lo referencial de forma que facilite la recepción por la colectividad. Conseguir experimentar a través del lenguaje y lograr comunicación establece un espacio compartido texto/receptor. En la musicalización hay una permuta de énfasis puesto que se experimenta menos con el

lenguaje y más “con el material referencial de la música” (Figueredo, 31) y el producto llegará a un público más amplio, a una expresión colectiva.

Como estudioso de la música popular española en el siglo anterior, Chavarrí resalta el efecto de liberación y expansión que proporciona esta música, así como la expresión emotiva de la colectividad. Es así como *El cantaor del pueblo* “se refiere a una conciencia colectiva, libremente exteriorizada. En esta liberación consiste su fuerza expansiva; el Canto Popular dice entonces lo que el hombre no sabía o no se atrevía a decir hablando porque la palabra limitaría demasiado su emoción” (Chavarrí ctd. en Figueredo, 31).

Con el ánimo de recapitular: si un poema se integra en una interpretación musical para compartirlo con un público puede ser considerado un trabajo de interpretación y crítica, dado que la musicalización reduce el poder polisémico del poema a una posibilidad determinada, puesto que de cierta forma cierra el texto. El poema ha sido musicalizado por un músico que construye de nuevo la interpretación, desde el plano musical, y se desenvuelve ahora en un ámbito diferente al de la lectura, lleva el texto/emisor del lector del plano visual a un texto/receptor de la audiencia a un plano auditivo. Ese ser anfíbio¹⁵ que se conoce como canción llega a una audiencia que “creará un sentido” diferente dependiendo de la forma y el contexto en que lo reciba y convirtiéndose en un acto social, con poder colectivo, ganando en divulgación lo que puede perder en profundidad. Penetra en la audiencia, como habíamos mencionado anteriormente, hasta sin darnos cuenta ya que este proceso no requiere la aprobación del oyente. Puede facilitarse la interpretación al musicar el poema, pero, frente al receptor, la posición del texto se complica.

¹⁵ Término acuñado para la canción por Javier del Prado Biezma en su artículo “La música y la letra: acordes y disonancias”.

Ahora bien, sin perder de vista las tres dimensiones básicas en la musicalización propuestas por Figueredo, una vez que se ha cumplido la fase de selección de los poemas entraremos en la segunda dimensión, la fase de modificación en la percepción del texto, en la cual se hace el proceso de la musicalización en sí y en donde tendrán relevancia el ritmo y la sonoridad como denominadores comunes entre las dos artes. En esta fase el poema cambia los códigos a uno de signos más complejo, y allí debe interactuar con un texto musical. Para que el texto poético llegue a ser canción, poema y música deben conversar; en el entretanto, se van dando los diferentes procesos. En los términos planteados por Riva, basados en las consideraciones de Marcela Romano,¹⁶ se debe tener en cuenta que el fenómeno está inmerso dentro de las prácticas de la traducción, “en este caso, entre sistemas de signos no solo lingüísticos” (422), lo que implica, “el armado de una serie de operatorias comparativas, para dar cuenta de las transformaciones producidas entre el texto inicial o poema (TI) y el texto terminal o canción (TT)” (Romano ctd. en Riva, 422), en lo que tiene que ver con contextos de producción, circulación y consumo.

Es entonces cuando debemos traer a colación la resemantización, la apropiación y la adaptación, de las que hemos hablado en detalle en el capítulo anterior, como los procesos que podrían entrar en juego después de la identificación, interpretación y escogencia de los textos poéticos. Una vez analizados los tres procesos nos decantamos por dos, la apropiación y la adaptación, éstos no van solos ni actúan de manera independiente, actúan en paralelo. Por una parte, como mencionaba Subercaseaux, la apropiación es sinónimo de creación. Lo que se hace justamente al musicalizar es crear un nuevo texto y convertir en propios los

¹⁶ Buenos Aires, 1959. Docente de Literatura y Cultura españolas en la Universidad nacional de Mar del Plata (Argentina). Sus temas de investigación han girado sobre dos áreas centrales: el grupo del 50 y las poéticas de la oralidad, específicamente la canción de autor española.

textos poéticos, transformándolos a través de una recepción activa, que involucra un código diferente pero propio; en donde, aunque el proceso está inmerso dentro de las prácticas de traducción como sostiene Romano, no se trata solamente de hacer la traducción de un lenguaje a otro, es mandatorio que la transformación se haga imprimiéndole un sello personal al texto original y apoderándose de lo ajeno. Por otro lado, la adaptación va surtiendo su camino hacia la repetición del texto poético sin que se caiga en la copia, con dos probabilidades de resultado como mencionaba Hutcheon, la primera, que se borre la memoria del texto inicial, lo que para Figueredo significa: se absorbe el poema; la segunda que se le rinda tributo al mismo, lo que para Figueredo se traduce en que la canción realiza el lenguaje, o se privilegia el valor de la poesía. Habiendo varios tipos de adaptaciones ¿cuál es la razón para utilizar la música en la adaptación de poemas? La primera es que la música es la forma como se comunica el cantautor con su público, pero la ratificación del uso puede estar en que su melodía ayuda a grabar los versos con mayor facilidad lo que ayudará no solo en la comercialización de la adaptación sino también en su papel en la educación como lo expone Hutcheon:

