

La poesía de Miguel Hernández: de la trinchera al reproductor

Autor: Ramón Mauricio del Olmo Colín.

Matricula: 210382503.

Idónea comunicación de resultados que se presenta para obtener el grado de Maestro en  
Humanidades, línea Teoría literaria.

Directora: Doctora Luz Elena Zamudio Rodríguez.

Lectores: Maestra Laura Cázares Hernández.

Doctor Aitor Larrabide.

Doctor César Núñez.

Maestría: Humanidades, línea Teoría literaria.

Coordinadora del posgrado en Humanidades, línea Teoría literaria: Dra. Marina Martínez  
Andrade

Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.

## La poesía de Miguel Hernández: de la trinchera al reproductor

-Introducción.

-Capítulo 1: Miguel Hernández *In memoriam*.

-1.1 La construcción del personaje Miguel Hernández.

-1.2 Miguel Hernández: la memoria y el canon.

-1.3 Una discusión teórica sobre el canon.

-Capítulo 2: Las masas se comunican y los pedestales se caen.

-2.1 El poder de la comunicación de masas.

-2.2 De la alta cultura a la cultura de masas.

-Capítulo 3: Joan Manuel Serrat: crítico, editor, intérprete y creador de *Miguel Hernández*.

-3.1 Algunas consideraciones teóricas sobre la intertextualidad y la estructura del texto artístico.

-3.2 Análisis del texto *Miguel Hernández* de 1972

-3.3 La modificación de la poesía de Miguel Hernández en la voz de Joan Manuel Serrat: interpretación y análisis literario del disco *Miguel Hernández* de 1972.

-3.4 El concepto de “Autor”: ¿Miguel Hernández o Joan Manuel Serrat?

-Conclusiones.

*A mis muertos, quienes nunca abandonaron la batalla por la vida.*

*A mis vivos, quienes nunca me han abandonado en la batalla de la vida.*

## Introducción

El trabajo literario de Miguel Hernández (1910-1942) es uno de los más valorados dentro de la literatura española del siglo XX, el impacto que ha tenido se debe, en buena medida, a su innegable calidad estética, a su carácter combativo (el posterior a 1937) y a los obstáculos que debió sortear tanto el autor como aquellos que estudiaron y divulgaron su obra para recuperarla del olvido al que se le destinó dentro del régimen franquista en España.

En su vida adoptó, como escritor y como soldado, una postura política favorable al bando republicano dentro de la Guerra Civil Española; al concluir la guerra, Hernández, al igual que muchos otros, fue perseguido, encarcelado, condenado a muerte y absuelto de esta pena; por un enredo burocrático fue puesto en libertad, hasta que lo capturaron de nuevo gracias a una circunstancia desafortunada al cruzar de manera ilegal la frontera portuguesa, así, preso nuevamente, murió de una infección en sus pulmones que se agravó debido a las terribles carencias sanitarias que padeció en su estancia como recluso.

A partir de 1952 algunos intelectuales españoles como Arturo del Hoyo, Concha Zardoya y Juan Cano Ballesta, se dedicaron a recuperar la obra de Miguel Hernández y revalorar su imagen dentro de España, alrededor del mundo los esfuerzos académicos que perseguían el mismo objetivo se vieron representados por el trabajo de Dario Puccini y Elvio Romero, con las carencias naturales que el contexto histórico, para los investigadores españoles, y la falta de información, para el italiano y el paraguayo, acarreaban.

Gracias al trabajo de estos investigadores, en los círculos intelectuales, y a la aparición del disco *Miguel Hernández* en 1972 del cantante catalán Joan Manuel Serrat, la obra del poeta dejó de circular, casi exclusivamente, en medios clandestinos y estuvo

disponible nuevamente para todo público con un acceso menos restringido dentro de España.

El interés por estudiar este fenómeno se debe a que la poesía de Hernández se distribuyó como antología en los medios populares españoles a través de los medios masivos de comunicación. El trabajo del cantante no es sólo como divulgador de esta obra, sino que la edita y, basado en ella, crea un producto nuevo con gran éxito dentro de su medio, reactivando identidades culturales socavadas por el contexto político. Esta investigación trata de responder algunas de las siguientes preguntas que surgen a partir del fenómeno que menciono: ¿Cuáles son los cambios que sufre la poesía de Hernández cuando se difunde en la cultura de masas a través de sus medios de comunicación?; ¿Cuáles son los beneficios y perjuicios de esta difusión, tanto en el hecho literario como en el receptor —ya sea de la poesía, ya sea del objeto musicalizado—?; ¿Cuál es la nueva significación que adquiere esta poesía al ser presentada como un producto masivo?; ¿Cómo debe responder nuestro campo de estudio ante fenómenos similares?; ¿Este nuevo objeto es de carácter literario?; ¿Le corresponde a los estudios en literatura analizar y observar cómo opera la obra de Hernández en este nuevo medio?

Para responder estas cuestiones dividí esta investigación en tres capítulos: “Miguel Hernández *In memoriam*”, en el cual exploro lo sucedido con el poeta como personaje histórico, la forma en que su obra se mantuvo en la memoria colectiva española desde su muerte hasta la década de los setenta y la forma en que operó al respecto el canon oficial franquista, así como el modo en que el disco de Joan Manuel Serrat logró abrir de manera indirecta el canon literario. El segundo capítulo lleva por nombre “Las masas se comunican y los pedestales se caen”, en donde hago una revisión sobre el modo en que operan las relaciones entre distintos campos culturales al ingresar los medios masivos de

comunicación como una herramienta para difundir información. En el tercero, “Joan Manuel Serrat: crítico, editor, intérprete y creador de *Miguel Hernández*”, reviso algunos criterios teóricos al respecto del arte y de la literatura, como la intertextualidad y las categorías de “autor” y “obra”, para hacer un análisis diferenciado de dos fenómenos, uno, el disco como unidad significativa “texto”, el segundo, el contenido verbal dentro de la obra como unidad significativa “texto literario” dentro de su nuevo contexto.

Cada segmento del estudio está dividido por apartados, cada uno plantea un problema específico y lo explora a profundidad; así, el primer capítulo de la investigación está subdividida en tres. El primero lleva por título “La construcción del personaje Miguel Hernández”, y es una revisión de la vida del poeta, cimentada a partir de las últimas dos biografías publicadas, las cuales recogen una abundante información sobre este tema con visiones críticas opuestas: en la línea tradicional se encuentra el texto de José Luis Ferris *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (2002); por otra parte, está el texto de Eutimio Martín, *El oficio de poeta de Miguel Hernández* (2010), que intenta desmitificar algunas facetas del autor que, según la opinión del crítico, han sido sobrevaloradas. Tomo en cuenta también los testimonios de personas cercanas a él, como las memorias de Josefina Manresa, los comentarios de quienes estuvieron a su lado en la cárcel o en el oficio literario y a través de los propios comentarios de Hernández tomados de su epistolario.

El segundo apartado se titula “Miguel Hernández: la memoria y el canon”, en donde presento un panorama histórico breve sobre lo que aconteció con los versos de Hernández en el periodo de 1933 a 1975, aproximadamente, es decir, durante la Guerra Civil Española y la dictadura franquista. Recorro no sólo a lo literario, sino también a procesos históricos que pudieron haber afectado la difusión de la obra del poeta: la censura de la que fue presa

por el Ministerio de Información y Turismo en España, las editoriales que publicaron sus obras a partir de 1952, dentro y fuera de España, y la divulgación masiva de su poesía en 1972 por el cantante Joan Manuel Serrat con el disco *Miguel Hernández*.

La parte final de este capítulo lleva por nombre “Una discusión teórica sobre el canon”, sección que uso para revisar el proceso de exclusión del canon oficial franquista al que se vio sometida la poesía de Hernández y cómo se le incluyó en fechas cercanas a la muerte del dictador. Sirve este apartado para crear una discusión teórica sobre el canon y lo que significa la conservación de la memoria a partir de éste, por supuesto alrededor de los fenómenos que suceden cerca de Miguel Hernández. Una de las hipótesis de este apartado es que el hecho artístico ajeno a la literatura (la música popular) puede ser modificador de canon literario.

El planteamiento fundamental del segundo capítulo es poner sobre la mesa de discusión el poder de la comunicación de masas en referencia con el arte y si este poder de difusión beneficia o perjudica a los objetos literarios. Para complementar, menciono brevemente lo sucedido con los medios masivos de comunicación en España durante el periodo franquista, particularmente en lo transmitido por radio. El primer apartado de este capítulo es “El poder de la comunicación de masas” donde trato de establecer las bases para la comprensión del estudio de la cultura de masas. Dilucidar qué es un hombre-masa, qué es una sociedad de masas, qué son los medios masivos de comunicación, a qué nos referimos cuando hablamos de cultura de masas y cuál es su relación con los objetos artísticos. Hago una revisión de la historia de los medios de comunicación masiva (en particular de la radio) y cómo se refleja su avance cuantitativamente, es decir en números de probables receptores de las diferentes expresiones del *mass media*. Imposible saber el número de personas que han escuchado al menos una canción por radio, televisión e

Internet de este disco de Serrat, pero creo que debo, al menos, mencionar el fenómeno; también, aproveché este espacio para hablar sobre la biografía y el trabajo de Serrat.

El segundo apartado de esta sección del trabajo decidí nombrarla “De la alta cultura a la cultura de masas”; en él, seleccioné algunos autores que trabajan los conceptos de “arte” y de “cultura de masas” desde aproximadamente doscientos años atrás y los analizo brevemente para intentar descubrir cómo ambos conceptos se han relacionado durante los dos siglos anteriores a partir de lo que teóricos, críticos y escritores han expresado sobre el tema. Mi propósito es demostrar que la distinción entre uno y otro término no responde exclusivamente a cuestionamientos de orden estético.

El tercer capítulo de la investigación es la más extensa, debido a que en ella reviso tres campos distintos de los estudios literarios: expongo un esbozo del modelo que utilizo para el análisis intertextual, hago un análisis e interpretación de mi objeto de estudio y reviso y discuto la categoría teórica de “autor”.

En el primer apartado, “Algunas consideraciones teóricas sobre la intertextualidad y la estructura del texto artístico”, reviso los conceptos de “texto”, “texto artístico” e “intertextualidad” a la luz de algunos teóricos como Yuri Lotman, Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva, para postular una distinción entre el “texto” como unidad significante, que es el disco, y el “texto literario”, la poesía de Miguel Hernández, dentro de otro texto. Así, lo que se difundió no fue sólo la poesía de Hernández, sino un nuevo objeto basado en ésta; seleccionar poemas para hacerlos públicos es un acto político y un acto estético: como acto político, la selección de poemarios y de poemas para cantar abre el canon y es un acto de rebeldía contra el poder oficial, lo que es un caso extraño para un comunicador de la cultura de masas tal como los concebimos ahora; como acto estético, la selección de versos afecta el sentido de un poema.



Con la observación de que son dos textos distintos los que están contruidos en el mismo producto, utilizo el segundo apartado “Análisis del texto *Miguel Hernández* de 1972” para revisar la forma en que operan las relaciones entre sistemas y unidades de significación en el disco: el diseño visual, el acomodo de los poemas, el título, los paratextos que aparecieron en algún momento a su alrededor, etcétera, para tratar de comprender este producto como antología de los versos de Miguel hernández afectada por otros campos de significación activados en él.

Una vez dilucidada la construcción de un objeto que no es estrictamente, o no *únicamente*, literario, hago un análisis del contenido verbal del disco *Miguel Hernández* y propongo una interpretación a partir de los poemas que seleccionó Serrat para difundir; así, el apartado “La modificación de la poesía de Miguel Hernández en la voz de Joan Manuel Serrat: interpretación y análisis literario del disco *Miguel Hernández* de 1972”, es también un señalamiento de que lo difundido por Serrat no es más que su interpretación de la poesía de Hernández, sin embargo, ésta llegó a cientos de miles de personas y, en ocasiones, se convirtió en el primer o único acercamiento de un receptor con la lírica hernandiana, por lo tanto tal interpretación, que es también una propuesta, es importante.

El último apartado de este trabajo lleva por nombre “El concepto de ‘Autor’: ¿Miguel Hernández o Joan Manuel Serrat?”. En esta sección planteo la discusión teórica sobre qué es un autor, no sólo como sujeto sino como función de un discurso, con base en esta pregunta, quién es el autor de los versos que se han analizado en el apartado previo. Esta sección se basa principalmente en el texto “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault.

Por último, presento las conclusiones de mi trabajo, donde trato de exponer los problemas con los que me encontré al desarrollar la investigación, como el exceso de datos al respecto de Miguel Hernández, la carencia de una metodología de trabajo para analizar

objetos literarios en relación con otros campos y la fiabilidad de las herramientas críticas que utilizamos. Finalmente trato de responder del modo más riguroso posible mis inquietudes iniciales, con plena conciencia de que cada término de un trabajo es sólo el comienzo de otro, así, lo único que espero como consecuencia de esta investigación es que se abran discusiones sobre algunos fenómenos a los que, me parece, no hemos prestado la debida atención, o bien, hemos dado por sentados y los dejamos de discutir.

## Capítulo uno

### Miguel Hernández *In memoriam*

El estudio de la literatura es, entre muchas otras cosas, un intento por recuperar parte de la memoria sobre el trabajo de un individuo, las características de una comunidad o de una época, en fin, es la búsqueda de conservar una cosmovisión. La obra literaria de Miguel Hernández afectó directamente el contexto en el cual vivió, también, dados los eventos políticos y culturales de la España franquista, tuvo repercusiones importantes fuera del campo estrictamente literario en el periodo posterior a su muerte.

En este capítulo con el que inicio mi investigación intento recuperar algunas de las múltiples perspectivas que existen alrededor del trabajo del poeta de Orihuela; revisar su vida, su trabajo, el modo en que éste circuló en un régimen estricto y hostil ante la ideología política que profesaba y la manera en que su obra fue recobrada, es también estudiar los procesos de recuperación de la memoria que operan en la literatura.

En esta sección de mi trabajo busco expresar la complejidad existente en las relaciones que establece la literatura con otras esferas del saber. Sirva esta parte para explorar los fenómenos que se generan a partir de una vida dedicada a la creación literaria y a la actividad política, así como las causas y consecuencias de ostentar la posesión sobre una herramienta colectiva tan delicada al momento del ejercicio del poder institucional como lo es la memoria.

## La construcción del personaje Miguel Hernández

*Él camina despacito  
que las prisas no son buenas,  
en su brazo dobladita  
con cuidado la chaqueta.*

*Luego pasa por las calles  
donde los chavales juegan,  
él también quiso ser niño  
pero le pilló la guerra.  
Adolfo Cabrales*

En 1955 Concha Zardoya publica en Nueva York la primera biografía de Miguel Hernández que, por estar lejos de la censura franquista y contar con una suficiente recopilación de datos, abarcaba un panorama mucho más completo que trabajos previos similares; a partir de ésta y durante aproximadamente cincuenta y cinco años se han publicado más de una centena de reseñas, introducciones en antologías, cartas, entrevistas, memorias, textos de homenaje y trabajos biográficos que intentan dar luz sobre la vida del poeta en todas sus facetas, destacándose sobre las demás obras el de la misma Zardoya *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra, bibliografía y antología*, y el de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* (1992).

La copiosa cantidad de información al respecto del sujeto civil que nos incumbe despierta en mí un interés particular por dos fenómenos: primero, tantas perspectivas sobre un mismo suceso generan necesariamente equívocos quizá igual de abundantes, cada investigador y escritor se concentra en un aspecto que le es afín a sus intereses, así, las erratas, los malentendidos, las declaraciones modificadas de unos años a otros, y de unos interlocutores a otros, y los mitos que circulan alrededor provocan que, en el intento de recuperar la vida de Miguel Hernández en la memoria histórica-literaria, llegue a nosotros la configuración de un personaje nebuloso del cual se saben ciertas verdades, pero muchas

otras no son más que especulaciones en menor o mayor medida correctamente fundamentadas.<sup>1</sup>

Creo, entonces, que lo que tenemos ahora como significado del signo Miguel Hernández es un mosaico de características que permiten recrear un personaje distinto según la configuración a la que deseemos acercarnos: el pastor-poeta pobre y autodidacta, el activo combatiente en la Segunda República, el esposo y amante infalible, el padre devoto y preocupado, el chiquillo confundido ideológicamente que traiciona sus raíces, el joven que comienza a escribir versos bajo el cobijo de una comunidad profundamente católica, el amante que entrega sus favores a algunas otras mujeres con las que no está en matrimonio, el actor que encuentra en el personaje de pastor el acceso a los círculos literarios de Madrid, entre otros. Cada estudioso eligió el que más le convenía, inevitable e incuestionablemente, sólo quisiera resaltar el hecho de que es probable que ninguno de ellos sea Miguel Hernández, pues no hay “un” Miguel Hernández.