In direct contrast to these elites or enriching appeal of adaptation is the pleasure of accessibility that drives not only adaptation's commercialization but also its role in education. As noted earlier, teachers and their students provide one of the largest audiences for adaptations. (117)

Abordaremos ahora, de acuerdo con Figueredo, la tercera de las dimensiones básicas en la musicalización, denominada el predominio de lo referencial lo que facilita la recepción por la colectividad. Colectividad que difiere de acuerdo con la forma que se consume el producto: conciertos o medios audiovisuales. Recordemos que la música ofrece

posibilidades de transmitir emociones, provocando respuestas afectivas en el público, pero también es importante como se conecte el público con la adaptación. Para muchos de los receptores la canción puede ser el medio por el que apenas estén conociendo poema y poeta así que, como considera Hutcheon, debemos permitirle obrar a la memoria:

If we do not know that what we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work that it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work. To experience it as an adaptation, however, as we have seen, we need to recognize it as such and to know its adapted text, thus allowing the latter to oscillate in our memories with what we are experiencing. (121)

La canción está ligada con las poéticas orales, recordándonos los juglares de tiempos idos, y deja de ser un fenómeno aislado para convertirse en un híbrido entre la oralidad y la escritura. En el caso de los escenarios, diferente a la masificación del fenómeno a través de medios audiovisuales es primordial el intérprete, en su comunión con el auditorio. Allí se hace portador de una oralidad que depende de la escritura, oralidad secundaria según Ong, que, por su *status* de híbrida, propicia el desvanecimiento de los límites entre las dos artes; especialmente para lo que tiene que ver con la autoría de los textos, donde se confunden letra y canción, autor/poeta e intérprete. En los conciertos, al ser uno con el público, se apela a una comunicación colectiva en donde los ritmos tienen gran importancia como “vehículos de sentido de identidad y auto-reconocimiento” (Figueredo, 124). De esta participación tan importante del público, Fabregat y Dabezies han comentado que:

El cantor llega al recital como uno más, se mezcla con el público, discute con él sus temas y cuando sube al escenario no es un mito inalcanzable por el que

aúllan los adolescentes, sino que simplemente adquiere la exacta dimensión de mentor de lo que todos sienten y comparten. Ahí nace una rara simbiosis, casi única en un fenómeno de comunicación de masas, donde autor, intérpretes y público sólo pueden diferenciarse porque cada uno, de acuerdo a sus condiciones, ha elegido distintos caminos para el mismo fin. (Figueredo, 124)

A través de la experiencia compartida, por la puesta en el escenario del poema musicalizado, se hace una interpretación colectiva del sentido del texto y la unión del público con la poesía, a través del canto, influye en las expresiones culturales que son autóctonas.

*Si se calla el cantor calla la vida
Porque la vida, la vida misma es todo un canto*
Horacio Guarany¹⁷

CAPÍTULO 4

HERNÁNDEZ DE LA MANO DE SERRAT

El fenómeno de la musicalización de poemas es muy amplio en cuanto a la producción de canciones, así se tome únicamente lo musicalizado en el período 1960-1980; adicionalmente hay que tener en cuenta que el proceso ha continuado hasta nuestros días, lo cual amplía las posibilidades de textos y poetas para escoger. El mismo Serrat, como vimos anteriormente, ha musicado poetas diferentes de Hernández. La escogencia del corpus obedece a mi admiración por el poeta de Orihuela, a cuya vida y obra me acerqué no sólo mediante el disco escogido sino a través de dos cursos en la universidad. Las tres heridas que lo marcaron: *la del amor, la de la muerte, la de la vida*, estuvieron presentes a lo largo de su existencia y engrandecieron con amor su vida hasta la muerte. Hernández escribió en su adolescencia versos a la tierra y a la vida. Luego vivió una fase en donde estuvo influenciado por un fuerte gongorismo (*Perito en lunas*). En sus poemas sueltos continúa la huella culta de Góngora y Fray Luis de León, más adelante en el período de la Guerra Civil (*Viento del pueblo* y *El hombre acecha*) reivindica la lucha y a su etapa en las cárceles corresponde el *Cancionero y romancero de ausencias*. Hernández retrató, como tantos otros, el dolor de dos Españas, y más que sorprenderle la muerte, siempre le sorprendió la vida. El trabajo de Hernández también estuvo cerca del terreno musical: durante la Guerra Civil compone las canciones “Las puertas de Madrid”, “La guerra, madre: la guerra” y

¹⁷ Tomado de la primera canción “Si se calla el cantor” del trabajo discográfico *Horacio Guarany*. *Si se calla el cantor*

“Canción de la Sexta División”, cuya melodía fue compuesta por Lan Adomian, músico ucraniano miembro de las Brigadas Internacionales.

Como hemos expuesto antes y lo ha dicho Serrat en entrevistas, de las cuales algunas hacen parte de este trabajo, su interés en el poeta estaba ligado a la calidad de su obra, a lo fundamental que se reconoce en la tierra, el campo, lo bucólico, por encima de cualquier otra consideración. Características que tiene la obra de Serrat quien también ha cantado al campo y a quienes lo trabajan. La admiración por la obra del poeta se evidencia en el nombre del disco *Miguel Hernández* donde se apela, sin adjetivos, exclusivamente a la figura del poeta. Disco que analizaremos en el corpus del presente trabajo.