Segundo, y más alarmante en lo que me concierne, es la imperante necesidad que se tiene por escudriñar cada aspecto, cada paso, cada amistad y cada enemistad del poeta; es comprensible en la medida que sus afecciones despiertan otro tipo de saber y de sensibilidad sobre su figura; sin embargo, tengo la sospecha de que también se debe a que, a los estudiosos de su obra, no parece bastarnos su trabajo literario por sí mismo para comprenderlo, pre-siento, en muchos de los textos críticos que he revisado, una incapacidad o un desinterés (por supuesto velado o inconsciente) por establecer un margen adecuado entre el objeto literario y su marco de referencia en el mundo, entre el texto literario y el

---

<sup>1</sup> Quiero utilizar de ejemplo, casi anecdótico pero muy significativo, la discordancia que existe en las distintas versiones sobre el color de los ojos de Miguel Hernández: hay quienes aseguran que eran de un azul profundo, otros los recuerdan de un verde claro, cercano al ocre, mientras que en algunos documentos oficiales, igual de falsos y de verdaderos que los otros sistemas de memoria, consta que eran pardos o castaño oscuro.

hecho que (probablemente) lo detonó. No me es desconocida la necesaria relación entre contexto y texto que, a decir de Umberto Eco, se requiere dentro de un círculo hermenéutico para generar líneas interpretativas, tampoco quiero sugerir que deba desecharse, lo que sí me interesa es señalar que, creo, hemos recargado demasiado la pluma en la importancia de los hechos biográficos de la vida de Miguel Hernández para comprender su trabajo como escritor.

A pesar de que quisiera hacer estos señalamientos exclusivamente como observador, no dejo de ser cómplice de ambos fenómenos; he elegido para esta investigación el personaje Miguel Hernández que participó activamente en el quehacer político de su época y que dejó en la memoria colectiva un trabajo literario con una ideología específica, amigo fiel de Ramón Sijé, partidario de las ideas poéticas de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, hombre que padeció un trato inhumano en las cárceles franquistas y padre que sufrió la pérdida de un hijo y la ausencia de otro. A pesar de la elección de estas referencias para mi trabajo, en esta sección lo que pretendo es mostrar tan sólo un esbozo de la vida del autor a estudiar, a partir de la nutrida y compleja reconstrucción de su imagen a lo largo de los años.

Al no ser de mi interés profundizar en estos aspectos, utilizo como referencia crítica las dos últimas biografías importantes que se han publicado sobre Hernández, la primera, de José Luis Ferrís, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (2002) y la segunda, *El oficio de poeta. Miguel Hernández* (2010), de Eutimio Martín.<sup>2</sup> Elegí éstas debido a que no son sólo las más recientes, sino también las que consideran con mayor seriedad los trabajos de Concha Zardoya, Agustín Sánchez Vidal, Arturo del Hoyo, Juan

---

<sup>2</sup> Es también por este motivo que las referencias y las citas textuales de estos textos serán escasas en esta parte del trabajo.

Cano Ballesta y Aitor L. Larrabide, entre muchos otros, y aseguran dar fe de acontecimientos que no aparecieron en los trabajos de sus antecesores.

Con la finalidad de observar una figura de Miguel Hernández más cercana a su contexto, tomo también los dos personajes “Miguel Hernández” creados, por él mismo, en *Epistolario* (1986) y *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* (1980), por Josefina Manresa, así como una mirada de reojo a ciertos comentarios, testimonios y textos literarios dedicados al poeta por parte de algunos de sus allegados. Me permito esto pues, al final, no hago otra cosa distinta a la que critico, tratar de configurar un personaje histórico que sea de utilidad para mi investigación, basado en distintas interpretaciones de la vida de un sujeto civil a la que le circunda un pródigo interés sobre tales anécdotas, hecho que nos aleja cada vez más de “La Verdad” y nos permite percibir que la comprensión de una vida no es posible en su totalidad, ni siquiera con tantas voces (y tan confiables) susurrando a su alrededor.

Miguel Hernández (1910-1942) fue el tercero de siete hijos en el matrimonio de Miguel Hernández Sánchez con Concepción Gilabert Giner; sus hermanos: Vicente (1906) y Elvira (1908) mayores que él, Concepción (1912), Josefina (1914), Montserrat (1915) y Encarnación (1917), menores; de estas cuatro sólo sobrevivió la última, las demás fallecieron antes de cumplir los cuatro años, la convivencia más larga y consciente que tuvo Hernández con sus hermanas fallecidas fue con Josefina. La mortandad infantil frecuente en el ambiente rural de los poblados españoles de principios del siglo XX (y nada extraordinariamente distinto a los de sitios análogos alrededor del mundo), sin embargo, el impacto de la muerte temprana y repetida tuvo algún efecto en la personalidad del niño Miguel Hernández; fuera de este suceso parece que su infancia fue como la de cualquier otro niño de su población en condiciones económicas y sociales similares, con un padre

conservador y rígido, una madre cariñosa, abnegada y dócil, y el sustento económico necesario para vivir de manera suficiente, sin grandes lujos pero sin grandes carencias, rasgos que, junto con las enseñanzas de su padre sobre el valor del esfuerzo y el trabajo y las de su madre sobre la preocupación por los otros, conformarían el carácter temprano del infante.

A pesar de la disfrutable creencia colectiva sobre el autodidactismo de Miguel Hernández, la investigación de José Luis Ferrís la desmiente por completo, pues el hijo de don Miguel y doña Concheta pasó diez años de su vida (1915-1925) estudiando en tres colegios distintos: Nuestra Señora de Montserrat, hasta 1916; la escuela del Ave María, de 1918 hasta 1923; el Colegio de Santo Domingo, de 1923 a 1925. En los dos últimos con excelentes notas y destacable participación, de modo tal que sacerdotes jesuitas insistieron a los padres para que los estudios de Hernández continuaran subvencionados por la Iglesia, el padre, que permitió la educación de su hijo menor hasta la muerte de quien fuera su socio en el menester de la ganadería, declinó estas ofertas, pues así lo indicaba la normalidad del contexto: las tradiciones que dictan que hijos de pastor, pastores, una época en la que se comprendía que esa cantidad de estudios bastaba y sobraba para las labores del campo y el carácter intransigente y coherente de un hombre del campo español de principios del siglo XX.

De 1925 a 1929 Miguel Hernández leyó con avidez los textos que Luis Almarcha, canónigo de Orihuela a quien conoce durante su tiempo en el colegio de Santo Domingo, le facilitó, desde Virgilio hasta Paul Verlaine y Gabriel Miró, pasando por San Juan de la Cruz y Rubén Darío; el adolescente continuó su educación literaria a escondidas del padre y ganándose severas reprimendas.



En 1929 conoció (personalmente) a Carlos Fenoll, con quien, por el interés literario de ambos y el paralelismo en sus vidas, tendría una profunda amistad. Gracias a ésta, Hernández publica por primera vez sus versos el 13 de enero de 1930 en el número 99 del diario local *El pueblo de Orihuela*, donde Fenoll trabajaba como publicista (oficio en el que en algunas ocasiones le asistió Miguel Hernández) y tenía una sección, la cual cede a su amigo en esta fecha, para exponer su trabajo lírico titulado “Pastoril”.<sup>3</sup> Con alguna fama en los círculos cultos de su localidad, gracias a sus publicaciones en la prensa, ambos se presentaron el 19 de marzo en el Círculo Católico para recitar algunos poemas propios.

En ese mismo año conoció a José Marín, tres años menor que él y fundador de la revista literaria *Voluntad*, así se formó una estrecha relación entre Miguel Hernández, Carlos Fenoll, Jesús Poveda y José Marín, quien más tarde jugaría con su nombre y su primer apellido para conformar el heterónimo Ramón Sijé con el que se le conoció de ahí en adelante; los constantes encuentros de estos cuatro jóvenes estuvieron destinados principalmente a la recitación de versos, ensayos dramáticos y charlas literarias. Destacó pronto la combinación de habilidades de Hernández y Sijé, uno intuitivo y vivaz, el otro metódico y puntual, no sólo para afianzar su relación personal, sino para apoyarse seriamente en el trabajo literario y tomar del otro lo que les faltaba pues, aunque franca, la amistad les redituaba a ambos intereses importantes, para Miguel Hernández fue una ventana primordial en el medio, tanto que Sijé consiguió que José María Ballesteros dedicara una sección de su libro *Mis crónicas* (1930) al poeta a tan sólo cuatro meses de publicar regularmente en la prensa local, mientras que la elocuencia y capacidad inventiva

---

<sup>3</sup> Esta declaración alimenta entre los críticos una recia polémica sobre la sinceridad del apoyo que Luis Almarcha profesaba a Miguel Hernández. El sacerdote era fundador y director del diario *El Pueblo* como una de las tantas responsabilidades que tenía por su cargo de vicario general y vicario capitular de la Catedral de Orihuela desde 1924 y estuvo familiarizado con Hernández desde 1926, así, José Luis Ferris se cuestiona “¿Cómo se explica entonces que, con el poder que el canónigo tenía en su propio medio de edición, Miguel no lograra publicar sus escritos hasta el año de 1930?” (Ferris, 2002: 69).

de Hernández figuraban como el vehículo ideal para transmitir el proyecto ideológico de su amigo.<sup>4</sup>

El 30 de noviembre de 1931, con más de un año de trabajo con el que había conseguido tener numerosas publicaciones en la prensa de Orihuela y Alicante, los elogios de varios letrados de su región, un pequeño premio que consistía en una escribanía que tuvo que vender, tres cartas de recomendación para su persona, una de José Martínez Arenas dirigida a Concha de Albornoz (hija del ministro de Gracia y Justicia Álvaro de Albornoz), otra de Sijé dirigida a Ernesto Giménez Caballero (fundador de *La Gaceta Literaria*), una más de José Joaquín Hernández Quixano para el director del diario *Ahora*, los ahorros de su hermana Elvira más los de su madre y el completo disgusto de su padre, Miguel Hernández partió para Madrid.

Con la escasa ayuda que pudo recibir de su familia y amigos de Orihuela, más la tímida e insignificante atención que recibió de Giménez Caballero, Miguel Hernández logró sobrevivir en Madrid en una deplorable condición económica, hasta que el 6 de marzo de 1932 consiguió gracias a Alfredo Serna un estímulo económico de cincuenta pesetas al mes otorgado por el Ayuntamiento de Orihuela. Éste, además de resultar insuficiente, se agotó pronto debido a los cambios políticos en toda España y al movimiento de funcionarios públicos y presupuestos; así, Hernández abordó el tren rumbo a Orihuela en la estación de Atocha, Madrid, el 14 de mayo, con una cédula de identidad prestada por Augusto Pescador y un boleto de viajero expedido a nombre de Serna, lo que le valió una acusación de estafador que lo llevaó a pasar unos días en una pequeña prisión de Alcázar de San Juan,

---

<sup>4</sup> Como trata de destacar Eutimio Martín al relatar la breve y simbólica aparición de Hernández, quizá impulsado por Sijé, junto a las filas ultraderechistas españolas al participar en la llegada del falangista Ernesto Giménez Caballero a Orihuela en 1932 para el homenaje a Gabriel Miró. Ferrís relata de un modo distinto la historia y presenta a Giménez Caballero como un personaje que se aprovechó de la oportunidad para protestar contra un gobierno que había expulsado a los jesuitas, acto repudiado en voz alta por Antonio Oliver, que fue detenido y a quien Miguel Hernández acompañó hasta su liberación, la cual no tardó mucho.

donde debió pagar una suma de sesenta pesetas, que le envió Sijé, para poder salir y llegar a su localidad natal.

Gracias a un trabajo proporcionado por la familia de Sijé que le permitió continuar escribiendo, Miguel Hernández apuró la selección de versos para su primer libro, aunque algunos obstáculos retrasaron la publicación: la pérdida de dicho empleo, la clausura momentánea del diario *La Verdad* (de corte conservador y quienes apoyarían, vía Ramón Sijé, la impresión del libro), algunos enfrentamientos verbales, ideológicos y literarios (los primeros) con su amigo y el hecho de tener que costear los gastos de impresión. Luis Almarcha, que figura como avalista en el contrato junto a Martínez Arenas y Ramón Barber, fue quien pagó las cuatrocientas veinticinco pesetas requeridas para trescientos ejemplares a Raimundo de los Reyes, editor del libro. El 2 de enero de 1933 acude a Murcia a visitar a su contratante y conoce a Federico García Lorca, un encuentro feliz para Miguel Hernández opacado por algún comentario ingenuo que afectó el ego del dramaturgo.<sup>5</sup>

Con un prólogo de Ramón Sijé y un retrato del poeta hecho por Rafael González Sáenz, el 20 de enero de 1933 se publicó el poemario *Perito en lunas*, título definitivo después de haberse pensado como *Poliedros*. La reseña más importante, por significativa, que recibió este poemario fue la escrita por Pedro Salinas, quien lo describió como una transmutación metafórica de difícil entendimiento. Tras varias cartas pidiendo apoyo y renegando del silencio que tras publicarse provocó su libro, consigue respuesta de Federico García Lorca, quien le incita a continuar trabajando “Así aprendes a superarte, en ese

---

<sup>5</sup> “¡conque ya soy el primer poeta de España!” a lo que Lorca responde “¡Hombre, no tanto, no tanto”, según la crónica de lo sucedido ese día escrita por el periodista Santiago Delgado. Este texto aparece regularmente en las biografías sobre Miguel Hernández.

terrible aprendizaje que te está dando la vida [...] No seas vanidoso de tu obra [...] Cálmate” (Sánchez, 1992: 43).

Dado el fracaso de su primer libro, Hernández decidió recurrir de nuevo a Ramón Sijé para que continuara apoyándolo en el trabajo literario; como resultado de este proceso termina de escribir y seleccionar los versos para *El silbo vulnerado*, poemario que mandó al Concurso Nacional de Literatura y que, para diciembre de 1933, se enteró que no obtuvo ninguna mención. José Luis Ferrís comenta que en esta obra se nota la intención de Sijé con la escritura de Hernández: “ha logrado hacer de él aquello que desde siempre le dictaron sus propósitos: el poeta conceptista y ascético que lleva a cabo su ideario teocrático” (Ferrís, 2002: 159).

De nuevo apoyado por su comunidad, Miguel Hernández partió para Madrid en marzo de 1934, donde conoció a José Bergamín, director de la revista católica *Cruz y raya*, quien le permitió leer dos actos de un auto sacramental que estaba preparando, algunos versos de *El silbo vulnerado* y el poemario ya publicado; Bergamín, después de la reunión con Hernández, le prometió la publicación del texto dramático que preparaba, para lo cual le pidió que lo concluyera y que hiciera algunas modificaciones sobre líneas que le parecieron marcadamente fascistas.

Como consecuencia de la actividad literaria (y ahora política) en los círculos de Orihuela, salió a la luz en junio de 1934 *Gallo crisis*, revista fundada por Sijé para expresar sus inquietudes ideológicas, publicación que fue poco popular y tuvo malos comentarios a la postre, tales como los de Bergamín, quien comentó que a *Cruz y raya* le había salido un tumor. La salida de dicha revista es representativa del ajetreo intelectual en los círculos que frecuentaba el poeta, importante para su tercera salida a Madrid el 19 de julio de 1934, en donde se encontró de nuevo con Bergamín, quien había publicado durante los números 16,

17 y 18 de *Cruz y raya* el auto sacramental en el que estaba trabajando Hernández con el nombre definitivo de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, unos meses más tarde se hace la recopilación final del texto para imprimir doscientos cincuenta ejemplares, la edición mantuvo la fecha en que el primer acto apareció por primera vez en la revista.

A finales de julio, y gracias a la invitación de su editor a la tertulia de *Cruz y raya*, Miguel Hernández se encuentra por primera vez con Pablo Neruda, quien fungía como cónsul de Chile en la capital española y trabajaba con Bergamín la publicación del segundo volumen de *Residencia en la tierra*.<sup>6</sup> Este viaje le sirve también a Hernández para preparar la redacción de su segunda obra teatral, *El torero más valiente*, utilizando la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías como argumento y compuesto de manera tal que tuvo gran aceptación tanto de aquellos que le dieron su primer impulso (Almarcha y Sijé) como aquellos que podían asegurar la trascendencia de este texto (Bergamín y Ramón Gómez de la Serna).

Dentro de este fructífero año en la vida de Hernández ocurrió también otro de los sucesos que marcarán su vida y su trabajo literario, el encuentro con Josefina Manresa a finales de agosto; es destacable este hecho pues hasta ahora el único dato amoroso de su vida es el fallido cortejo que intentó durante cuatro años con Carmen Samper y un utópico encuentro con una mujer diez años mayor que él en su primer viaje a Madrid. Así comenzó su relación con la sencilla costurera de Las Cibileras el 27 de septiembre, sorprendiendo a sus amigos por este repentino interés.

El cuarto viaje a Madrid ocurre el 1 de diciembre, precedido, según Martín y Ferrís, con las primeras dudas sobre la pertinencia de la relación, al menos literaria, entre

---

<sup>6</sup> A decir de Ferrís este encuentro selló el agrado entre ambos poetas.

Hernández y Sijé, pues María Zambrano ya le había comentado que debía mantenerse un poco al margen de las ideas promulgadas por su amigo y Bergamín le asegura que *El Gallo crisis* está llena de un catolicismo “reaccionario y destructivo”, opinión que indirectamente comparte Manuel Altolaguirre al comentarle que su poemario *El silbo vulnerado*, del cual muchos poemas aparecieron en la revista de Sijé, está demasiado cargado de incienso y sermones. El 6 de diciembre de este año se reencontró con Federico García Lorca y con Pablo Neruda en una conferencia del chileno en la Universidad de Madrid, Lorca fue seco y distante, Neruda generoso y cálido, tanto que lo invitó a distintas reuniones y lo acercó al café Lyon y a La Ballena Alegre, lugares de mucho movimiento cultural y artístico en el ámbito madrileño.