Allí encontramos que de las diez canciones que lo componen cuatro son del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941): “Menos tu vientre”, “La boca”, “Nanas de la cebolla” y “Llegó con tres heridas”; al poemario *El hombre acecha* (1939) pertenecen dos: “Para la libertad” y “Canción última”; del libro *Viento del pueblo* (1937) fue tomada “El niño yuntero”; otras dos, “Umbrío por la pena” y “Elegía” están basadas en *El rayo que no cesa* (1936); y la última, *Romancillo de mayo*, se basó en la obra teatral *El labrador de más aire* (1936).

El análisis del corpus se realizará sobre seis canciones: La primera a tener en cuenta es con la que comienza el disco, “Menos tu vientre”, basada en el poema identificado con el número 51 del *Cancionero y romancero de ausencias*. El poema escrito en pentasílabos, de rima asonante en los pares, sin ser un poema de tono verdaderamente popular, está en la línea de los populares escogidos para el disco. Ha sido considerado una oda a la fertilidad, que Serrat “desarrolla con grandes contrastes dinámicos: del distante teclado inicial a un

tutti orquestal” (Manrique, 30). La potente irrupción de la batería evidencia la aparición de la fuerza musical, cuando se repite el texto de la canción.

Menos tu vientre
todo es confuso.
Menos tu vientre
todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.

Menos tu vientre
todo es oculto,
menos tu vientre
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.

Menos tu vientre
todo es oscuro,
menos tu vientre
claro y profundo. (Hernández, 1958: 48-49)¹⁸

En la adaptación se puede observar que el texto de la canción es bastante fiel al texto original. Serrat introduce la conjunción “y” en el verso final de la segunda estrofa el cual cambia a: baldío y turbio, con lo cual no deja de ser pentasílabo pero fluye de manera natural en la canción y se adecúa a la estructura musical. Repite la totalidad de la canción, repetición que es fundamental en la música, y un recurso básico, cuando no se tiene estribillo; bien utilizado, ayuda a grabar el texto más fácilmente. La canción realza el texto poético. La puntuación se mantiene en la canción, se respetan las pausas. Los cortes del verso en la canción coinciden con los del poema.

La segunda adaptación que tendremos en cuenta es la canción “Elegía”, la cual lleva el mismo nombre que el poema 29 del poemario *El rayo que no cesa*. Poema muy elaborado en 15 tercetos de endecasílabos entrelazados y un serventesio; su vocabulario y

¹⁸ El poema ha sido tomado del Cancionero y romancero de ausencias de la edición de Lautaro.

sus imágenes distan mucho de la sensibilidad popular de otros de sus poemas, es de una elaboración personal y literaria, de inmenso dramatismo. Dedicado a Ramón Sijé, cuyo verdadero nombre era José Ramón Marín Gutiérrez, *el compañero del alma* del poeta en las tertulias de los “poetas del horno”, desde sus inicios en la poesía en Orihuela. Muere “temprano”, por razones de salud, lo que deja al poeta sumido en una serie de reflexiones por el distanciamiento que habían tenido en los últimos años. Contrición que vuelca en “Elegía” cuando confiesa que “siento más tu muerte que mi vida”. (Hernández, 1963, 49)¹⁹ Respecto a la orquestación, Manrique comenta que “tiene un tono apesadumbrado que se torna esperanzada fantasía de resurrección con la entrada de la guitarra eléctrica” (32). Serrat logra hacer esta adaptación sobre un poema extremadamente atormentado y dolorido.

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me
ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con
quien tanto quería)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

¹⁹ El poema ha sido tomado de *El rayo que no cesa* de la edición de Losada S. A. que fue publicado junto con *Imagen de tu huella, El silbo vulnerado, Viento del pueblo y Otros poemas*.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irá a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi acariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero. (Hernández, 1963, 49-50)

Serrat, respetuoso del verso hernandiano, conserva el tono íntimo y personal de la historia, manteniendo los tercetos y el serventesio final, y aunque el texto del poema permanece prácticamente idéntico en la canción, cuando se recita el epígrafe que en el poema dice: “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, *con* quien tanto quería” (Hernández, 1963: 49), se varía la preposición “con” por la preposición “a”, lo que cambia el sentido de la frase. A ese respecto, algunos estudiosos reportan la existencia de dos versiones diferentes del poema, la de Losada y la publicada en *Revista de Occidente*, en donde hay diferencias en el uso de la preposición. Para nuestro estudio nos hemos basado en la versión de Losada en la que aparece “con”. La consideración de la una o la otra, para nuestro caso, está realacionada con el significado de la preposición, que alude a la intención de compartir “con” Sijé sus cosas en común, mientras que la preposición “a” de Serrat tiene la connotación puntual del cariño sin más detalles; en cuyo caso pareciera como si Serrat, por respeto al poeta, se desmarcara de una relación tan carnal como la de Hernández y Sijé que no es la propia de él por lo que hubiera preferido utilizar la preposición “a”. Aunque cabría la posibilidad de pensar que Serrat, sin otra intención, usó la versión de texto de *Revista de Occidente*, lo cual no encontramos documentado. De igual forma en el epígrafe Serrat cambia “el” rayo por “del” rayo lo cual deja la versión final del epígrafe en la voz de Serrat “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como *del* rayo Ramón Sijé, *a* quien tanto quería”. (Serrat, 1972)

Por otra parte, antes del inicio del primer verso de la doceava estrofa se agregó la conjunción “y”: el verso se lee “y volverás a mi huerto y a mi higuera”, lo que parecería ser por razones de estructura musical, para encadenar las estrofas 11 y 12. Los dos últimos cambios tienen que ver con dos palabras: la primera está en el primer verso de la onceava

estrofa, donde cambia “minar” por “mirar”, podría ser para bajarle violencia al discurso y la segunda está en el tercer verso de la penúltima estrofa, donde cambia “acariciosa voz” por “avariciosa voz”, palabra que consultada en diferentes fuentes no fue posible de encontrar.