Miguel Hernández regresó a Orihuela a finales de diciembre de 1934, durante su estancia continuó su correspondencia con Lorca, quien no le respondió por sus ocupaciones y el aparente hartazgo que sentía hacia Hernández, al igual que con Neruda y Bergamín, quienes continúan atacando la posición de *Gallo crisis*, presión a la cual el autor cede y se propone para formar parte de la revista *Caballo Verde* del chileno y avisa a su editor sobre los cambios que hará en *El silbo vulnerado* al erradicar los poemas que han aparecido en la revista de Sijé.

Su estancia en Orihuela es corta y vuelve a Madrid en febrero de 1935 para intentar instalarse definitivamente. Gracias a la cortesía de Neruda los encuentros entre ambos se hicieron cada vez más frecuentes, forjándose así una valiosa fraternidad tanto literaria como personal. Entre febrero y mayo de este año se une a las Misiones pedagógicas, proyecto que buscaba llevar la ciencia y el arte a regiones españolas que las necesitaran, en donde se encontró nuevamente con María Zambrano y donde descubrió otro motivo para su cambio de postura ideológica.

El empleo que le permitió subsistir en la capital, económica y simbólicamente, es el de secretario particular de José María de Cossío para colaborar en la edición del último volumen de la enciclopedia *Los toros*, texto dirigido por José Ortega y Gasset y publicado por Espasa-Calpe. Instalado en Madrid en los círculos que pretendía recibir la visita de Sijé, con quien se notan las marcadas diferencias que crecieron entre ambos, y de su padre, quien fue por acompañar a su hermana Elvira y regresó con sus dos hijos a Orihuela, Miguel aprovechó la estancia para visitar a sus viejos amigos y a la novia que dejó. A su vuelta a la capital conoció a Vicente Aleixandre, gracias, de nuevo, a Pablo Neruda, encuentro que provocó otra de sus más importantes amistades intelectuales y literarias.

Cabe mencionar, por los lugares comunes donde se sitúa su relación amorosa, que Miguel Hernández dio por terminado el noviazgo con Josefina Manresa a mitad de 1935; los motivos son muchos según los biógrafos, el cambio de pensamiento de Hernández, la lejanía y la aparición en su vida de Maruja Mallo, pintora española que acudía periódicamente a la casa de Neruda y que fue la persona con quien Hernández tuvo su primera experiencia sexual, Mallo abandonó a Hernández restándole importancia a su encuentro y él entabló una breve relación con María Cegarra.<sup>7</sup> Para finales de ese año, según Ferrís, todo indica que también tuvo encuentros íntimos con María Zambrano.

Durante la segunda mitad de 1935 el trabajo de Miguel Hernández es fluido, ya sea entablando relaciones personales, ya sea llevando a cabo la labor encargada por Cossío, ya sea escribiendo sus propios textos. En octubre publica “Vecino de la muerte” y “Mi sangre es un camino” en el primer número de la revista de Pablo Neruda *Caballo Verde para la*

---

<sup>7</sup> Estos hechos le han permitido a los críticos afirmar para quién va dedicado cada uno de los poemas de *El rayo que no cesa*. Aprovecho estos datos para corroborar los dos problemas que encuentro en el estudio de la vida del poeta que he mencionado anteriormente.

*poesía*.<sup>8</sup> Ramón Sijé falleció el 24 de diciembre tras un año lleno de complicaciones físicas e intelectuales, pues tuvo varias disputas con distintos círculos de España a quienes atacó y de quienes recibió duras respuestas, la última carta que envió a Hernández está fechada el 29 de noviembre y en ella lamenta la separación de ambos con un tono severo. A manera de homenaje Miguel Hernández intenta recopilar su trabajo individual y el aparecido en *Gallo crisis* para publicarlo, sin embargo, sus intentos fueron fallidos y no fue sino hasta 1973 que los textos de Sijé se presentaron editados y recopilados.

En enero de 1936 Miguel Hernández sufrió su tercera estancia en la cárcel, de la misma índole que las dos anteriores, faltas menores por no cargar con su cédula de identidad; lo que hace distinta esta detención es que se hizo pública. Cuando Hernández relató lo sucedido a Rafael Alberti, sus amigos en la capital expresaron su molestia imprimiendo una carta de denuncia, este texto lo firmaron García Lorca, Bergamín, Cossío, Arturo Serrano Plaja, Neruda, Alberti, Altolaguirre, Salinas, Luis Cernuda y, aparentemente, Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset. Debido a esta experiencia, a su regreso a Madrid acude con Alberti y María Teresa León para afiliarse al Partido Comunista.

El 24 de enero se publicó *El rayo que no cesa* en la imprenta de Altolaguirre y fue tal el impacto de este poemario que, a pesar de la enemistad profesada entre Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, y la cordial amistad entre el chileno y Hernández, Jiménez publicó palabras de elogio para el autor de “Elegía” en *El sol* el 23 de febrero. Unos días después de

---

<sup>8</sup> A decir de Concha Méndez la atención que recibió Neruda por esta revista fue excesiva, pues le cedieron la dirección al chileno como “un acto de cortesía” pues quienes hacían la labor eran muchos, entre ellos la misma Méndez y Manuel Altolaguirre.



la aparición del libro reestableció el contacto con Josefina, para intentar reanudar su relación que, lo sabemos ahora, fue principalmente a distancia.<sup>9</sup>

Durante febrero y marzo de 1936 hay gran actividad en el ambiente político e intelectual en toda España, las izquierdas ganan y Manuel Azaña encabeza el nuevo gobierno, liberando inmediatamente a muchos de los presos políticos y relegando de su cargo a algunos generales de la derecha más rígida. Miguel Hernández no fue invitado a muchas de las reuniones intelectuales previas a estos eventos dada la molestia que causaba su presencia a figuras como Lorca y Cernuda, esto, sumado a sus problemas amorosos, lo hicieron sentir incómodo en la capital según los biógrafos, causas que provocaron el nuevo acercamiento con Josefina Manresa a principios de febrero, a quien visita en marzo aprovechando una salida de campo para recopilar datos que utilizó en la enciclopedia, y el deseo de regresar a Orihuela,.

Miguel Hernández regresó a reportar su trabajo a la capital en medio de las violentas confrontaciones entre los bandos políticos más radicales, dos semanas después volvió a Orihuela para pasar las vacaciones de Semana Santa y acudir el 14 de abril al homenaje a Ramón Sijé. Josefina Manresa se mudó a Elda, Alicante, debido al trabajo de su padre que, como miembro de la guardia civil, debió moverse a donde sus superiores le indicaron. En los meses posteriores hubo una gran actividad intelectual en el pueblo, incentivada por Carlos Fenoll que daría como resultado la aparición de la revista *Silbo*, a la que apoyó Hernández desde Madrid mandando algunos trabajos y promoviendo la participación de colegas como Aleixandre y Jiménez (aunque no se publicaron por el cierre de la revista en

---

<sup>9</sup> Según las cuentas del mismo Miguel Hernández, al juntar el tiempo que estuvieron presentes uno frente a otro mientras mantuvieron cualquier tipo de relación amorosa, queda la sorprendente y escasa cantidad de poco más de un año, a pesar de haberse conocido durante ocho, casarse dos veces y tener dos hijos.

el segundo número), una de las colaboraciones más importantes fue el trabajo de Maruja Mallo en la portada inaugural.

La aparición del poeta en el *mass media* se da gracias a Miguel Pérez Ferrero, quien invitó el 13 de julio a Miguel Hernández a recitar sus últimos poemas en Unión Radio, cadena que se transmitía a nivel nacional, este acto produjo palabras de elogio por parte del periodista que aparecieron en la prensa de Murcia dos días después. Mientras tanto los antiguos vecinos y amigos del poeta pasaron momentos difíciles: fray Buenaventura de Puzol, maestro de Sijé, y Manuel Manresa fueron asesinados por miembros de las izquierdas republicanas; la muerte de su suegro el 13 de agosto llevó a Hernández a pedir ayuda a su jefe, Cossío, para la familia de su novia, con quien permanecería hasta el 18 de septiembre.

El 23 de septiembre, acompañado del esposo de su hermana Elvira, Francisco Rodríguez, se enrola en el Quinto Regimiento del Ejército Republicano, donde se le expidió el número de cédula 7 590. Tan sólo dos días después fue llamado por primera vez a su nueva labor, que consistió en aquella ocasión en cavar zanjas defensivas para contener al ejército que se acercaba.

Josefina Manresa estuvo en desacuerdo con su adhesión a la milicia y se lo hizo saber por carta, a lo que Hernández respondió con severidad. Es hasta noviembre que regresó a Madrid, en el tiempo libre que tenía en el frente no paró de escribir textos de aliento a sus compañeros y, al regresar a la capital, visitó a Vicente Aleixandre, uno de los pocos amigos que continuaban su residencia ahí, para compartir puntos de vista sobre los acontecimientos; de este encuentro surge la “elegía primera” dedicada a Lorca, asesinado el 5 de agosto, y con este suceso pareció que Hernández dio por concluido cualquier mal recuerdo que tuviera del granadino.

A finales de este año Miguel Hernández es reclutado por la Primera Brigada Móvil de Choque, 11ª División, adscrita al Quinto Regimiento, que se encargaba de tareas culturales. El cubano Pablo de la Torriente lideraba la décima división de la brigada y fue él quien solicitó la presencia del poeta. Su trabajo consistió en crear un periódico de divulgación, alfabetizar a las tropas y dar recitales y lecturas para arengar a los soldados. El 9 de enero de 1937 apareció el semanario *Al ataque*, donde Hernández tuvo una participación fundamental, no sólo en lo administrativo y lo editorial, sino colaborando con numerosos textos que también aparecieron en otras publicaciones de resistencia como la revista *El mono azul* dirigida por Alberti.

A la muerte de Pablo de la Torriente, Hernández pasó a formar parte de las filas del Altavoz del Frente, bajo las órdenes de Vittorio Vidali, quien lo lleva a Valencia y a Jaén para continuar las labores que desarrollaba. Según los biógrafos, la segunda mitad de 1936 y la primera de 1937 es el periodo en el cual produjo la mayor parte de sus poemas de guerra que se recogieron en *Viento del pueblo* y donde se dan muchos de los acontecimientos que marcaron el trabajo literario-político de Hernández: su cercanía con la tragedia de la guerra al ser activo en el frente; el despecho que sentía hacia los miembros de la Alianza de Intelectuales de Madrid por no participar en los campos de batalla; el deceso del militar cubano; y los encuentros que tuvo con personajes como Rosario Sánchez Mora “la dinamitera”.

El 9 de marzo, en Orihuela, se casa con Josefina Manresa y pasan un mes de luna de miel, fechas en las cuales apareció el primer número de *Frente Sur*, el 21 de marzo, publicación del Altavoz del Frente, y, a la par, poemas como “El niño yuntero” y prosas como “Compañera de nuestros días” (firmada bajo el seudónimo de Antonio López). El 22 de abril fallece la madre de Josefina Manresa, Miguel Hernández se encargó del entierro y

en gran medida del destino de los hermanos de su esposa, quien se encontraba en el poblado de Cox atendiendo los menesteres administrativos con un embarazo reciente que informó a su marido por carta.

En junio viajó a Valencia para asistir al II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, donde conoció a pensadores que comulgaban con una misma postura ideológica, que no necesariamente política, alrededor del planeta. Entre ellos destacó su encuentro con Elena Garro y Octavio Paz, Nicolás Guillén, Tristan Tzara, César Vallejo, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier y Pablo Neruda, amigo al que no veía desde el año anterior y con quien tuvo su último encuentro. Destacó en este congreso el texto colectivo leído por Arturo Serrano Plaja, suscrito y firmado por los intelectuales españoles, entre ellos Antonio Machado y el mismo Hernández, que veían en la República un formato de gobierno que podía conciliar las distintas posturas encontradas.

Acompañado de Gloria Santullana, actriz, Casal Chapí, compositor, y Miguel Prieto, ilustrador, llegó a Moscú el 3 de septiembre para participar en el V Festival de Teatro Soviético, donde dio declaraciones para *La Gaceta Literaria* de Moscú y visitó Leningrado, Kiev y algunas regiones de Ucrania. Para su regreso a España tuvo que hacer un alto en París, donde se encontró nuevamente con Paz, Garro, León Felipe y Carpentier, quien lo invitó a grabar una recitación de “Canción del esposo soldado”, único documento acústico que quedó de Hernández.

Al volver a España encontró publicados sus textos *Teatro en la guerra* y *El labrador de más aire* por la Editorial Nuestro Pueblo de Valencia, y *Viento del pueblo*, por Ediciones del Socorro Rojo, grupo que sirvió como Cruz Roja política, creado en Rusia en 1922, esta edición venía acompañada de fotografías de los estragos de la guerra tomadas por la pareja de Vidali, Tina Modotti.

El primer hijo de Josefina Manresa y Miguel Hernández, Manuel Ramón, nació el 19 de diciembre de 1937, este evento, sumado a los viajes y su participación en la guerra, detonaron, en opinión de los biógrafos, un tipo distinto de reflexión en el poeta, que se verá reflejada en sus siguientes trabajos líricos, reunidos en su siguiente poemario *El hombre acecha*.

Durante los primeros meses de 1938 sus trabajos políticos y literarios se vieron reducidos por dos motivos, el primero, que su preocupación principal era su hijo, el segundo, que su salud comenzó a deteriorarse debido a la fatiga provocada por año y medio de labor continua y a los dos males crónicos que tenía, una afección pulmonar, que nunca trató, adquirida en su primer viaje a Madrid y un hipertiroidismo de difícil diagnóstico en aquella época. Como remate a un año de padecimientos físicos y una moral cada vez más decaída por los eventos políticos, el 19 de octubre, con diez meses de edad, murió su hijo Manuel Ramón Hernández.

Para inicios de 1939 se avecinaba la derrota de los republicanos, mientras que en casa de Josefina Manresa, en Cox, nació su segundo hijo, Manuel Miguel, el 4 de enero, lo que representó un alivio para los padres ante la reciente muerte del primogénito. En lo que respecta al trabajo literario en febrero se imprimió, bajo el sello de la Subsecretaría de Propaganda, el penúltimo poemario de Miguel Hernández, *El hombre acecha*, aunque no se hizo la encuadernación correspondiente y el volumen no salió a la luz hasta después de la muerte del poeta.

Ante la inminente caída de Madrid, Hernández buscó apoyo en la embajada chilena con Carlos Morla, quien no podía otorgarle ninguna garantía, además, ninguno de sus camaradas antiguos del partido, del frente o de los círculos intelectuales le ofreció ayuda alguna para garantizar su seguridad que, definitivamente, corría peligro dado el sonoro rol

que tuvo en la guerra. Para el 14 de marzo se encontraba ya en Cox junto a su mujer y a su hijo, acudió a Orihuela en donde tampoco encontró el apoyo solicitado a Martínez Arenas y a Luis Almarcha, así, continuó el viaje para asegurar el bienestar propio y de su familia, regresó de nuevo a Madrid, de ahí partió a Sevilla, Cádiz y Huelva, en Andalucía, cruzó ilegalmente la frontera con Portugal el 29 de abril y deambuló por el pueblo de Santo Aleixo, donde le detuvo la policía local por pensar que era un ladrón, debido al reloj de oro que portaba y que Aleixandre le otorgó como regalo de bodas; lo entregaron a los guardias españoles en Rosal de la Frontera donde un tal Salinas de Callosa de Segura lo denunció como un activista rojo y peligroso. En esta detención fue sometido a un interrogatorio de más de diez horas donde, según deducción de Ferrís por el acta oficial de la declaración, fue torturado antes de que lo trasladaran el 7 de mayo a la Prisión Provincial de Huelva, donde estuvo un muy breve periodo hasta su ingreso a la cárcel de Torrijos en Madrid el 15 de mayo.

Allí se encontró con Fernando Fernández Revuelta, capitán del ejército republicano y periodista del periódico *El Socialista*, y su grupo; destaca la camaradería que logró con Luis Rodríguez Isern, miembro de las Juventudes Socialistas Unificadas, quien se convirtió en el contacto con el mundo fuera de la prisión y mensajero de las misivas de Hernández que no dejó de comunicarse por correspondencia o vía su compañero con su amigo Aleixandre, su jefe Cossío, su hermana Elvira y su esposa. Desde la cárcel buscó la ayuda de Pablo Neruda y Juan Bellod, ambas pesquisas infructíferas, al igual que la recomendación de Luis Almarcha, quien entregó una carta a las fuerzas de la guardia civil donde hacía constar que el poeta venía de buena familia pero que debía recomponer el camino, el apoyo llegó cuando José María de Cossío y Eduardo Lloset consiguieron un abogado que tomó su caso, Diego Romero Pérez.

Es en este primer periodo carcelario cuando escribe “Nanas de la cebolla” y envía el poema por correspondencia a Manresa en los primeros días de septiembre de 1939; con este texto concluyó el poemario *Cancionero y romancero de ausencias*, conformado por los textos redactados desde octubre del año anterior. Inesperadamente el 15 de septiembre salió libre, aparentemente por una orden directa de Franco, quien decidió que los presos que no habían sido juzgados hasta ese día debían ser liberados. Sin embargo, corrían dos procesos en contra del poeta de manera paralela, el primero, por cruzar de manera ilegal la frontera y ser escritor de las izquierdas, cargos menores que fueron retirados en la fecha indicada, el otro, mucho más grave, por adhesión a la rebelión militar; para éste fue llamado a declarar el 7 de octubre frente al Consejo de Guerra permanente, que se llevó una sorpresa al enterarse que el preso solicitado tenía casi un mes en libertad.

Al salir de la prisión acude por consejo y ayuda con su abogado, quien le sugiere que abandone inmediatamente del país, al igual que Cossío quien le ofrece una vía de salida por Santander; Miguel Hernández rechaza estas proposiciones y acude nuevamente a la embajada chilena para recibir otra negativa. Así regresa el 18 de septiembre a Orihuela para visitar a sus amigos y a su familia; durante diez días convivió con su esposa, su hijo, su madre y con Carlos Fenoll, hasta que es arrestado el 29 de septiembre y llevado al Seminario de Orihuela, una cárcel improvisada desde el primero de abril que concluyó la guerra. Incomunicado y desalentado por el trato que recibió en la prisión y por la falta de apoyo de sus paisanos y conocidos, las más importantes la de su padre y la de Luis Almarcha, es trasladado el 1 de diciembre a Madrid, para llegar el 3 del mismo mes a la cárcel de la Plaza de Conde de Toreno, donde tuvo un nuevo encuentro con Antonio Buero Vallejo, a quien había conocido en el hospital militar de Benicasim durante la guerra, y con Fernando Fernández. En esta prisión se le condenó a muerte el 18 de enero de 1940 en un

proceso jurídico que, sobra decirlo, fue de lo más injusto según testimonios de quienes lo vivieron junto a él.

José María de Cossío acudió con el médico Eusebio Oliver y el escritor Rafael Sánchez Mazas para llegar hasta el general José Enrique Varela, todos franquistas, y así pedir el indulto de Hernández directamente con Francisco Franco, el cual se concedió el 24 de junio, su pena, entonces quedó reducida a treinta años y un día. Durante su estancia en la prisión madrileña el poeta logró que Germán Vergara Donoso, embajador de Chile en España en ese momento, enviara regularmente una cantidad de dinero a Josefina Manresa, además de procurarle alimentos al prisionero.

Sin ninguna razón debidamente fundamentada, Hernández fue trasladado a la prisión de Palencia el 22 de septiembre, ingresó en aislamiento pues debía cumplir la “preceptiva cuarentena”, que obligaba a todos los prisioneros que llegaban de diferentes cárceles a pasar los primeros treinta días sin contacto alguno. Es aquí donde enfermó de una neumonía que le aquejó severamente. Pasaron dos meses antes de que lo regresaran a Madrid al Reformatorio de Adultos de Ocaña el 28 de noviembre, donde se encontró con antiguos compañeros de lucha que le hicieron un homenaje, en la medida de lo posible, levantando su moral; sin embargo, se asume que la insistencia de Manresa en no visitarlo, su mala salud y el cansancio provocaron que el escritor se afligiera cada vez más, destaca el hecho de que en este periodo ya no escribió mucho, salvo pequeños textos narrativos para su hijo y las cartas a su esposa.

Por petición de Miguel Hernández, Vergara Donoso hace los esfuerzos necesarios para que lo trasladen de Ocaña a Alicante, primero, para poder estar más cerca de su familia, segundo, para que cesaran las presiones de aquellos, los más importantes Luis Almarchas y Cossío, que le ofrecían la libertad si firmaba un documento donde expresara



su arrepentimiento por participar en la Guerra Civil del lado de los republicanos y donde se comprometiera a participar en el régimen, a lo que el poeta se negó.

Así, llegó el 29 de junio de 1941 a la última prisión de su “turismo carcelario”. En ella logró ver una vez por semana a su hijo y a su esposa a partir del 20 de julio, y como caso excepcional debido al día de la Virgen de la Merced, le permitieron pasar un momento con ellos en el patio el 24 de septiembre, ésta ocasión fue la última en que tuvo contacto con su hijo.<sup>10</sup>

Una fiebre grave, diagnosticada como infección intestinal, como fiebre tifoidea y con la sospecha de que fue una recaída de la neumonía y la bronquitis que le afectaron antes, hacen caer a Miguel Hernández en la cama de la enfermería de la prisión a finales de noviembre. Al progresar la enfermedad fueron necesarias dos intervenciones quirúrgicas para extraer pus de los pulmones del poeta, convencido de que su salud empeoraba decidió casarse por la iglesia con Josefina Manresa pues los matrimonios civiles se consideraban nulos en la legalidad vigente desde 1938, así que este fue un trámite necesario para no dejar desamparada legalmente a su familia. La boda tuvo lugar en la enfermería de la prisión el 4 de marzo de 1942, el rito estuvo oficiado por el capellán Salvador Pérez Lledó y los testigos fueron los prisioneros Fausto Tornero y Teodomiro López Mena, la única persona que acompañó a la pareja fue Elvira, la hermana de Miguel Hernández.

Sólo después de que se realizó el trámite matrimonial comenzó el papeleo para trasladar al escritor a un sanatorio donde pudiera ser atendido en condiciones elementales de salubridad; sin embargo, debido a la poca importancia que le dio Luis Almarcha, según

---

<sup>10</sup> Es de llamar la atención, por el modelo de construcción del recuerdo de Miguel Hernández, la diferencia que hay entre ciertos testimonios, por ejemplo el que he referido al último contacto con su hijo, pues Eutimio Martín, asegura que él tuvo ocasión de ver a Manuel un día antes de morir, mientras que Josefina Manresa asegura en sus memorias haber llevado al niño varias ocasiones a la prisión donde el escritor se encontraba enfermo y murió.

Ferrís, o a la lentitud burocrática, según Juan Guerrero Zamora, la autorización llegó el 21 de marzo; la intención, lo sabían los compañeros y la familia de Hernández, no era pretender que se recuperara, pues lo sabían imposible, si no que pasara sus últimos días en condiciones mejores.

Ninguno de los trabajadores de la prisión asumió la responsabilidad de dicho traslado y el médico a cargo le dijo a Josefina Manresa que éste no tenía sentido. Así, Miguel Hernández murió en prisión el 28 de marzo de 1942, la causa oficial del fallecimiento fue Fimia pulmonar, su esposa lo visitó un día antes, y, según testimonios de sus compañeros, el poeta le recriminó tristemente y enfadado el no haber llevado a su hijo con ella para verlo por última vez.

Por último quisiera comentar que los datos que presento en esta breve revisión biográfica son, a grandes rasgos, los mismos que utilizan los dos investigadores en quienes me basé; lo que establece la radical distinción de ambos textos son las interpretaciones que hicieron de ellos. Considero este esbozo suficiente para explorar un poco la vida de Miguel Hernández, y, con las restricciones necesarias, explicar algunas condiciones de su poética que son de interés para el presente trabajo.

## Miguel Hernández: la memoria y el canon

*Negro del todo ni del todo blanco  
entre los extremos siempre hay más espacio,  
que si perro gordo que si perro flaco,  
y a contar los muertos para pasar el rato.*

*No es como en las pelis del chico americano,  
donde el guapo es el bueno y los malos son muy malos,  
en las calles se oyen demasiados llantos.*

*Todo está muy claro pero no lo entiendo,  
quién está ganando y quién está perdiendo.  
Adolfo Cabrales*

Para la mayoría de la gente que estudia y trabaja con objetos artísticos, en este caso literarios, hablar sobre literatura es hacerlo también sobre la memoria, más aún cuando el protagonista de esta investigación es un autor como Miguel Hernández (1910-1942), quien dedicó gran parte de su trabajo a la conservación de ésta, por ello, me permito iniciar este apartado con una reflexión al respecto de lo que significa la memoria a partir del trabajo de Tzvetan Todorov *Los abusos de la memoria* (1995).

El planteamiento inicial del teórico es que los imperios conquistadores comprendieron que para ganar la batalla por la tierra y por los hombres era necesario, ante todo, poseer la información y la capacidad de comunicarla, conocimiento que los regímenes totalitarios del siglo XX sistematizaron con un proceso similar al siguiente: “Las huellas de lo ya existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad; cualquier medio es bueno para lograr este objetivo” (Todorov, 2000: 12). Estas manipulaciones engendradas por los poderosos (hablamos del poder político representado en sus instituciones) generan que la “memoria” se convierta en función nodal para la

historia colectiva y en la herramienta ideal para “la reconstrucción del pasado” como un acto de oposición al poder. A partir de esta articulación surge un peligro poco evidente “la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de la información sino por su abundancia” (Todorov, 2000: 15).<sup>11</sup>

“Memoria”, como lo entiende Todorov, no es conservación y tampoco supresión, es la herramienta con la cual se seleccionarán aquellos rasgos del pasado que deben conservarse y los que no, es decir, es la interacción entre ambos conceptos. Este proceso selectivo, y sobre todo el culto que tenemos a él, no siempre es benéfico, pues la memoria de los abusos (personales o individuales) no sólo permite su recuperación como instrumento para prevenir futuras arbitrariedades de índole similar, sino que en muchos casos también produce sentimiento de necesidad de recompensa y la idea de venganza (trastabillada con la de justicia), lo que conlleva necesariamente a otros abusos.

Las dos formas en que utilizamos el pasado son “la memoria literal” y “la memoria ejemplar”, la primera, riesgosa si se lleva al extremo, la segunda, es liberadora: “El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día” (Todorov, 2000: 32). Lo que, me parece, insinúa Todorov, es que las sociedades, sobre todo de la segunda mitad del siglo XX —dados los

---

<sup>11</sup> Cito el siguiente párrafo del autor por lo delicado que puede ser este tema:

“No obstante, al generalizarse hasta ese punto, el elogio incondicional de la memoria y la condena ritual del olvido acaban siendo, a su vez, problemáticos. La carga emocional de cuanto tiene que ver con el pasado totalitario es enorme, y quienes lo han vivido desconfían de los intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración. Sin embargo, lo que la memoria pone en juego es demasiado importante para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera.” (Todorov, 2000: 15)

Con esto quiero decir que mi trabajo no es valorar o juzgar el uso de la memoria, sino explicar, en la medida de lo posible, cómo fue utilizada según los hechos literarios, políticos e históricos de la época que estudio.

eventos de la primera mitad—, hemos apostado por un uso literal de la memoria, es decir, la singularización de un evento trágico y su comparación (o el rechazo a ésta) entre otros de igual magnitud. Parte del conflicto entre qué recordar y qué olvidar proviene de convertir un evento en único e irrepetible, ya que este aumenta su dimensión en la perspectiva de quien lo vive; aunque también es verdad que para cada individuo (pongámonos en el caso de la Guerra Civil Española y atendamos a todos los actores que participaron en ella) la experiencia aprehendida, sobrevivida o percibida, es única y la más intensa de todas, “No diremos a una persona que acaba de perder a su hijo que su pena es comparable a la de muchos otros padres infortunados” (Todorov, 2000: 35). El planteamiento es que, aunque sea importante, esta individualización del hecho se debe rechazar, pues no permite el juicio racional ya que el fundamento del estudio de un fenómeno parte de la comparación: “Para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras” (Todorov, 2000: 38).

Esta parte del trabajo sobre la memoria la ejemplifica Todorov con los campos de concentración del nazismo (o “hitlerismo”) y su cotejo con los comunistas (o “estalinistas”), en particular Auschwitz y Kolyma, así, el teórico distingue cuatro reacciones frente a la comparación:

1. Los “verdugos” del lado hitleriano están a favor de la comparación, porque les sirve de justificación.
2. Las “víctimas” del lado hitleriano están en contra de la comparación, porque ven en ella una justificación.
3. Los “verdugos” del lado estalinista están en contra de la comparación, porque ven en ella una acusación.
- 4.- Las “víctimas” del lado estalinista están a favor de la comparación, porque les sirve de acusación. (Todorov, 2000:40)

Me pregunto cómo funciona este fenómeno de comparación en la Guerra Civil Española y en la dictadura franquista. Antes de plantear lo que, creo, sucede, debo hacer una nota aclaratoria: en algunas ocasiones que se estudia este tema desde la literatura, solemos caer en una confusión del término “republicano” —fruto quizá de lo que se dio por sentado en la memoria colectiva—; es menester recordar que cuando hablamos de la Segunda República en España caben por igual grupos políticos de distintas corrientes, a los que me gustaría agrupar en tres facciones (totalmente polarizadas entre sí)<sup>12</sup>: por una parte estaban los grupos radicales de izquierda;<sup>13</sup> por otra parte estaban aquellos partidos, ya fueran de izquierda, ya fueran de derecha, que eran más moderados en su accionar político y temían o combatían las posturas exaltadas;<sup>14</sup> por último, del lado de la derecha más conservadora se encontraban grupos que, respetaran o no a la República, tenían intenciones similares a las de cualquier gobierno totalitario.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Stanley Payne agrupa las fuerzas políticas más poderosas de la Segunda República en: republicanos de izquierda, los socialistas y los conservadores católicos (Payne, 1987: 50). Dicha división me sirvió de base para lo que propongo, sin embargo, como el tema es distinto (que no independiente) al que trabaja el historiador, los grupos que planteo tienen otros matices. Conozco el riesgo que corro de parecer reduccionista con esta separación, sin embargo, quisiera salvarlo por ahora para hacer la distinción que pretendo.

<sup>13</sup> A los que pertenecían la “única confederación sindical anarcosindicalista” (Payne, 1987:51) llamada Confederación Nacional del Trabajo (CNT que fue absorbida posteriormente por la Federación Anarquista Ibérica FAI), el Partido Comunista Español (PCE), los catalanes miembros de un movimiento leninista español conformado por el Bloque Obrero Campesino (BOC) y el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), el partido Izquierda Republicana (creado por la fusión del partido Acción Republicana de Manuel Azaña, el Partido Republicano Radical Socialista de Marcelino Domingo y la Organización republicana gallega Autónoma de Santiago Casares Quiroga) (izquierdarepublicana, 2009: Historia). Es importante destacar que el Frente Popular, ganadores de las elecciones de febrero de 1936, aun estando conformado por varios partidos de izquierda, tenían discusiones por la “tibieza” de unos y la rigidez de otros. El FP estuvo conformado por: el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), Partido Comunista de España (PCE), Izquierda Republicana (IR), Unión Republicana (UR), Partido Sindicalista, Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), Partido Republicano Democrático Federal (PRDF), Acción Nacionalista Vasca (ANV), Partido Galleguista (PG) y Esquerra Valenciana (EV) (enciclopedia-aragonesa, 2009: Frente Popular).

<sup>14</sup> Los más importantes fueron el Partido Republicano Radical (por la izquierda política) y la nueva Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA, por el ala derecha —a quien de inmediato la izquierda etiquetó de “fascismo español”—) (Payne, 1987: 53).

<sup>15</sup> En este grupo podemos incluir a la Unión Monárquica Nacional (dirigida por el Conde de Guadalhorce y a la que perteneció José Pemán y Ramiro de Maeztu), al Partido Nacionalista Español (fundado por José María Albiñana) y a los participantes que se reunían alrededor del diario *Acción Española* (provenientes del conservadurismo maurista, el catolicismo social y el carlismo) que más tarde, junto con otros grupos, formarían el Bloque Nacional. Los más importantes de ellos son las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista

Todo parece apuntar a que los grupos de la derecha radical no sentían molestia alguna por ser comparados con los fascistas italianos o alemanes, si respetamos el momento histórico esto no es de sorprender pues se sentían alentados por las victorias de éstos en sus respectivos países; sin embargo, el precedente del mote “fascista” lo lleva la CEDA que no era más que “un partido político católico de masas”, por tanto el apodo que la izquierda le impuso pareciera no tan apropiado. No así con la gente que trabajaba alrededor de *Acción española* quienes, si bien tenían su inspiración en las ideas políticas de Charles Maurras, para ellos “el Fascismo italiano era una fuente secundaria” (Payne, 1987: 60), éstos, si se diferenciaban en algo del fascismo “genérico”, no era por sus consideraciones respecto al uso de la violencia o los objetivos del imperio, sino por las estrategias socioeconómicas y sus fórmulas culturales; a decir de Payne, si al líder José Calvo Sotelo no le molestaba que lo llamaran de tal modo es porque “parece que su definición de fascismo era poco concreta, refiriéndose más bien vagamente al nacionalismo autoritario y al corporativismo” (Payne, 1987: 62), mientras que a Primo de Rivera y los falangistas tampoco les desagradaba que se les llamara así, aunque nunca perdieron oportunidad para recalcar que, a pesar de sus similitudes, ellos ostentaban un singular carácter español que los distinguía.

Entonces, ocurre un fenómeno que me parece interesante mencionar: los apodos, motes o sobrenombres (fundados en comparaciones) que se dieron a las facciones políticas españolas durante la Segunda República y el comienzo de la Guerra Civil funcionaban en dos vías, mientras que “fascista” significaba para el político de izquierda una denuncia, para el de derecha servía como justificación,<sup>16</sup> es decir, la memoria —aun la previa a los

---

(JONS), pues fue declarado el primer movimiento fascista español y el grupo conocido como la Falange Española, dirigida por José Antonio Primo de Rivera (hijo del dictador) y, aunque poco menos radicales que los falangistas, apostaban por un gobierno autoritario.