En el texto del poema las estrofas sexta y doceava muestran las variaciones en la interiorización de las etapas de la muerte del amigo, por tanto en el estado anímico del poeta. En el primer caso, Hernández pasa de la descripción de la muerte a la conciencia de que es una realidad, y en el segundo, a la aceptación y la esperanza de que perviva como se lee en los versos que anuncian cómo su alma colmenera volverá al huerto y a la higuera. En la canción Serrat hace una pequeña variación en el ritmo se vuelve más intensiva la música coincidiendo con los dos cambios de ánimo en el poema.

La tercera adaptación tiene como resultado la canción “Para la libertad”, título tomado del primer verso del poema; está basada en la segunda parte del poema “El herido” que pertenece al libro *El hombre acecha*²⁰, dedicado a Pablo Neruda; libro que ordenaron destruir en la Guerra Civil de España y del cual se salvaron dos copias, lo que permitió su reimpresión posteriormente.

Para la libertad, sangro, lucho, pervivo
para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

Para la libertad siento más corazones
que arenas en mi pecho: dan espumas mis venas,
y entro en los hospitales, y entro en los algodones
como en las azucenas.

**Para la libertad me desprendo a balazos
de los que han revolcado su estatura por el lodo.
Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,**

²⁰ La versión del hombre acecha utilizada es la de editorial Losada S. A. que se imprimió junto con *Otros poemas, Cancionero y romancero de ausencias y Últimos poemas*.

de mi casa, de todo²¹.

Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella pondrá dos piedras de futura mirada
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada.

Retoñarán aladas de savia sin otoño
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.
Porque soy como el árbol talado, que retoño:
porque aún tengo la vida. (Hernández, 1978: 26)

Siendo la canción un fragmento del poema arriba mencionado, que tiene dos partes y un epígrafe, es necesario aclarar que al basarse solo en la segunda parte mutila tanto el primer segmento como el epígrafe, que reza: “para el muro de un hospital de sangre”, donde se anunciaba el horror que se describiría en la obra. Con dicha mutilación, si bien se descontextualiza el texto poético, también se universaliza, logrando que sea vigente en cualquier parte de la geografía; esta canción se ha convertido en un himno a nivel mundial en razón de su letra, lo cual respalda la música que se va vigorizando con la llegada de otros versos y adopta un tono triunfal. De otro lado, se evidencia que al tomar como un todo la segunda parte del poema para la musicalización, Serrat tampoco tiene en cuenta la tercera estrofa, cuyo discurso es más fuerte que el de las otras; puede asimilarse al tono de la primera parte del poema. La repetición que utiliza en el último verso puede ser un recurso para acentuar que como *aún tiene la vida*, aún tiene la esperanza. Serrat repite la canción, pero esta vez elimina la segunda estrofa. En la última estrofa se recorta la palabra “porque”, lo que parece ser por razones de construcción musical. La música realza el texto.

La cuarta canción es “La boca”, basada en el poema “Boca que arrastra mi boca” del

²¹ Utilizo la letra en negrilla para señalar las estrofas y/o versos del poema que no aparecen en la canción. Se resaltarán en negrillas las de las próximas canciones en donde ocurra lo mismo.

*Cancionero y romancero de ausencias*²². Son poemas en octosílabos arromanzados, lo que lo hace un poema marcadamente cercano a la tradición de la *canción popular*. De rima libre. Transmite la importancia de la voz, la libertad de expresión, violencia contra la guerra. Hace énfasis en la voz a través de la boca que utiliza de manera repetida en los primeros versos. Hay una gran referencia a lo telúrico de la que pasa a la unión con lo celestial en su “El labio de arriba el cielo / y la tierra el otro labio” (129). La muerte también está presente, así como la esperanza en el futuro. Burrull, (ctd. en Manrique), confiesa que los hermosos versos lo sobrepasaron, por lo que trabajó pensando en la simplicidad, en usar guitarra y flautas para que “no estorbara nada” (36).

Boca que arrastra mi boca.
Boca que me has arrastrado:
boca que vienes de lejos
a iluminarme de rayos.
Alba que das a mis noches
un resplandor rojo y blanco.
Boca poblada de bocas:
pájaro lleno de pájaros.

Canción que vuelve las alas
hacia arriba y hacia abajo.
Muerte reducida a besos,
a sed de morir despacio,
das a la grana sangrante
dos tremendos aletazos.
El labio de arriba el cielo
y la tierra el otro labio.

Beso que rueda en la sombra:
beso que viene rodando
desde el primer cementerio
hasta los últimos astros.
**Astro que tiene tu boca,
enmudecido y cerrado,
hasta que un roce celeste
hace que vibren sus párpados.**

²² El poema ha sido tomado del *Cancionero y romancero de ausencias* de la edición de Lautaro.

Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos,
que no dejarán desiertos
ni las calles ni los campos.
¡Cuánta boca ya enterrada
sin boca, desenterramos!