<sup>16</sup> Como en los ejemplos del “lado hitleriano”.

acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial— ya funcionaba como juicio sin que existieran todavía “víctimas” ni “verdugos”, pues dichas acusaciones se lanzaron previo a la violencia que caracterizó esta guerra.<sup>17</sup> Era tal el grado de polarización de las posturas políticas que Ramiro Ledesma observó “certeramente” (a decir de Payne) que en “en España, las derechas son aparentemente fascistas y, en muchos extremos, esencialmente antifascistas [...] las izquierdas son aparentemente antifascistas, y en muchos aspectos y pretensiones, esencialmente fascistas” (Ledesma, citado por Payne, 1987: 76).<sup>18</sup> Así, la denuncia por comparación funcionaba en los tres bandos por igual, incluso el líder de la Falange acusó a los conspiradores derechistas de “fascistas de viento”.<sup>19</sup>

Lo que podemos tomar como conclusión es que, si bien “podemos adivinar la opinión de una persona sobre el tema si sabemos en qué grupo se reconoce” (Todorov, 2000), debemos aceptar que la categoría que se asigna a un individuo o a un colectivo dentro de la memoria está en constante pugna en su presente histórico, mientras que a la postre (en la mayoría de los casos) será el vencedor quien asigne los nombres finales, el vencido, por otra parte, podrá utilizar en algunos casos esa asignación a favor.<sup>20</sup> Entonces la representación del pasado constituye identidades individuales y colectivas, además, el prestigio obtenido por la memoria asegura privilegios “en el seno de la sociedad” (Todorov, 2000: 51 y 54), aunque quizá sea más adecuado decir entre sus iguales,<sup>21</sup> pues el mismo

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, José Antonio Primo de Rivera (en adelante “José Antonio” pues así fue conocido) dejó de utilizar el término “fascista” en 1934 para referirse a su grupo (Payne, 1987:74).

<sup>18</sup> Esta cita es del año de 1935 del libro *¿Fascismo en España?*

<sup>19</sup> Esta problematización merece un análisis más profundo, sin embargo me detengo aquí pues mi intención con este artículo es otra.

<sup>20</sup> Recordemos, por ejemplo, el caso del movimiento teórico ruso de principios de siglo XX quienes una vez acusados de “formalistas” utilizaron el mote como memoria ejemplar.

<sup>21</sup> Considerando como iguales a aquellos que pertenecen al mismo campo intelectual, según lo expuesto por Pierre Bordieu en “Campo intelectual y proyecto creador”.



fenómeno asegura también ciertos perjuicios, como en el caso de Miguel Hernández, si es que la identidad representada no fue la vencedora.

Por otra parte, el culto a la memoria no es igual a justicia, incluso en algunos casos uno puede afectar a otro, según Todorov. No es así como sucede en el régimen franquista, pues los procesos judiciales contra sus miembros no afectaron a la memoria constituida, al contrario, si fueron posibles se debió a que ya existía un capital simbólico de deuda que se debía capitalizar necesariamente en el nuevo orden político español. Mismo caso con las “víctimas”: la memoria de Miguel Hernández no está sustentada por los juicios a los que se sometió, si ahora se sacan a la luz pública y se discuten es porque la figura del escritor está cultivada en la memoria y se intuye cierta deuda que, por razones obvias, no se puede resarcir de forma directa, entonces, se buscan otros medios para tratar de “hacerle justicia”.<sup>22</sup>

Explico la propuesta anterior con algunas líneas de Todorov:

Si se consigue establecer de manera convincente que un grupo fue víctima de la injusticia en el pasado, esto le abre en el presente una línea de crédito inagotable. Como la sociedad reconoce que los grupos, y no sólo los individuos, poseen derechos, hay que sacar provecho; ahora bien, cuanto mayor fuese el daño en el pasado, mayores serán los derechos en el presente. En vez de tener que luchar para obtener un privilegio, éste es recibido de oficio por la sola pertenencia al grupo antes desfavorecido. (Todorov, 2000:54-55)

Joan Manuel Serrat aprovecha los privilegios de pertenecer a la resistencia y convierte en símbolo de grupo a Miguel Hernández, fenómeno que el poeta logró por sí sólo, convertir su poesía “personal” en representante del “colectivo”, sin embargo, por vivir en presentes históricos distintos, quien asegura la difusión en los *mass media* de estos

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, lograr que 2010 fuera nombrado en España como “el año de Miguel Hernández”, esfuerzo dirigido por la Fundación Cultural Miguel Hernández. De hecho, la creación de un grupo que lleve su nombre es más la preservación de la memoria antes que una búsqueda de una recompensa judicial.

símbolos en las décadas posteriores a 1940 es el cantante. Así, podríamos pensar que se cumple el ideal de Todorov, “tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta a situaciones nuevas y sin embargo análogas [...] la memoria —y el olvido— se han de poner al servicio de la justicia” (Todorov, 2000: 58 y 59).<sup>23</sup>

Creo que el único modo de lograr la preservación del pasado en lo literario es a partir del canon, pues éste es el proceso análogo de la memoria, ya que su función es seleccionar ciertas obras y conservarlas según criterios que revisaré en el siguiente apartado.

---

<sup>23</sup> Sin embargo, pongo en duda esta postura con el ejemplo que trabajaré en el apartado siguiente sobre la censura de la que hemos hecho presa a los autores que apoyaron abiertamente al régimen.

## Una discusión teórica sobre el canon

*Yo miro para afuera y miro para adentro,  
la reclusión es mi punto de encuentro,  
me ubican dentro de lo marginal  
pero en algún momento todos nos portamos mal.*

*¿Y quien determina lo bueno y lo malo,  
lo poco saludable y lo sano?  
René Pérez Joglar*

Al revisar algunas de las distintas propuestas existentes que definen el “canon”, las encontramos cargadas de una connotación prescriptiva, es decir, regulatoria: etimológicamente “procede del griego *kanon* que designa una vara o caña recta de madera, una regla, que los carpinteros usaban para medir: luego, en un sentido figurado, pasó a significar ley o norma de conducta” (Sullá, 1998: 19). David Ruhnken utilizó por primera vez este término para la literatura en 1768 debido a que “selección” no le pareció una palabra lo suficientemente precisa y no encontró un término más adecuado (Harris, 1998: 37). A partir de entonces, el término se relaciona históricamente con un acto de conservación de la memoria,<sup>24</sup> un complejo proceso selectivo en el que inciden, por más que se trate de no hacerlo, instancias “ajenas” a parámetros estéticos o literarios. Algunas definiciones que ejemplifican esta afirmación pueden ser las proporcionadas por Noe Jitrik y Enric Sullá: “El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema” (Jitrik, 1998: 19); “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas [...] el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico [...] esa lista es el resultado de un proceso de selección en el

---

<sup>24</sup> Me refiero al uso del término que propone Todorov en *Abusos de la memoria*, en el que ahondé en el apartado anterior.

que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas” (Sullá, 1998: 11).<sup>25</sup>

El tema que desarrollo en este apartado es la relación de Miguel Hernández con el canon, principalmente con el canon “oficial” de la dictadura franquista y qué sucede con su poesía cuando la censura comienza a “debilitarse” en España.

Durante lo que Stanley Payne llama la “dictadura sincrética” y J.J. Linz el “régimen autoritario” franquista (Sevillano, 1998: 27-29), innumerable cantidad de autores y textos fueron censurados, incluso con la “apertura” que vino con la Ley de Prensa e Imprenta, también conocida como la Ley Fraga, en 1966 (Cisquella, 2002); aunque parece seductor el pensar en Miguel Hernández como uno de los escritores suprimidos, su caso es distinto.

Al final de una de las investigaciones que utilizo como referencia, *La represión cultural en el franquismo* (1972), se hace un listado con cientos de títulos de obras y autores “desaconsejados” por los censores del régimen. En estas listas no aparece Miguel Hernández, lo que puede responder a tres motivos: primero, la ley de Prensa que se instauró durante el régimen en el año de 1938 y que duró veintiocho años fue inflexible, ya que estaba vinculada al Código Militar y profesaba que se castigaría a aquellos autores que “directa o indirectamente tiendan a mermar el prestigio de la nación o del Régimen, entorpezcan la labor del Gobierno o siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles” (Cisquella, 2002: 20), por tanto, tener documentación sobre esta etapa es, en el mejor de los casos, complicado, mientras que cuando entra la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, los mayores esfuerzos por difundir la poesía de Hernández ya habían sucedido o estaban en curso; segundo, estas listas incluyen los textos que intentaron publicar algunas

---

<sup>25</sup> Estas definiciones no son conclusivas, de hecho la intención de los autores de estos artículos es problematizar el concepto “canon” y revisar cómo se ha aplicado en la historia literaria.

editoriales, principalmente Barral, Edicions 62/Peñínsula, Laia, Tusquets y Anagrama,<sup>26</sup> si la poesía de Miguel Hernández no se pretendió publicar bajo estos sellos es lógico que no aparezca;<sup>27</sup> tercero, estas listas son de libros (como les llaman los autores) secuestrados, desaconsejados, con silencio administrativo, con supresiones y con importación denegada, los textos poéticos de Hernández pudieron participar de estas listas o no, aspecto que desconocemos ya que “en muchos casos, los conflictos con la censura se resolvían en conversaciones editor-censor sin que de ellas quedara más constancia que la memoria de quien intervino en la negociación. Y, ya se sabe, la memoria no es siempre el mejor archivo” (Cisquella, 2002, 179).

Este fenómeno, sumado al testimonio de Juan Cano Ballesta, apunta a que, al parecer, sí se conocía la poesía del oriolano en el medio ibérico, aunque los textos que se podían publicar eran sólo los referentes a los campos españoles, al amor y los de corte religioso y existencial, es decir, aquellos sobre los que el poeta escribió antes de 1937. Miguel Hernández y su trabajo poético, hasta los años sesenta “eran un tabú en la prensa y en los medios oficiales” (Cano, 2010: 139). Sin embargo, se podía obtener el poemario *El rayo que no cesa*, editado por Espasa Calpe en 1949,<sup>28</sup> no sin algo de dificultad para conseguirlo pues no se mostraba en las estanterías ni se permitía ninguna promoción de este título.

Tres años después se publica en Madrid la *Obra escogida* de Miguel Hernández, con un prólogo escrito por Arturo del Hoyo firmado en octubre de 1951.<sup>29</sup> La importancia

---

<sup>26</sup> De manera adjunta están Ariel, A.T.E., Avance, Blume, Cuadernos para el Diálogo, Felmar, Fondo de Cultura Económica, Fontamara, Fontanella, Fundamentos, La Gaya Ciencia, Grijalbo, Icaria, Kairós, Lumen, Seix Barral, Siglo Veintiuno España y Taurus.

<sup>27</sup> Excuso está obviedad destacando que la importancia de esta información reside en que ninguna de las editoriales antes mencionadas se interesó en publicar la obra de Hernández.

<sup>28</sup> Esta obra se reeditó en México hasta 1959.

<sup>29</sup> Este texto se editó de nuevo en Buenos Aires y México en 1958 y 1962 respectivamente.

de este prefacio reside en que se habla de los temas de la poesía hernandiana evitando a toda costa tratar la faceta política del poeta, habla de los motivos de la ausencia, la tristeza, su hijo, su esposa, el amor y “su antigua voz española” (Hernández, 1952: 25). No se habla en absoluto de su militancia política y el prologuista es muy cuidadoso de no referirse a su muerte. Como estudioso de la obra de Miguel Hernández y por el afecto que le guardaba, Arturo del Hoyo tuvo que utilizar juegos retóricos para que se le permitiera publicar el material del poeta; en esta edición utiliza frases como que Hernández vivía “con pena de sí mismo” (Hernández, 1952: 30), y, sea esto cierto o no, los motivos de esta afirmación no son interpretados bajo el contexto de vida del oriolano. En lo que refiere a la poesía, basta dar un vistazo al título y al índice para comprender que “Obra escogida” es un nombre que apunta a un trabajo además de estético, político.<sup>30</sup>

Posterior a la edición de Arturo del Hoyo, Juan Guerrero Zamora publica en España en 1955 su libro *Miguel Hernández, poeta*, en el cual agrega información valiosa sobre la vida del autor, y, si bien no puede separar sus opiniones de una tendencia marcada a favor del régimen, al menos habla de sus obras de guerra, pues propone el libro como “gesto de integración y conquista de los excluidos y silenciados” (Cano, 2010:140). Hasta este año

---

<sup>30</sup> El índice de la edición de 1952 indica que el libro consta de lo siguiente: El prólogo que incluye comentarios sobre la vida de Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933) y *Primeros Poemas, Quien te ha visto y quien te ve* (1934), *El silbo vulnerado* (1934) y *El rayo que no cesa* (1934-1935), Poemas sueltos (1935-1936), *Viento del pueblo* (1937), *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y *Últimos Poemas* (1938-1941). Las obras que recoge este texto son: cuarenta y dos poemas de *Perito en Lunas* (texto completo, cotejado con la edición de 1960 de Losada *Obra completa*, con la que haré la comparación), veinte poemas y cinco silbos de *Primeros poemas* (en la edición argentina se agrega otra sección que incluye treinta y un poemas más, un silbo extra y las décimas), el texto completo de *El silbo vulnerado* (sin considerar siete poemas —dos son versiones distintas de los que aparecen en el poemario y otros cinco son nuevos— que aparecen agrupados en la edición de Losada como *Imagen de tu huella* para el mismo año), *El rayo que no cesa* (completo más los cinco poemas ausentes en el texto anterior), once poemas sueltos, “El sudor” y “El niño yuntero” de *Viento del pueblo*, “Canción primera”, “El vuelo de los hombres”, “Carta”, “18 de julio 1936-18 de julio 1938”, “Cárceles”, “El tren de los heridos”, “El herido” y “Canción última” de *El hombre acecha*, sesenta y tres poemas de *Cancionero y romancero de ausencias* (frente a noventa y ocho que aparecen en la edición argentina), dieciséis poemas de *Últimos poemas* (veintitrés en Losada), *Quién te ha visto y quién te ve* (mientras que en la edición argentina aparece como *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*) y *El labrador de más aire* (1937) (faltan *El torero más valiente* de 1934, *Los hijos de la piedra* de 1935, *Teatro en la guerra* de 1937 y *Pastor de la muerte* de 1937).

las ediciones de la poesía de Hernández nos presentan una imagen del autor “recortada y parcialmente falsificada, en todo caso incompleta” (Cano, 2010: 40). Aun con un panorama más amplio de la figura de Miguel Hernández, proporcionado por Guerrero Zamora, el trabajo del oriolano sólo se había podido leer, desde el fin de la Guerra Civil, bajo la lupa de la censura.

Noe Jitrik asegura que se puede atribuir una dimensión política a los proyectos marginalizantes (es decir, aquellos que no son canónicos) pues son otra opción respecto al sistema literario gobernante —en relación con el sistema global—. Esto significa que se puede hablar de un canon “oficial”, explicado como “un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder” (Jitrik, 1998: 23). Miguel Hernández no pertenece al canon oficial del régimen franquista, se luchó por incluirlo en el canon de la literatura española pero se le marginó, sin embargo, en acuerdo con lo que dice Jitrik “hay que comenzar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon” (Jitrik, 1998: 21).

Pienso que el motivo principal por el que no existe un canon único se debe al aspecto temporal de éste, es decir, el canon como categoría teórica, como un concepto fabricado para clasificar cierto tipo de obras, es *intemporal*, pues en él se pueden agrupar textos de distintas épocas, lugares, culturas, etcétera; por otra parte, como categoría crítica, es decir listas personales o institucionales de autores considerados con la suficiente calidad literaria como para preservarse en el tiempo, es *temporal*, tiene una vigencia y es modificable. Si esto último es verdad, podemos suponer que listas como las de Harold Bloom en *El canon occidental* (1994) o la *Norton Anthology of American Literature* (1992) están sujetas a variaciones y debates de todo tipo; además, para el caso de Hernández y muchos otros textos, clasificarlos de manera temprana e incluirlos (o no) en un canon determinado quizá no sea lo más adecuado pues, como propone H. R. Jauss, la distancia

entre el horizonte histórico de una obra y su horizonte de expectativas puede ser una medida adecuada para observar “correctamente” la calidad estética de un trabajo artístico,<sup>31</sup> ya que, con el paso del tiempo, cambian también las formas de operar de los aparatos ideológicos de estado que propone Louis Althusser,<sup>32</sup> o, como en el caso español, los poseedores del poder de Estado son otros, por lo que la obra tendrá un tipo de valoración distinta que la de sus contemporáneos —y es importante mencionar que el juicio que tenemos ahora de Miguel Hernández también está sujeto a cambios futuros—.

Situar a Hernández dentro de un canon oficial en el periodo histórico inmediato a su muerte es complicado, pues gracias a los esfuerzos del poder cultural-político lo apartaron, entonces será más apropiado ubicar al poeta como parte de la “tradición” “que implica una imagen de largo trayecto, no necesariamente recubre la de ‘oficialidad’, que es más contingente” (Jitrik, 1998: 26); su trabajo poético-político no se opone a la posibilidad de formar parte de la oficialidad enunciada por Jitrik, pues la denuncia literaria “configura igualmente una tradición que opera dadas ciertas condiciones sociales y de crisis literaria” (Jitrik, 1998: 27).

Estamos, entonces, ante otro tipo de censura, en la que la falta de rigor punitivo permite que se incluya una de las facetas de un autor acorde a sus influencias basadas en la tradición,<sup>33</sup> y la otra (quizá la más importante de su trabajo) se excluye a consecuencia de sus temas, pues las formas poéticas que utiliza no están peleadas con el canon literario

---

<sup>31</sup> Véase “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” (1967) en *La historia de la literatura como provocación* (2000).

<sup>32</sup> Véase “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” (1969) en *Ideología. Un mapa de la cuestión* (2003).

<sup>33</sup> Ha sido mencionada la influencia que Miguel Hernández recibió de sus lecturas de Virgilio, Cervantes, Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Calderón, Darío, etcétera (Cano, 1978: 10 y Durán, 1978: 39).



español”, ni son experimentales.<sup>34</sup> Esto produjo que Miguel Hernández “se convertía así para los jóvenes estudiantes y demás lectores españoles a los que llegaba, en el poeta de los sonetos amorosos” (Cano, 2010: 139).

Una de las funciones del canon, según el artículo “Canonicidad” de Wendell Harris,<sup>35</sup> es la transmisión de la herencia del pensamiento, y lo que parecieran esfuerzos para derrocarlo son en verdad “intentos de extenderlo, para ampliar nuestro patrimonio y enriquecer la <<memoria colectiva>>, es decir, el conocimiento y la conciencia comunes” (Harris, 1998: 52). Lo que me lleva a pensar en la importancia de la toma de decisión sobre qué desea transmitir el poder (en este caso universitario-escolar en su relación con el poder político) a ese colectivo. Pongo de ejemplo, quizá arriesgado, el caso de Manuel Machado y Ramiro de Maeztu, de quienes se enseña muy poco en las clases de literatura española de siglo XX (al menos en México y en España); lo común es que, del primero, se hable de su importancia como autor modernista, su relevancia como escritor de coplas y versos populares, mientras que del segundo se estudie su trabajo como miembro de la generación del noventa y ocho, sus ensayos y tratados sobre los conceptos españoles de “nación” y “tradición” (por ejemplo, *Hacia otra España* de 1899).

Relativamente poco se habla de la participación del mayor de los Machado en el régimen franquista con su oda a Franco “Al sable del caudillo” (1939), poema con el cual le entrega poéticamente Madrid y lo trata de “noble y valiente”, con lo que el poeta se gana su permanencia en España y puede ejercer cargos como director del Museo Municipal de Madrid; Maeztu, en su *Defensa de la hispanidad* (1934) relaciona el humanismo y la

---

<sup>34</sup> Serge Salauin hace un conteo en la poesía de guerra de Hernández: asegura que el setenta y cinco por ciento de los poemas con este tema están compuestos de versos largos, alejandrinos y endecasílabos, mientras que sólo cinco poemas son romances “cabales” (Salauin, 1978: 203).

<sup>35</sup> Las funciones del canon propuestas por Harris son: proveer de modelos, ideas e inspiración; transmitir una herencia intelectual; crear marcos de referencia comunes; intercambiar favores; legitimar la teoría; ofrecer una perspectiva histórica; pluralizar (Harris, 1998: 50-55).

cultura española con la fe católica en “oposición al socialismo soviético” (Payne, 1987: 61) y marca una postura política de derecha tal que gana el puesto, en el mismo año, de director del diario *Acción española*.<sup>36</sup>

Todo parece apuntar a que el canon literario no es autónomo del régimen político gobernante; por las referencias del artículo de Juan Cano Ballesta, sabemos que la forma en cómo se percibió la poesía de Miguel Hernández dentro de España en la época del régimen, aunque de manera un tanto más severa, es análoga a lo que pasa en nuestra época con Machado y Maeztu: no se les censuró de manera punitiva ni se les “desaconsejó”; sin embargo, se han confinado al olvido algunas de sus facetas, lo que parece responder más a ideologías políticas que a consideraciones estéticas.

Esto se pone de manifiesto cuando Harris propone el “pluralismo” como una de las funciones del canon. El esfuerzo por la pluralidad y reconocer la escritura de minorías culturales no se puede entender como una postura libre de ideología política sino como la postura opuesta a la exclusión por medio de la censura. Sospecho que nuestro uso de la memoria es un uso “literal”, en el que el daño recibido por las “víctimas” (lo entrecomillo como hace Todorov) genera tal capital simbólico y una deuda tan grande en el colectivo que, aun con la oportunidad de un verdadero pluralismo, se aplica el mismo castigo a autores de distintas creencias políticas.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Sin mencionar su asesinato, tantas veces referido (aunque menos de las que se esperaría en una sociedad “sin censura”), en manos de las fuerzas republicanas de izquierda en octubre de 1936.

<sup>37</sup> Para fundamentar este argumento presento una conversación que sostuve por correspondencia electrónica con el doctor Aitor Larrabide, director de la Fundación Cultural Miguel Hernández en Orihuela: “—Estimado doctor: En esta ocasión tengo una solicitud que hacerle. Estoy trabajando sobre la relación de Miguel Hernández con el canon oficial franquista; para completar este trabajo tengo una pregunta importante para ejemplifica la censura contemporánea. Necesito saber cómo se enseña (en España) en la escuela secundaria, el bachillerato y la universidad a los escritores Ramiro de Maeztu y Manuel Machado, es decir, si se estudia su faceta como ensayista y poeta modernista-popular, respectivamente, o si se ahonda en su participación como activos culturales del régimen de Franco. Además, quisiera saber qué tanto se difunden estos escritores en comparación con poetas como Lorca, Hernández o Antonio Machado [...]

Ahora bien, lo que sucede con la obra de Miguel Hernández a partir de 1955 es otro problema que requiere atención. Las tres investigaciones y recopilaciones que presentan su obra sin ningún tipo de censura (aunque todavía con algunos datos incompletos probablemente por falta de información) son textos escritos fuera de España: el primero de Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra, bibliografía y antología*, de 1955 publicado en Nueva York; después *Miguel Hernández. Obras completas*, de 1960 editado por Elvio Romero y publicado en Argentina por Losada; por último *Miguel Hernández, vita e poesía*, de Dario Puccini, publicado en 1966 en Milán (editada en Argentina en 1970). El primer texto es el que rompe las barreras que circundaban a la memoria del poeta, pues está construido a partir de encuentros con amigos y, sobre todo, con su viuda, Josefina Manresa. Planteó por vez primera los temas de guerra y su reclusión en las cárceles, así como su muerte; es importante mencionar que, debido a la censura, “esta obra fue conocida en España sólo por círculos intelectuales limitadísimos, por lo que no fue mucho su impacto en la opinión pública” (Cano, 2010: 142). El texto de Losada conmemora el cincuenta aniversario del nacimiento del poeta y se basa, según el mismo Romero, principalmente en el trabajo de Zardoya, su logro consiste en poder difundir el

---

—Amigo Mauricio: Al menos en Secundaria, en los libros de textos de 2º de Bachillerato (lo que hace años era el Curso de Orientación Universitaria, COU, preparatorio de la Universidad para jóvenes de 17 y 18 años de edad), no hay rastro de los autores que tomaron partido por el bando de Franco, salvo Gonzalo Torrente Ballester (falangista que después no quiso saber nada de Franco), Camilo José Cela y Rafael Sánchez Ferlosio. Fíjate que todos ellos fueron falangistas pero abandonaron el barco franquista.

En cuanto a poetas, se estudia a los de la generación del 27 (Cernuda, Alberti, Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, García Lorca (Hernández dentro del 27). Y en cuanto a poetas de la posguerra, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda, Blas de Otero, León Felipe, Juan Gil-Albert, José Hierro (todos, antifranquistas). También se presta atención a mujeres como Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, Concha Zardoya, Gloria Fuertes y Clara Janés.

En teatro, a Joaquín Calvo Sotelo, Jaime Salom, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Alejandro Casanova, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Antonio Buero Vallejo. También a Antonio Gala, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Luis Riaza, Jerónimo López Mozo, José Sanchís Sinisterra.

En novela, a Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio.

Y en novela escrita por exiliados, Rosa Chacel, Max Aub, Ramón J. Sender, Francisco Ayala.

Como ves, escritores antifranquistas o franquistas que con el tiempo adoptaron posturas liberales.

De Manuel Machado o José María Pemán, nada. Sí, claro, de su hermano Antonio Machado [...]”.

trabajo de Hernández en el cono sur de América Latina sin la necesidad de pasar por la autorización del régimen franquista, mas este texto tampoco pudo penetrar las barreras del Ministerio de Información y Turismo (MIT, los encargados de autorizar o no la publicación de un texto en España) pues el censor encargado para la aprobación “informaba que bastaría con suprimir el poema <<Vientos del pueblo>> y alguna que otra frase contraria al régimen para poder autorizar su importación, pero que al no poderse hacer tachaduras en un libro ya impreso se veía forzado a negar la autorización” (Cano, 2010: 139). El texto de Puccini se enfoca en revisar la poesía de la Guerra Civil y el compromiso político de ésta “con ello logra amplia divulgación entre numerosos círculos de lectores en Europa y América” (Cano, 2010: 144).

Dentro de España, la investigación que logra un mejor recibimiento entre los círculos universitarios es el texto de Juan Cano Ballesta *La poesía de Miguel Hernández* de 1962. Existen dos factores que permiten su publicación, el primero, que el crítico recurre al argumento de hacer un trabajo estrictamente filológico, según la escuela de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, incluso con la poesía de guerra; segundo, el libro aparece cuando “aires de renovación soplaban por las oficinas de la censura” (Cano, 2010: 143), es decir, Manuel Fraga sustituía el 10 de julio de 1962 a Gabriel Arias-Salgado en el MIT y ocurre lo que se conoce como la primera apertura o “la primavera Fraga” (Cisquella, 2002: 25).<sup>38</sup>

Durante los años sesenta y principios de los setenta hay una proliferación de los estudios sobre la poesía y la vida de Miguel Hernández. En 1972 sus versos llegan al “gran público” gracias al disco de Joan Manuel Serrat *Miguel Hernández*, editado por el sello

---

<sup>38</sup> Aunque el trabajo de los investigadores Georgina Cisquella, José Luis Erviti y José Sorolla propone que esta apertura fue sólo un movimiento político para institucionalizar la censura, pues, el régimen necesitaba ganarse a la opinión pública ya que en ese año “experimentó una grave crisis política —la más grave probablemente desde el final del bloqueo internacional— que tuvo su origen en la contradicción entre la ideología que inspiraba la actuación oficial y la práctica y la ideología de sectores importantes de la organización social española” (Cisquella, 2002:26).

discográfico EMI-Odeon en donde el cantautor musicaliza varios textos del poeta. En los círculos intelectuales se conocían las numerosas investigaciones que se hicieron durante quince años sobre Hernández, sin embargo, en los medios masivos de comunicación, en los textos literarios de tráfico corriente y, en general, en cualquier medio de acceso para su poesía en medio populares, el acceso era restringido, si no nulo.

Tres años antes, para conmemorar el treinta aniversario de la muerte de Antonio Machado, Serrat musicalizó sus versos a pesar de ser un poeta contrario al régimen, en un intento por brincar las trabas de la censura, escogió principalmente versos de *Campos de Castilla* (1912), en el caso de la poesía de Hernández el cantante arriesgó un poco más y su selección contuvo una carga de carácter político mucho más evidente.<sup>39</sup>

Si bien es cierto que los trabajos académicos en el exterior de España ya permitían presentir la revaloración de la imagen del poeta, dentro del país aún se concebía de manera sesgada; los logros del disco de Serrat se pueden enumerar del siguiente modo: primero, difunde la poesía de Hernández entre la masa; segundo, logra abrir el canon literario a pesar de no pertenecer a él. Según Pierre Bordieu, un campo cultural (y dentro de él un proyecto creador) se conforma a partir de un juicio estético singular y personal, es decir, una significación común ya integrada: “la relación con una obra, incluso la propia, es siempre una relación con una obra juzgada, cuya verdad y valor últimos nunca son sino el conjunto de los juicios potenciales sobre la obra, que el conjunto de los miembros del universo intelectual podrá o podría formular al referirse, en todos los casos, a la representación social de la obra como integración de juicios singulares sobre la obra” (Bordieu, 2003: 264); la

---

<sup>39</sup> Para este disco decidió musicalizar: El poema 13, “Umbrío por la pena”, de *El silbo vulnerado*, “Elegía” de *El rayo que no cesa*, “El niño yuntero” de *Viento del pueblo*, la segunda parte de “El herido” y “Canción última” de *El hombre acecha*, “Llegó con tres heridas”, “Menos tu vientre”, “Nanas de la cebolla” y “La boca” de *Cancionero y romancero de ausencias* y un fragmento de *El labrador de más aire* que decidió llamar “Romancillo de mayo”.

poesía de Miguel Hernández ya tiene una significación (conformada por su actividad política y por los estudios que se han hecho de su obra), entonces, Serrat aprovecha ésta y la difunde en un campo no especializado.

No es un problema menor el asegurar que una obra que está en la esfera de la legitimidad (la literatura) se difunda y se “autorice” gracias a un producto de la esfera de lo legítimable (la música popular);<sup>40</sup> podemos aceptar que cada una participa de las mismas relaciones que construyen su campo cultural, es decir, una pugna entre lo estético, lo político y lo económico: “la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención artística o intelectual y la forma de su proyecto creador dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual” (Bourdieu, 2003:269). Serrat tiene una posición de prestigio en su campo, y aprovecha ésta para materializar el capital simbólico de la obra de Hernández (lo cual a su vez le beneficia al ganar más prestigio), así, presentó de manera masificada una identidad cultural que había sido silenciada durante más de tres décadas.

A través de los versos de Miguel Hernández musicalizados por el cantante, surgen no “únicamente nuevos textos, sino nuevos sujetos interpretativos, nuevas *identidades* culturales” (Pozuelo, 2000: 24). Suceden tres fenómenos: se reproduce la identidad cultural propia del republicano de los años treinta y cuarenta, la cual ya se había representado con la poesía de Hernández, en este sentido sería más válido decir que se reanima; en segundo lugar, se reproduce la identidad cultural de los individuos pertenecientes a la última etapa del franquismo (con el disco de 1972), herederos del momento histórico; por último, se recrean estas dos identidades culturales y se generan relaciones entre ellas y el hombre-

---

<sup>40</sup> Véase “Campo intelectual y proyecto creador” (1966) de Pierre Bourdieu en *Textos de teorías y críticas literarias* (2003).

masa (con el disco *Hijo de la luz y de la sombra*)<sup>41</sup>, quien, aun sin haber vivido los eventos, empatiza por medio de la poesía-canción, ya que ésta contiene en sí misma toda la información necesaria.<sup>42</sup>

Puede ser coincidencia histórica o no el hecho de que, a partir de 1972, se comienzan a producir de manera abundante las investigaciones sobre la poesía de Miguel Hernández (por supuesto esto tiene que ver con el debilitamiento y la caída del régimen),<sup>43</sup> pero si aceptamos que “la perdurabilidad que asegura un canon no pertenece a un valor trascendental, sino a la continuidad de los actos evaluativos concretos en una cultura particular” (Pozuelo, 2000:42), entonces podemos aceptar que Miguel Hernández fue “mal evaluado” (por las manipulaciones del poder) durante el régimen franquista y posteriormente se le valoró de manera positiva en (casi) todos los medios, tanto académicos como populares. El caso de Serrat es distinto ya que, en la academia, ni siquiera se le ha considerado digno de evaluación, pero, al funcionar como vehículo de discursos “aprobados” se debe atender, al menos, qué es lo que hace con ellos, sin tratar de someterlo a un examen para ingresar al campo académico que le es tan lejano, aunque sin duda no ajeno.

Si analizamos el término “cultura popular” de manera benévola, como lo propondrían los estudios culturales europeos, es decir, como “espacio no elitista de expresión” (Szumurk y Mckee, 2009: 15), podemos proponer que la cultura no está

---

<sup>41</sup> Trabajo conformado a partir de versos de Hernández musicalizados por Serrat y su equipo, editado por Sony Music Entertainment España en 2010 para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta.

<sup>42</sup> Como asegura Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (1978).

<sup>43</sup> Las más importantes por ser de fecha inmediata posterior son: *Miguel Hernández* de Vicente Ramos (1973, Gredos, Madrid), *Cómo fue Miguel Hernández*, de Manuel Muñoz Hidalgo (1975, Planeta, Barcelona), *Miguel Hernández, corazón desmesurado* de José María Balcells (1975, Diosa, Barcelona), *Miguel Hernández, rayo que no cesa* de María Gracia Ifach (1975, Plaza y Janes, Barcelona) y *En torno a Miguel Hernández* con colaboraciones de Juan Cano Ballesta, Antonio Buero Vallejo y otros (1978, Castalia, Madrid).

generada por individuos,<sup>44</sup> sino por colectivos que contribuyen a movimientos o instituciones; si la cultura se genera por el colectivo, parece pertinente que sea él quien la entregue a las instituciones o corporaciones, éstas la “procesen” y la envíen de vuelta. Una cultura producida por “todos” y recibida por igual, amenaza las jerarquías sociales (y políticas); por lo tanto, si la democratización de los medios nos lleva a la democratización de la cultura, no es de extrañar que cuando el *mass media* actúa en contra del poder político de inmediato trate de censurarse, este fenómeno ya es intuido (o más, sistematizado) por los gobiernos totalitarios, es por ello que el trabajo de Serrat es valioso pues a pesar de no escapar de la censura encontró la grieta en el sistema para introducir un discurso de oposición al poder oficial, se convirtió, así, en la *posibilidad* para construir conocedores potenciales —noveles y quizá hasta especializados— de la vida y la poesía de Miguel Hernández con un proyecto creador y un intento de apertura del canon que no era velado.<sup>45</sup>

La “grieta en el sistema” a la que me refiero es que, aunque parezca seductor pretender que Serrat propone los poemas “combativos” de Hernández para las masas, lo cierto es que los que parecerían más agresivos según el contexto del disco ya aparecen en la publicación de Arturo del Hoyo, me refiero a: “El niño yuntero”, “Nanas de la cebolla” y la segunda parte de “El herido” que Serrat renombra como “Para la libertad” (versos iniciales del poema).