Beso en tu boca por ellos,
brindo en tu boca por tantos
que cayeron sobre el vino
de los amorosos vasos.
Hoy son recuerdos, recuerdos,
besos distantes y amargos.
**Hundo en tu boca mi vida,
oigo rumores de espacios,
y el infinito parece
que sobre mí se ha volcado.**

**He de volver a besarte,
he de volver. Hundo, caigo,
mientras descenden los siglos
hacia los hondos barrancos
como una febril nevada
de besos enamorados.**

Boca que desenterraste
el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios. (Hernández, 1958: 130-1)

En la canción se han omitido los 4 últimos versos de las estrofas tercera y quinta, que hacen alusiones al cosmos y eliminan también la sexta estrofa. Al final se repiten los dos últimos versos del poema. Cambia grana por grama en el quinto verso de la tercera estrofa. El color grana, claramente asociado a la sangre, por la grama que es la extensión del suelo a donde se entierran los muertos. Se respetan las pausas. El texto no es opacado con la adaptación.

El penúltimo trabajo del disco es “Canción última”, basada en el poema del mismo nombre con el que cierra el libro *El hombre acecha*²³. Poema escrito en pentasílabos de rima asonante en los pares, en donde sueña en la esperanza de lo que será su vida después de la guerra en la que están sumergidos. Una casa que, aunque ha vivido momentos adversos, en su interior no está vacía y se modificará a través del amor. La canción tradicional inspira muchos poemas del poeta, pero esta es la única con título de canción en el disco de Serrat que nos compete. El trabajo musical inserta la canción en el estilo musical de Serrat.

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.
Regresará del llanto
adonde fue llevada
con su desierta mesa,
con su ruinoso cama.

Florecerán los besos
sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos
elevantá la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza. (Hernández, 1978: 41-42)

La letra de la canción se ciñe al texto del poema pero se usa de nuevo el recurso de la repetición. En el primer caso, el último verso se repite tres veces: una de las razones

²³ La versión del hombre acecha utilizada es la de editorial Losada S. A. que se imprimió junto con *Otros poemas, Cancionero y romancero de ausencias y Últimos poemas*.

puede ser afianzar su deseo de la llegada de un futuro favorable después de la guerra, generando una súplica desesperada, implorando una y otra vez. Otra razón puede ser la necesidad de completar la estructura musical. De igual manera, al terminar la canción se inicia de nuevo con los dos versos de la primera estrofa, acentuando que no estará vacía y dando fuerza a que es su pertenencia cuando destaca a través del posesivo “mi” que esa es su casa. La música marca una diferencia en el ritmo, el cual se hace más alegre al comienzo de la tercera estrofa coincidiendo con la alegría de los besos, las almohadas y los cuerpos, que harán que la casa no esté vacía. Serrat mantiene el tono sentimental e íntimo del poeta.

La última adaptación que revisaremos es la que finaliza el trabajo discográfico y que Serrat ha titulado “Llegó con tres heridas”, poema identificado con el número 10 del poemario *Cancionero y romancero de ausencias*. Corto poema que repite tres de sus versos en cada una de las estrofas permitiendo que la repetición acreciente la intensidad enunciativa, aunque el orden de los versos cambie. Al respecto de la música, Manrique comenta que el pasaje, en el que bajo y flauta van al unísono en la introducción, recuerda a la música de la reconocida banda británica Jethro Tull, aunque Serrat ha desestimado que fuera esa la intención (53).

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte
la del amor. (Hernández, 1958: 24)

La letra de la canción se ciñe fielmente a los versos hernandianos y en la musicalización se acude a la repetición, por lo que se canta dos veces todo el texto. La brevedad del poema crea la necesidad de apoyarse en aspectos sonoros como el alargamiento de algunas notas, en el caso de la canción se sostiene la última sílaba del primer verso de cada estrofa. Con esta canción Serrat cierra su disco y hace un resumen de la vida del poeta y de los que fueron sus motivos fundamentales: la vida, el amor, la muerte. La música de la repetición cambia con respecto a la primera y se hace más intensa.

En términos generales, en este trabajo de musicalización realizado por Serrat en 1972 sobre la poesía hernandiana, se encuentra que su mayor fuente de inspiración es el *Cancionero y romancero de ausencias*; el cantautor es bastante fiel a los textos de los poemas respetando el estilo, la métrica y la rima. No utiliza estribillos pero se vale de la repetición para acrecentar la intensidad enunciativa, recrea las ideas y emociones inmersas en la poética de Hernández. Musicaliza con mesura en el uso de los instrumentos en los momentos donde debe privilegiarse el texto e introduce orquestaciones donde se debe hacer énfasis a los sentimientos. Utiliza la modulación de su voz como herramienta, respeta las pausas, modera el discurso trágico y de sufrimiento, eliminando algunas estrofas, pero mantiene el discurso existencial. Algunas de las eliminaciones de palabras están dadas por las necesidades que le plantea la estructura musical.

CONCLUSIONES

A través de la historia se ha podido demostrar que el lenguaje verbal unido al musical ha dado como resultado productos mixtos de inspiración intertextual. El trasegar de la poesía con la música, desde tiempos inmemoriales, marca el origen de una colaboración que se concreta en canción, ya sea con la anuencia o no del poeta, en conjunto con él o sin su apoyo. La canción, con el soporte de quien la musicaliza, surge en el breve espacio en que se encuentran música y poesía.

Con la irrupción de los medios audiovisuales y la demanda de los conciertos, ese híbrido, “anfíbio”, hace del antiguo receptor de la poesía escrita un monstruo que llena auditorios, rebosa plazas, desborda coliseos y escucha, a través de la radio, la televisión o las grabaciones sus canciones preferidas y sus artistas favoritos.

La canción, que no sólo ha puesto en voz de otros a poetas del momento sino que les ha dado voz a aquellos que ya no están, lleva el texto/emisor del lector del plano visual a un texto/receptor de la audiencia a un plano auditivo, diferenciando la poesía que se canta con el acompañamiento de las características textuales-escriturales de la que se canta con el acompañamiento de la música.

La Canción de Autor, la Canción Protesta y la Canción Social hacen parte de la que, al contextualizarse entre los años sesenta y ochenta, se reconoce como *canción popular*; dicha canción emerge como un cuestionamiento a los límites entre las prácticas poéticas y la llamada *canción de consumo*, que tenía cada vez más auge entre los medios masivos de comunicación. Surge como contrapropuesta a una música de consumo o popular que se diferencia de la *canción popular*, así utilicen el mismo nombre, en razón de que la segunda se hace para el pueblo o en conjunción con el pueblo y la de consumo se distingue por un

principio superficial de placer. La Canción Popular tiene influencias de Norteamérica, donde el rock n' roll hacía parte de la crítica al sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo; de Latinoamérica, donde la canción alza su voz en contra de la inequidad y las dictaduras, y de Francia, donde la *chanson française* musicalizaba a sus poetas consagrados. Violeta Parra, Gloria Martín, Alfredo Zitarrosa, Georges Brassens, Bob Dylan, Pablo Milanés, Víctor Jara, entre tantos otros, representan parte del colectivo de artistas que la divulgaron y que hicieron posible que la poesía trabajara a favor de una expresión social.

España, que no era ajena a la situación mundial, también hace parte del fenómeno en el que se posicionaron artistas como Luis Eduardo Aute, Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat. Este último, en el año 1972, se acerca a la poesía de Miguel Hernández con un disco que respeta los versos, les imprime a los textos mayor fuerza con su música y, a través del mayor posicionamiento de Serrat en los escenarios musicales, da a conocer al poeta y su obra en una época en la cual los textos de Hernández también servían para retratar la realidad que existía; siendo muy similar a la que vivía el poeta en el momento en que los escribió.

En el fenómeno de la musicalización de la poesía, el intérprete juega un rol fundamental y la articulación con la audiencia se constituye en parte activa para lograr el producto. Dicho proceso se surte en tres dimensiones: una crítica o proceso de selección, una de modificación en la percepción del texto y una de recepción.

En la primera fase, es necesario un estudio detallado de las características del poema en cuanto a ritmo, musicalidad y sonoridad, para ver si hacen parte de la poesía que puede ser cantada. Los poemas de Hernández son manifiestamente musicales, de arte menor, en su

mayoría de octosílabos, arromanzados, cercanos en muchos casos a la *canción popular*. La musicalidad está presente desde la primera lectura del texto, lo cual le permitió a Serrat contar con un gran número de poemas aptos para musicalizar. Adicionalmente, el tema de los poemas de Hernández se corresponde con los temas de interés del momento en que se musicalizan, lo que hace más atractiva la escogencia de algunos. Serrat manifiesta que su preferencia para cantar al poeta de Orihuela está ligada a que es un poeta fundamental lo que se reconoce en lo bucólico y lo idílico. Trasciende su contexto histórico, ya que su obra está arraigada en los elementos fundamentales, el campo y la tierra se leen en gran parte de su producción lo que coincide con temáticas utilizadas por Serrat. También ha dicho que trata de construir canciones bellas con textos hermosos; sin embargo, debe recordarse que en época de censura poner en la voz del intérprete las palabras de otro, en este caso un poeta ya fallecido, podría atenuar las consecuencias ante un requerimiento, en tanto que podría argumentar que ni eran propias, ni la situación retrataba la actualidad puesto que habían sido escritos cuarenta años antes.

La apropiación y la adaptación son los procesos en los que se surte la segunda fase del proceso de musicalización. Los textos se modifican en tanto que se apropian y se adaptan volviéndose uno con la música y creando una nueva comunicación en donde lo verbal es preponderante y lo musical exponente su significado. En el caso de Hernández/Serrat, se observa cómo se amalgaman letra y música. El contexto histórico en el que se escriben los poemas está alterado por la situación que vive España en los años treinta; ese contexto que es básico para entender los poemas es tan importante como el contexto, bastante similar, en el que se musicalizan; lo cual muestra en el escenario de la práctica lo que la teoría ha sustentado.

La canción modifica la relación entre la poesía y el público y amplía considerablemente su recepción; aquí está la importancia de la tercera fase del proceso de la musicalización, que no está finalizada hasta que no se comparte con el público, a través de cualquiera de los medios en los que se ponga en escena. Para el caso de los poemas de Hernández, el poeta a raíz de que lo cantaran en toda la geografía tanto de España como de América, se alzarán de la mano de los intérpretes, entre los cuales está Serrat, a partir de su puesta en escena en universidades, auditorios y espacios culturales en donde se realizó la creación de significado que más adelante, con el auge de los medios masivos de la segunda mitad del siglo XX, creció en divulgación.