Para 1972 el contexto ya no es el mismo, la censura se había suavizado y el régimen estaba cercano a su fin, por una parte Serrat es el vehículo masivo de la poesía de Hernández, por otra, su producción musical parece ser sólo el corolario de una revaloración

---

<sup>44</sup> Contrario al proyecto creador, pues aquí se entiende cultura como aquellos fenómenos pertenecientes a un campo intelectual que participan de él, la postura de Bordieu no es tan distinta a ésta.

<sup>45</sup> Para la reedición en México del disco de 1972 apareció un texto explicando los motivos de la creación de dicho producto (Manrique 2007).



de la imagen del poeta, en cualquiera de los dos casos creo que la atención se debe remarcar en la necesaria relación del canon literario con otros factores, que en este caso se demuestra con su dependencia del poder político e incluso con la intromisión de campos culturales que, inicialmente, pudieran parecer ajenos.

## Capítulo 2

### Las masas se comunican y los pedestales se caen

Para José Ortega y Gasset el término “cultura de masas” tiene su origen en lo que él llama (o que se llama a sí misma) “cultura moderna”, conformada por el rebelde “hombre-masa”, quien es “La persona [que] se encuentra con un repertorio de ideas dentro de sí. Decide contentarse con ellas y considerarse intelectualmente completa. Al no echar de menos nada fuera de sí, se instala definitivamente en aquel repertorio. He ahí el mecanismo de la obliteración” (Ortega, 2004). El hombre-masa es presuntuoso, mas no tonto, “tiene las ‘ideas’ más taxativas sobre cuanto acontece y debe acontecer en el universo [...] No hay cuestión de vida pública donde no intervenga, ciego y sordo como es, imponiendo sus ‘opiniones’ ” (Ortega, 2004); una sociedad donde el hombre promedio tenga acceso a los objetos artísticos y culturales no le es particularmente desagradable a Ortega y Gasset “¿No representa una progreso enorme que las masas tengan ‘ideas’, es decir, que sean cultas? En manera alguna” (Ortega, 2004), sin embargo, el inconveniente de este hombre-masa europeo de principios del siglo XX —ubicado en un periodo de conflictos políticos, sociales y, por tanto, culturales—, es que “Las ‘ideas’ de este hombre medio no son auténticamente ideas, ni su posesión es cultura” (Ortega, 1937).

Marshall McLuhan expone que la relación de ideas que construye una noción de cultura está profundamente ligada a cómo se comuniquen éstas (McLuhan, 1990: 79); por tanto, si hablamos de un “hombre-masa” y de “una cultura de masas”, necesariamente estamos hablando de una “comunicación de masas”, término que Charles R. Wright trata de explicar, no por las técnicas que se usan para esta comunicación, como la radio o la televisión, sino por sus “condiciones operacionales distintivas” (Wright, 1986: 11). Así (utilizo el ejemplo del autor), un film de Hollywood es comunicación de masas, mientras

que una grabación de las vacaciones familiares no lo es, ya que no cubre con dichas operaciones que pudiéramos resumir en: uno, la naturaleza del auditorio, “La comunicación de masas está dirigida hacia un auditorio relativamente grande, heterogéneo y anónimo” (Wright, 1986: 11-12); dos, la naturaleza de la experiencia de comunicación se caracteriza por ser “pública, rápida y transitoria” (Wright, 1986: 13); y tres, la naturaleza del comunicador “A diferencia del artista individual o del escritor, el ‘comunicador’ trabaja a través de una compleja organización y de una gran división del trabajo” (Wright, 1986: 14).

Miquel de Moragas, en su libro *Teorías de la comunicación. Investigación sobre medios en América y Europa* (1981), toma de Morris Janowitz su esquema de la comunicación de masas para presentarlo como las directrices del proceso comunicativo:

El *emisor*: <<instituciones manejadas por personas especializadas.>>

El *receptor*: <<grupo numeroso, heterogéneo y disperso.>>

El *canal*: <<recursos tecnológicos>>

El *mensaje*: <<contenidos simbólicos>> (Moragas, 1993:23)

Así, podemos notar que de un modo similar, los teóricos más importantes del *mass communication research* comparten algunas ideas entre ellos, y a veces sus propuestas se cruzan con ideas teóricas de otras disciplinas como la literaria, en donde encontramos que, para Moragas, McLuhan y Yuri Lotman “el medio es el mensaje”<sup>46</sup>.

Umberto Eco define, a partir del término “cultura de masas”, a los “apocalípticos” y a los “integrados”, dos “especies” que oponen puntos de vista frente al mismo fenómeno; para los primeros, la cultura de masas será “una cultura compartida por todos, que se

---

<sup>46</sup> Moragas considera esta frase de Marshall McLuhan como su mayor logro teórico; la expresión se ha estudiado de muy variadas formas que, para resumir, podemos dividir en dos: una interpretación indica que lo dicho no es importante, lo que debe subrayarse es el método de transmisión, concentrando la atención en los procesos técnicos y tecnológicos que lo permitan; por el otro, está la metáfora de Yuri Tinianov en la que vaso igual a forma y vino igual a contenido es equívoca, pues el método de transmisión también es parte del mensaje, a la larga retomará esta idea Yuri Lotman y, como hemos visto, McLuhan y después Moragas.

adapte a todos y elaborada a medida de todos [...] es la anticultura [...] signo de aberración transitoria y limitada [...] una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (Eco, 1984: 12). Mientras que, para el integrado, la postura (“optimista” y no exenta de errores) al respecto de la cultura de masas significa lo siguiente: “los bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable la absorción de nociones y la recepción de información, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura ‘popular’ ” (Eco, 1984: 12). Ambas posturas, una a favor y otra en contra de la cultura de masas, plantean la posibilidad de que cualquier individuo perteneciente a la sociedad de masas puede acercarse a objetos artísticos y culturales, ya sea en su producción, en su reproducción o en su recepción.

Algunas de las características que se han intentado percibir en las producciones culturales masivas son: primero, que “el artista ya no depende de una corporación como en la época medieval o de un mecenas como en el Renacimiento, sino directamente de los vínculos con el mercado artístico” (Abruzzese, 2004: 190), si bien este mercado también figura como corporación, sabemos que está sujeto al capital, por tanto, a las ventas y al gusto de un público masivo, no individual; segundo, “los autores se transforman tendencialmente en productores asalariados (proletarización del trabajo intelectual)” (Abruzzese, 2004: 190), fenómeno que ya percibía George Lukacs en “¿Narrar o describir?”: “escritores de oficio, escritores en el sentido de la división capitalista del trabajo” (Lukacs, 1977: 42); tercero, “los textos se estandarizan y elaboran en formas que aseguren la máxima difusión” (Abruzzese, 2004: 190), por ejemplo, los modelos de reproducción como la radio, el cine y la televisión, que han demostrado su capacidad de

transmitir fenómenos específicos a enormes cantidades de personas, éstos han llegado a uno de sus puntos más elevados con el éxito del fenómeno “Internet”, pues extendió las puertas de una cultura de masas exclusivamente receptiva para permitirle ser generadora de contenidos; por último, “los destinatarios dedican a los textos el mismo tipo de fruición afectiva y efímera que dedican a los bienes de consumo” (Abruzzese, 2004: 190).

El panorama del estudio de la cultura de masas se ha encontrado con una gran dificultad: la inconsistencia. Ya sea por las demandas sociales que cada país exige a los medios propios, ya sea por lo borroso que parece ser su objeto de estudio o incluso por los componentes ideológicos que yacen de manera subrepticia detrás del uso de los *mass media*, la *mass communication research* no ha podido integrar (o unir) todos los cabos sueltos que deja la investigación sobre la cultura de masas y los medios masivos de comunicación. Otra de las grandes dificultades es la bipolaridad metodológica con que se observan los fenómenos que atañen a la *mass communication research*, por una parte, sólo se le define por su objeto “la investigación sobre comunicación de masas es, propiamente, un conjunto de investigaciones aplicadas que, como veremos, son el resultado de irregulares y descompensadas aproximaciones a un objeto que, de hecho, es común a diversas ciencias sociales” mientras que en el otro extremo “Los trabajos propiamente epistemológicos son muy escasos en la tradición de la *mass communication research* o de la teoría general de la información europea” (Moragas, 1993:10); hasta la fecha de edición del texto de Moragas (la última en 1993) el panorama no había cambiado mucho, pues los trabajos relacionados con la cultura de masas y los medios masivos de comunicación se enfocaban a analizar y

estudiar problemas particulares, atomizando así los sistemas de investigación e impidiendo que una teoría de la comunicación de masas fraguara.<sup>47</sup>

He enunciado ya algunas concepciones generales sobre la investigación de la comunicación de masas así como sus principales problemas metodológicos. Continúo con una exploración sobre el tema que atañe a este estudio: la relación entre el objeto artístico creado por Miguel Hernández —su obra poética— y el creado y difundido por Joan Manuel Serrat —el disco de 1972 *Miguel Hernández*—.

---

<sup>47</sup> Para Moragas “La investigación sobre las comunicaciones de masas ha tendido entonces a crecer de manera irregular resolviendo problemas sectoriales, generalmente relativos a cuantificación de audiencias o efectos a corto plazo, y en el otro polo, el de la generalización, recurriendo a síntesis lúdicas, paradójicas, de las que la obra de McLuhan constituye el ejemplo más destacado e influyente” (Moragas, 1993: 10).

## El poder de la comunicación de masas

*Como aquel que calla, otorga,  
y aunque la ignorancia es sorda,  
pude levantar la voz,  
más fuerte que los ladríos  
de los perros consentíos  
y que la voz del pastor.*  
Kutxi Romero

Joan Manuel Serrat es un compositor y cantante español nacido en Barcelona el 27 de diciembre de 1943. Por la educación de sus padres y el contexto en que vivió, el cantante creció con una marcada tendencia antifranquista que se tuvo su origen (al menos el público) a partir de dos hechos: uno, el asesinato de su padre y dos, la monótona y dura vida que llevaban los españoles y, sobre todo, la gente de Barcelona, ejemplificado con la proscripción de la que fueron presa los catalanes que utilizaban su lengua tradicional (Rivière, 1998: 13-31 y Sevillano, 1998: 48).

Con una infancia que Margarita Rivière, biógrafa de Serrat, resume como “alegre”, el acto de rebeldía inicial del cantante fue producir una canción fuera de la lengua oficial del “imperio”, así, la “canço de matinada” fue en 1967 el primer éxito masivo de un producto musical en catalán dentro del régimen franquista. Vale la pena subrayar este dato pues mantiene cierto aire de afrenta contra el régimen, es una demostración de cómo el cantante encontró pronto la grieta en el discurso que le permitió incursionar de manera más agresiva en la canción de protesta política en un periodo posterior,<sup>48</sup> además, la coincidencia de los años entre esta confrontación y las dos siguientes (1969 con la publicación del disco dedicado a Antonio Machado y el de 1972 a Miguel Hernández)

---

<sup>48</sup> No muchos se atreverían a calificar de este modo los productos musicales de Serrat, sin embargo, en lo que concierne a los tres mencionados, parecen cumplir de manera efectiva la intención ideológica de dicho género, aunque de manera más sutil.

parece significativa: “El régimen, sin proponérselo o justamente proponiéndose lo contrario, estaba fabricando una generación de rebeldes que no entendían por qué la mayoría de la gente producía tanto miedo a los que mandaban [...] Era una rebeldía vital, previa a la ideológica, que también acompañaría a toda esta generación” (Rivière, 1998: 51).

Serrat terminó la carrera de Perito agrícola en la Universidad de Tarragona con apoyo de distintas becas. El paso por la universidad, el servicio militar y la juerga de la juventud le dejaron la escritura de su primer canción “*Ella em deixa*” en 1965, junto con la oportunidad de cantar tres veces por semana en un programa de Radio Barcelona conducido por Salvador Escamilla, y la grabación de su primer material bajo el sello de Edigsa con cuatro canciones: “Una guitarra”, “Ella em deixa”, “La mort de l’avi” y “El mocador”. Para 1967 el cantautor ya era reconocido por la juventud española (particularmente la catalana) y comenzó su carrera artística en forma, con miras a la resistencia frente al régimen: “siempre dijo, entre bromas, que se había hecho cantante para 'poder tocar el culo a las chicas'. Eso, que acaso fuera cierto, le sirvió para que nadie se enterara que sus primeros dineros los dedicó a suavizar la dura vida que sus padres habían tenido en la España de Franco” (Rivière, 1998: 51).

De su larga trayectoria artística me interesa en particular indagar, en esta sección, en cómo el trabajo *Miguel Hernández* se difundió a través del *mass media*, principalmente cómo se estableció la comunicación con el público gracias a las grabaciones, la transmisión radiofónica y los conciertos,<sup>49</sup> pues me parece fundamental reflexionar sobre el modo en que los medios masivos transmiten cuantitativamente lo enunciado, más cuando hablamos

---

<sup>49</sup> No así de su contenido, ni su estructura ni alguna probable interpretación pues a eso dedico el tercer capítulo de esta investigación.



de un discurso considerado como parte de la “alta” cultura.<sup>50</sup> Como será evidente, lo que presento son números de emisoras radiofónicas que *probablemente* transmitieron estas canciones dentro de España, sumado a aquellos que compraron dicho producto, por lo tanto no son más que una especulación, sin embargo, por lo presentado en el capítulo anterior, sospecho que el número posible de personas que conocían los textos de Miguel Hernández de 1937 a 1972 no eran siquiera comparables con el número posible de personas que los conocieron a través de Serrat, con esto no quiero decir que Miguel Hernández no fuera popular en su época, al menos hasta 1939, pues lo fue; mas existe una distancia considerable entre una obra que tuvo en promedio 300 ejemplares por edición sumado a la circulación entre medios muy pequeños en España,<sup>51</sup> y otra que en tan sólo su primer año vendió aproximadamente 500, 000 copias en todo el mundo.<sup>52</sup>

La poesía de Miguel Hernández ha sido musicalizada en muchas ocasiones, la mayoría, enfatizando las propuestas combativas del poeta; algunos artistas ya habían cantado ciertos textos antes y en el mismo año que Serrat (1972); el primero fue Paco Ibañez en 1967; Elisa Serna en 1968, 1969 y 1972; Ismael en 1969; Numa Moraes, Miguel Ángel González, Pedro Ávila, Enrique Morente y Víctor Jara en 1971; Luis Pastor, Los Lobos y Joan Manuel Serrat en 1972 (González, 2010:150-182).

Si bien el cantante catalán no fue el primero en hacer homenaje al poeta, sí es el más significativo pues todos los artistas mencionados produjeron una, dos y hasta tres

---

<sup>50</sup> Aunque cabe recordar que su pertenencia a ésta depende de un determinado contexto socio-histórico que es mutable.

<sup>51</sup> Tales como alguna Brigada, División e incluso, exagerando, todo el ejército republicano; radiodifusoras pequeñas en donde se presentó sólo un par de ocasiones a leer sus versos; periódicos locales; y círculos intelectuales y académicos.

<sup>52</sup> En estricto sentido, sólo dentro de España, antes de poner a la venta el disco estrenó dos de las canciones en el Parque de Atracciones de Madrid ante 12, 000 personas, en 1974 recibió el premio “Olé de la canción” por parte de TVE y el de mejor cantante del año de la revista *Gran Musical* por el éxito y calidad del disco. Para el año 2010 con el disco *Hijo de la luz y de la sombra. Miguel Hernández* vendió más de 60, 000 copias en tres meses dentro del territorio español.

canciones basadas en los versos de Hernández, mas Serrat es el primero que dedica un material completo compuesto por diez canciones;<sup>53</sup> también existe una coincidencia entre la fecha del disco de Serrat con la proliferación no sólo de material musical dedicado a Miguel Hernández sino también a los estudios críticos sobre su vida y su obra; hasta antes de 1972 no existían más de diez trabajos sobre el poeta, y a partir de este año se vuelven innumerables.<sup>54</sup>

El interés sobre el estudio de este fenómeno nace, como ya lo señalé, de la premisa siguiente: un enunciado artístico opositor al régimen político dominante es silenciado de manera no punitiva en el periodo que va de 1942 a 1972, en este mismo periodo se hacen esfuerzos en los círculos académicos y populares por sacar a la luz el trabajo del poeta; como corolario de estos esfuerzos nace el disco *Miguel Hernández* musicalizado e interpretado por Joan Manuel Serrat y su equipo de trabajo, así, a partir de esta fecha y gracias al éxito del cantante en los medios masivos de comunicación, la población española y mundial recuerda o conoce a Miguel Hernández. Cómo se logra esto, cuáles son algunas causas y algunas consecuencias de este fenómeno y, en el siguiente apartado, cuál es la relación entre el denominado “arte mayor” y la “cultura popular” en este caso específico son las preguntas a responder.

---

<sup>53</sup> Las diez canciones están acomodadas en el orden que se indica: “Menos tu vientre”, “Elegía”, “Para la libertad”, “La boca” y “Umbrío por la pena” en el lado A y “Nanas de la cebolla”, “Romancillo de Mayo”, “El niño yuntero”, “Canción última” y “Llegó con tres heridas” en el lado B. Las letras de las canciones están tomadas de los siguientes poemas (en este caso se utilizan los títulos originales y el orden cronológico de publicación de los versos): el poema 13, “Umbrío por la pena”, de *El silbo vulnerado* (1934), “Elegía” de *El rayo que no cesa* (1934-1935), “El niño yuntero” de *Viento del pueblo* (1937), un fragmento de *El labrador de más aire* (1937) (que Serrat decidió llamar “Romancillo de mayo”), “Canción última” y la segunda parte de “El herido” (Serrat lo nombra “Para la libertad” según los primeros versos de esta segunda parte) de *El hombre acecha* (1937- 1939), “Llegó con tres heridas”, “Menos tu vientre”, “Nanas de la cebolla” y “La boca” de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941).