La materialidad del disco *Miguel Hernández* muestra una figura potente del poeta gracias a la portada y las fotografías, que transmiten en primera instancia dolor por el asocio del color negro con lo fúnebre. Al ir descubriendo a Hernández en las canciones de Serrat, se acrecienta una cercanía con el poeta del pueblo, de comunidad, y de diálogo entre la vida, la muerte y el amor. En términos generales, en la musicalización sobre la poesía hernandiana realizada por Serrat en 1972 en el trabajo discográfico *Miguel Hernández* podemos destacar varios aspectos: su mayor fuente de inspiración es el *Cancionero y romancero de ausencias*, un poemario cercano al alma, con romances, coplas y seguidillas que sigue el modelo métrico de la lírica popular. Escrito en un momento en que Hernández atraviesa la pérdida de su hijo, su encarcelamiento y el desplome de sus ideales políticos, de ahí la queja y el lamento que manifiesta. En su mayoría son poemas de arte menor y estructuras breves.

Serrat es bastante fiel a los textos de los poemas, respetando el estilo, la métrica y la rima; no utiliza estribillos pero se vale de la repetición para acrecentar la intensidad enunciativa;

recrea las ideas y emociones inmersas en la poética de Hernández; tiende un puente, no demasiado elaborado, entre el texto poético y la estructura musical; musicaliza con mesura en el uso de los instrumentos en los momentos donde debe privilegiarse el texto, poniendo la música al servicio del texto; introduce orquestaciones donde se debe hacer énfasis en los sentimientos; utiliza la modulación de su voz como herramienta que ayuda a fijar significado; respeta las pausas; modera el discurso trágico y de sufrimiento, eliminando algunas estrofas, pero mantiene el discurso existencial.

La musicalización de la poesía y el trabajo de los cantautores que la difundieron tienen gran importancia no solo para ayudar a construir la memoria histórica de España sino para ir al rescate de poetas y su obra, muchas veces olvidada, ignorada intencionalmente por motivos políticos o desconocida por las mayorías. Una vez confirmado en este estudio como se amplía la divulgación de la poesía a través de la musicalización y con ello la posibilidad de conocer y memorizar textos de poetas reconocidos surge la tarea para trabajos futuros de investigar como hacer de las musicalizaciones metodologías de trabajo que permitan acentuar dichos aprendizajes.

La unión de dos artes diferentes, poesía y música, invita a seguir rompiendo las fronteras tradicionales, lo que con frecuencia se hace para lograr productos híbridos como nuevas propuestas estéticas, pero, sobre todo, como formas diferentes de hacer una apropiación cultural. Con la musicalización, la poesía logra acrecentar el diálogo comunitario y es una nueva fuente de inspiración para la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Bitervo Editora .
- Andrade, L. D. (10 de junio de 2007). Leer: laboriosa construcción de una práctica y los desafíos de la "ciberlectura". *Revista Iberoamericana de Educación*, 43/2.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert, Trad.) Colonia del mar, México: Itaca.
- Bravo, L. (septiembre de 2014). Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas. (L. Catelli, Ed.) *Badebec*, 4(7), 263-291.
- Briascó, O. (7 de agosto de 2009). *La poesía de Miguel Hernández traspasa el tiempo*. Recuperado el 19 de marzo de 2018, de Cancioneros.com Diario digital 20 años de música de autor: www.cancioneros.com/co/661/2/joan-manuel-serrat-la-poesia-de-miguel-hernandez-traspasa-el-tiempo
- Cambra, P. (15 de mayo de 1971). Serrat - recitales . *Mundo Joven* (137), 32.
- Cantizano Márquez, B. (2005). Poesía y música, relaciones cómplices. (J. M. Aguirre, Ed.) *Espéculo. Revista de estudios literarios* 30. *Webb*, 30. Recuperado el 16 de julio de 2017, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>
- Cañas, D. (2007). El perfume de la nueva canción. Valoración del canto de Gloria Martín. *Presente y pasado. Revista de Historia*, 12(23), 45-67.
- Casanova Ruiz, J. (11 de julio de 2011). *elpais.com*. Recuperado el 14 de mayo de 2014, de <https://www.elpais.com/especial/aniversario-sublevacion-militar/guerra-civil-espana.html>

- Chartier, R. (1991). La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones y apropiaciones. *Punto de vista*, 43-48.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. (C. Ferrari, Trad.) Barcelona, España: Gedisa, S. A.
- El país. (7 de marzo de 2010). *Versos para cantar. Joan Manue Serrat*. Recuperado el 6 de febrero de 2018, de El país:
https://elpais.com/diario/2010/03/07/eps/1267946814_850215.html
- Figueredo, M. (2005). *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*. Montevideo, Uruguay: Linardi y Risso.
- García Liendo, J. (abril de 2012). *Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular*. Recuperado el 19 de agosto de 2017, de Revista de Crítica Literaria Latinoamericana:
<http://www.jstor.org/stable/23631267>
- Gómez Sobrino, I. (2013). Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010. Cincinnati.
- González Lucini, F. (1989). *Veinte años de canción en España (1963-1983) (Vol. IV)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- González Lucini, F. (1998). *Crónica cantada de los silencios rotos: Voces y Canciones de Autor 1963-1997*. Madrid: Alianza Editorial .
- González Sanchez, C. M. (2016). La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de lieteratura comparada. Sevilla.

- Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía. Martin Heidegger. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca*. Barcelona: Anthropos.
- Hernández, M. (1958). *Cancionero y romancero de ausencias*. Buenos Aires: Lautaro.
- Hernández, M. (1963). El rayo que no cesa . En M. Hernández, *Imagen de tu huella. EL silbo vulnerado. El rayo que no cesa. Otros poemas. Viento del pueblo* (Séptima ed., págs. 30-50). Buenos Aires , Argentina: Losada S. A.
- Hernández, M. (1977). *Viento del pueblo*. Barcelona: Lumen .
- Hernández, M. (1978). El hombre acecha. En M. Hernández, *El hombre acecha. Otros poemas. Cancionero y romancero de ausencias. Últimos poemas* (Quinta ed., págs. 9-42). Buenos Aires: Losada S. A.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Íñigo, J. M. (15 de mayo de 1971). Para cantar lo de siempre. *Mundo Joven* (137), 42. Obtenido de Geocities: www.geocities.ws/jmserrat/Hemeroteca/70-74/70-74.htm
- Kernan, A. (1996). *La muerte de la literatura*. (J. Fombona, Trad.) Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos.
- Maeso Díaz Merino, M. (2016). Palabra, música y compromiso. Paco Ibañez en el Olimpia. Sevilla.
- Manrique, D. (2007). *Serrat, Palabras hechas canciones*. Bogotá: Quebecor World Bogotá.
- Mántaras Loedel, G. (1989). Uruguay: resistencia y después... *Araucaria de Chile* , 44, 147-156.

- Martos García, A. E. (Diciembre de 2011). Sobre el concepto de apropiación de Chartier y las nuevas prácticas culturales de lectura (el fan fiction). (U. d. lectoras, Ed.) *Álabe. Revista de la red de universidades lectoras*, 4.
- Miller, C. (2003). *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe de six*. Bélgica: Pierre Marda éditeur .
- Ong, W. J. (1982). *Orality & Literacy*. New York: Routledge.
- Parra, Á. (1977). Yo tuve una patria . De *Ángel Parra de Chile* [LP].
- Paz, O. (1983). *El arco y la lira* . México: Fondo de Cultura Económica.
- Peris Blanes, J. (s.f.). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Universidad de Valencia.
- Pichaske, D. (1980). *A Generation in Motion*. Schirmer Books .
- Platón. (1986). *República* (Vol. V). Madrid: Gredos.
- Plaza, G. (24 de marzo de 2010). *La nación*. Recuperado el 15 de febrero de 2018, de <https://www.lanacion.com.ar/1246653-joan-manuel-serrat-un-tributo-para-miguel-hernandez>
- Prado Biezma, J. d. (2006). La música y las letras: acordes y disonancias. En A.-M. e. Reboul, & A.-M. Reboul (Ed.), *Palabra y música*. Madrid: Gráficas Bismar.
- Ríos Beltrán, R. (2012). Miradas y uso del concepto apropiación. Reflexiones introductorias. *Revista UIS Humanidades*, 40(2), 99-111.
- Riva, S. (2017). *La garra suave: representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rivière, M. (2003). *Joan Manuel Serrat: A los 60 años* . Madrid, España: Gráficas COFÁS S. A.

- Rodríguez Adrados, F. (1976). *Orígenes de la lírica griega*. Madrid : Revista de Occidente .
- Semana. (7 de agosto de 1985). *La canción: puerta de acceso a la poesía*. Recuperado el 10 de abril de 2018, de Semana.com: acceso-la-poesia/6655-3
- Serrat, J. (1972). Miguel Hernández [Grabado por F. Burrull]. De *Miguel Hernández* [LP].
- Serrat, J. (2013). Serrat v.s. poetas universales. La poesía al servicio de la libertad. (S. Gómez, Entrevistador)
- Serrat, J. M. (1981). Serrat en tránsito [Grabado por J. M. Serrat]. [LP].
- Silva, R. (abril de 2003). La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. *Revista Sociedad y economía*(4), 161-175.
- Sorel, A. (1976). *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución*. Madrid: Gráficas Color-María Zayas.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. (G. Montes, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Sotomayor, M. V. (7 de julio de 2005). *Revista de educación*. Recuperado el 6 de abril de 2018, de file:///Users/Familia/Downloads/literatura_sociedad_educacion_sotomayor%20(2).pdf
- Subercaseaux, B. (1988). La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. *Estudios Públicos*(30), 125-135.
- Tomás, N. (1977). Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras. En M. Hernández, *Viento del pueblo* (págs. 9-10). Barcelona: Lumen.

- Torrego Egido, L. (2005). La educación a través de la canción de autor . *Revista de educación* (338), 229-244.
- Torrego Egido, L. M. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Torres Begines, C. (enero de 2012). *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*. Recuperado el 16 de abril de 2018, de Tonos :
https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-28-torres_begines_viento_del_pueblo.htm
- Torres Blanco, R. (2005). "Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 223-246.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12(23), 139-153.
- Vicente-Yagüe Jara, M. I. (2012). La educación literaria y musical. Un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en educación secundaria obligatoria, bachillerato y enseñanzas artísticas de música. Murcia: Universidad de Murcia.
- Viglietti, D. (Abril de 1986). La canción, testimonio de una historia. (Unesco, Ed.) *El Correo*(4), 9-11.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *UNIVERSITAS Revista de ciencias sociales y humanas*(14), 127-142.