<sup>54</sup> Fenómeno del cual no se puede responsabilizar y congratular a Serrat por completo, pues el trabajo de Arturo del Hoyo, Concha Zardoya, Juan Cano Ballesta, etc., es de vital importancia; sin embargo, tampoco se puede obviar el valor del trabajo del catalán.

En la década de los veinte surgen las primeras emisoras de radio con un objetivo muy claro: expresar opiniones a cantidades enormes de personas y popularizarse, transmitiendo música y programas variados para el entretenimiento de la población. La radio adquiere un carácter político como difusora de información, y, es en esta misma década en los Estados Unidos, cuando por primera vez se transmite un reportaje sobre elecciones para un cargo público. El 2 de noviembre de 1920 apareció una nota sobre la elección de Warren G. Harding (candidato republicano para la presidencia de su país) en la estación KDKA de Pittsburgh (Albert y Tudesq, 2002: 19).

La popularidad de la radio permitió que se concentrara en ella una gran actividad política, comercial, informativa, deportiva y de entretenimiento. Para 1930 el número de aparatos receptores ascendía a la suma de diez millones y la publicidad en radio generaba cifras alrededor de los sesenta millones de dólares. El 5 de noviembre de 1928 Herbert Hoover y Al Smith se dirigirían a cuarenta millones de escuchas (cada uno) para promover sus campañas, lo que “marcó un viraje decisivo en las costumbres políticas” (Albert y Tudesq, 2002: 19). En Europa la British Broadcasting Corporation (BBC) incursionó de manera veloz en las transmisiones por radio: de 1922 a 1925 ya se transmitían *sketches* humorísticos, jazz, música popular, etcétera, para llegar a ser escuchados en más de tres millones de hogares en 1929. En Alemania a partir de 1926 el Estado intervino para la regulación de las transmisiones radiales a través de la *Reichpost* (Dirección general de correos y telecomunicaciones), mientras, en Francia Maurice Privat introdujo en 1922 la emisión de “radioconciertos” y en 1924 el primer diario hablado. En España comenzó la incursión en la radiotransmisión en 1922, sin embargo, el número de aparatos receptores era reducido y no proliferó hasta más tarde (Albert y Tudesq, 2002: 19-31).

Para la década de los treinta el papel de la radio continúa definiéndose, se establece como un bastión cultural y político: “más de la mitad de los programas generalmente está consagrada [*sic*] a la música (conciertos y artes líricas); las emisiones literaria e históricas intentan difundir el patrimonio cultural, fortaleciendo, en forma conciente o no, la ideología dominante” (Albert y Tudesq, 2002: 37).

En los países con gobiernos totalitarios “la radio es antes que nada un instrumento de movilización de espíritus” (Albert y Tudesq, 2002: 39). En la Rusia stalinista la radio soviética transmitía discursos literarios con tendencia socialista (sobre todo textos de Máximo Gorki); en Alemania Adolf Hitler difundió sus discursos políticos y en la reunión de Munich del 30 de septiembre de 1938 estas transmisiones juegan un papel fundamental; en la Italia fascista de Benito Mussolini la radio funcionó como una herramienta que permitió acentuar la influencia del Estado sobre las masas; en Francia, la primera campaña electoral por radio se realizó en 1936. Para comienzos de éste, los aparatos receptores en el mundo ascendían a 56,700,000 de los cuales 27, 500, 000 se encontraban en Europa, con desigualdad en las transmisiones (tanto en contenido como en número para distintas regiones), la idea de acercar a los pueblos con esta herramienta se difuminaba y aparecía su relevancia como propagador de las ideologías de los distintos grupos de poder (Albert y Tudesq, 2002: 39-54).

En España, la Guerra Civil generó propaganda radiofónica para ambos bandos, la Radio de Madrid (de los republicanos) y Radio Sevilla —después sería Radio Zaragoza — (de los nacionalistas) transmitieron sus opiniones a todo el mundo. Para 1942 el régimen franquista, conciente del poder de la radio, crea la Red Española de Radiodifusión (RedERa), para 1951 Gabriel Arias Salgado inicia sus actividades como líder del MIT instituyendo la Administración Española de Radiodifusión (AER); el número de aparatos

receptores en España casi quintuplicó su cifra en tan sólo 11 años, de 604,146 en 1949 a 2,717,000 en 1960, número que significó 90 aparatos por cada 1000 habitantes y para 1965 4,550,000 aparatos, que representaban 144 por cada mil habitantes. Es así que la radiodifusión se vuelve un elemento central en el juego del poder económico, político y cultural en los ejes de las sociedades de diversos países:

La radio y la televisión son los agentes de una revolución cultural que sustituye la civilización del discurso y del espectáculo por la de lo escrito, es decir, los instrumentos de una revolución política que restablece, en detrimento de los cuerpos intermediarios, el contacto directo entre los gobernantes y los gobernados, recreando a escala de las naciones una especie de foro electrónico; y a escala mundial una “sociedad de ubicuidad”. (Albert y Tudesq, 2002: 39-54)<sup>55</sup>

Si bien es cierto que los medios masivos de comunicación generalmente son un apoyo para reforzar las acciones gubernamentales (pues es el Estado quien los regula), también es verdad que en ocasiones se pueden transformar en un medio de rebelión o liberación, sin embargo, se debe subrayar que es “sobre todo, un medio de entretenimiento e información, acompañamiento musical de la vida cotidiana” (Albert y Tudesq, 2002: 158), así como la exposición de contenidos a favor o en contra de tal o cual grupo de poder son estrategias discursivas particulares que representan a ciertos colectivos y llegan a un gran sector de la población.

El fenómeno de la radio en la España franquista se ha denominado en algunas ocasiones como un “minifundismo”, es decir “un minifundio de emisión, latifundio de información”, debido a la constante intromisión, censura y monopolio del Estado sobre las emisoras comerciales que se vio contrarrestado por el crecimiento de éstas, en particular del grupo Sociedad Española de Radiodifusión (SER). Francisco Sevillano Calero encuentra

---

<sup>55</sup> La lectura y reflexión sobre esta cita me lleva a pensar que hay un error en la traducción y que donde dice “que sustituye la civilización del discurso y del espectáculo por la de lo escrito” debería de decir justo lo contrario.

tres características de la radio en España durante el periodo franquista: la concentración geográfica y progresiva de cadenas importantes; el lento crecimiento y la potencia escasa de las emisoras; y la racionalización paulatina del caos en las frecuencias radiofónicas (Sevillano, 1998: 98).

Cuatro grupos controlaban la radiodifusión en España para la década de los sesenta y principios de los setenta: por una parte se encontraban las emisiones que pertenecían a la Falange y a las JONS, agrupadas bajo el nombre de Red de Emisoras del Movimiento (REM) y que concentraban además dos cadenas, la Cadena Azul de radiodifusión (CAR) y la Cadena de Emisoras Sindicales (CES), para un total de 37 emisoras de radio; por otra parte estaban las pertenecientes a la Cadena de Ondas Populares Españolas (COPE), patrimonio de los grupos clericales con un total de 25 emisoras; las frecuencias estatales controlaban 16 emisoras para 1970; por último, los canales privados se unieron (algunas son compradas) al grupo SER, que en 1945 tenía 8 miembros y para 1972 sumaba un total de 60 emisoras del grupo, de las 64 privadas que existían (Sevillano, 1998: 100).<sup>56</sup> Estas cifras reflejan que la emisión “libre” del manejo estatal de las transmisiones de radio se daba en un 88.7%, y favorables a la ideología del objeto de estudio de esta investigación 45%, es decir, casi la mitad de las estaciones de radio española podían (seguramente lo hicieron) y querían transmitir la música de autores como Joan Manuel Serrat, incluidas las canciones del disco *Miguel Hernández* de 1972.

He hablado ya del número de aparatos receptores existentes en España hasta 1965, lo que equivale a que el 14% de la población española contaba con uno; sin embargo, existe una disparidad entre las licencias expedidas para su uso y el número de escuchas

---

<sup>56</sup> Algunas estaciones pertenecientes a SER fueron: Radio Alicante, Radio Barcelona, Radio Bilbao, Radio Madrid, Radio Sevilla, Radio Valencia, Radio Castilla, Radio Coruña, Radio Mediterráneo y las últimas en integrarse fueron Radio Cádiz y Radio Algeciras.

(según declaraciones en las encuestas),<sup>57</sup> este fenómeno responde a tres circunstancias: uno, la generación de “escucha colectiva”, que se refiere a grupos que se juntaban alrededor de un solo aparato para escucharlo; dos, la “escucha esporádica”, personas que no poseían uno pero tenían acceso a él; tres, la existencia de aparatos no declarados ante las autoridades (con esto el usuario estaba exento del pago anual de la licencia y de la vigilancia). Esto significa, para el presente estudio, que los datos presentados son los mínimos que el trabajo historiográfico puede recabar, es decir, que cualquier especulación sobre la cantidad de escuchas de las transmisiones de radio siempre apuntarán hacia un número mayor.

---

<sup>57</sup> Al ser considerada una herramienta propagandística y bajo las consideraciones de los riesgos que significaba, el Estado español exigía una licencia, expedida por ellos mismos, para el uso de aparatos receptores de radio (Sevillano, 1998: 94-110).

## De la alta cultura a la cultura de masas

*No simplifiques, bueno, malo, regular,  
no me compliques con eso de ser superior,  
no me limites a conveniencia y caridad.  
Y no me obligues a querer ser más de lo que soy*  
Manuel Pizarro

En esta sección trato de explorar la relación entre un objeto artístico de la llamada “alta cultura” y un objeto de la cultura popular, o de masas, y reflexionar sobre cuándo uno se convierte en otro, si cabe la posibilidad de que sean el mismo, si no hemos apostado por una relación clasificatoria basada en el nivel de hermetismo de un objeto, y si eso no responde a las consecuencias del modelo económico y político bajo el que vivimos desde la victoria ideológica y global del sistema capitalista y de una cultura de consumo.

La pregunta sobre qué es el arte, cuál es su función y cuál su relación con el receptor se puede rastrear hasta el infinito, por tanto, acoto mi revisión a algunos autores a partir del siglo XIX, cuando los frutos del programa ilustrado comenzaban a darse y el Romanticismo encontraba en la representación y la exaltación de la vida cotidiana, con los personajes más mundanos, un bastión estético. George W. F. Hegel considera que “El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí, Ser *en sí* y *para sí*, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva” (Hegel, 1946: 34-35). Así, cualquier trabajo de pensamiento humano que reflexione sobre sí y atienda a la sensibilidad antes que al intelecto podrá considerarse como objeto artístico; sin embargo, pareciera que para poder aceptar el término de “arte” sobre una expresión humana es necesario también el consenso



de los grupos dominantes en la cultura de un determinado grupo socio-histórico, característica que a Hegel no le parece la más apropiada:

Así, lo que se ha convenido en llamar *buen gusto*, no osa atacar los grandes efectos del arte; guarda silencio cuando los caracteres exteriores y accesorios dan lugar a la cosa en sí misma. Cuando, en efecto, son las grandes pasiones y los movimientos profundos del alma los que están en escena, ya no se trata de toda esa ostentación de minuciosas y sutiles distinciones por las cuales se preocupa el gusto. Éste siente entonces al genio planeado por encima de esta región inferior, y se retira ante su potencia. (Hegel, 1946: 36)

Si hacemos caso de la afirmación del filósofo, entonces muchas obras que se han denominado como parte de la cultura popular o la “baja” cultura, se legitiman por sí mismas y a pesar de las convenciones establecidas por los grupos que imponen los distintos cánones, pues, en suma, el arte debe crear imágenes y apariencias que estén enfocadas en representar ideas “a mostrarnos la verdad bajo *formas sensibles*” (Hegel, 1946: 37).

El arte se sirve de la fantasía, la imaginación y la ficción tanto para salir de lo real como para adentrarse profundamente en ello, todas las obras de arte, según Henri Lefèbvre, contienen un tipo de conocimiento, por lo tanto de la ideología de una época, pues está unida a la práctica, a las creencias, a las ideas y a la representación de ésta, que bien le puede bastar por sí misma o, como en el caso de Miguel Hernández y Serrat, se puede comunicar y mezclarse con las ideas de otras clases, de otro tiempo y de otros individuos (Lefèbvre, 1956: 94). El tipo de conocimiento que transmite el arte, la sensibilidad estética, va de lo sensible a lo intelectual y no al revés, así, cuando una civilización, una cultura e incluso una ideología está en peligro de desaparecer o ya lo ha hecho, es necesario conservar este tipo de conocimiento para comprenderlas “así, la comprensión de la epopeya o de la tragedia griegas supone el conocimiento de los mitos que ya no vivimos”

(Lefèbvre, 1956: 102). El binomio Hernández-Serrat, parece comunicarse en el tiempo para sacar de la oscuridad una ideología que estaba confinada a los espacios marginales para volverla un objeto que ingresó en otro aparato ideológico (en este caso el opuesto) como un hecho artístico construido para la cultura popular.

Para Arnold Hauser la cultura debe proteger a la sociedad, pues fomenta los intereses de un estrato social mediante la representación de valores estéticos y morales. Como admirador de Marx, Hauser retoma sus ideas y parafrasea al filósofo asegurando que “toda obra del espíritu, todo pensamiento científico y toda representación de la realidad tienen su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por los propios intereses y desfigurado por la perspectiva, y mientras la sociedad siga dividida en clases, sólo será posible esta visión unilateral y perspectivista de la verdad” (Hauser, 1961: 26). El fenómeno que nos concierne fue la generación de un discurso con una versión de la realidad (la obra poética de Miguel Hernández) creado para confrontarse con otro discurso de proporciones opuestas (la ideología totalitaria del régimen franquista), al pasar del tiempo, el primero es retomado por alguien que conserva una visión similar de la verdad y vuelve a utilizar el mismo discurso, con otros medios de difusión, para volver a enfrentarse al segundo que ha sido el dominante (1936-1975). Los efectos de esta confrontación no son medibles, pero de acuerdo a los número recogidos y propuestos en este capítulo, es pertinente asegurar que el disco *Miguel Hernández* de Joan Manuel Serrat ha cumplido uno de sus cometidos, el cual es llegar a la población que mantenía una memoria ideológica que fue vencida y marginada, así como la *posibilidad* de sensibilizar y generar una toma de conciencia respecto a esta idea de la verdad en los grupos no definidos o que, al menos, no eran hostiles a este conocimiento ideológico.

Ahora bien, asegurar que la calidad artística está determinada por el contexto social, sea este favorable al artista o no, es una postura tan arriesgada como errónea, pues condiciones sociales similares pueden crear obras de diferente valor artístico, y no todas las condiciones políticas o socialmente opresivas producen necesariamente ni buenas ni malas obras artísticas, lo que nos lleva a deducir que entonces la calidad artística no está dada por el contexto sino que se apoya en él como plataforma: “No es más que un deseo piadoso y una resonancia de la idea de la 'kalokagatia' pensar que puede haber una coincidencia de la justicia social y el valor artístico [...] Constituiría, desde luego, una gran satisfacción, saber que la injusticia social y la opresión política se pagan con esterilidad espiritual; la verdad es, empero, que no es este siempre el caso” (Hauser, 1961: 28).

Si el contexto social no determina el valor artístico, tampoco lo hace el público receptor que consume estos productos estéticos; asegurar que un objeto artístico popular es malo, sólo por el hecho de pertenecer al imaginario colectivo, es tan peligroso como la contraparte de esta afirmación, que un objeto artístico será bueno sólo por llegar de manera exclusiva a los grupos que pertenecen a la llamada “alta” cultura:

Entre calidad y popularidad en el arte existe siempre una cierta tensión, y a veces incluso, como, por ejemplo, en el arte moderno, una abierta contradicción. El arte, es decir, el arte valioso cualitativamente, se dirige a los miembros de una comunidad cultural y no al “hombre natural” de Rousseau; su comprensión está vinculada a ciertas presuposiciones de formación, y su popularidad, por eso, está limitada desde un principio. Los estratos incultos del público se manifiestan empero, en forma igualmente inequívoca por el arte “malo” que por el “bueno”. El éxito de las obras de arte en este público se rige por puntos de vista extraartísticos. El gran público no reacciona a lo valioso o no valioso artísticamente, sino a motivos por los que se siente tranquilizado o intranquilizado en su esfera vital. Por eso acepta también lo valioso artísticamente, cuando para él significa un valor vital, es decir, cuando responde a sus deseos, fantasías y ensoñaciones, cuando apacigua su angustia vital e intensifica su sentimiento de seguridad. (Hauser, 1961: 28)

En este caso, la vitalidad a la que se refiere Hauser se da en la memoria colectiva de aquellas terribles experiencias sufridas durante la Guerra Civil Española y se pueden agregar, producto del transcurso histórico con una ideología dominante que suprime a la opuesta, aquellas malas experiencias sufridas también durante treinta y nueve años de dictadura; así, la fuerza del producto que elabora Serrat es la que enuncia Hauser, significa para el receptor el valor vital de cumplir las ensoñaciones y fantasías de oposición al régimen e intensifica su sentimiento de seguridad al otorgarle una compañía simbólica.<sup>58</sup> Ahora bien, asegurar que la comprensión de una obra artística está vinculada con la cantidad de información que tiene el receptor me parece bastante problemático pues, como mencionan Lefèbvre y T. S. Eliot, el conocimiento que puede contener una obra artística está fundamentado en la sensibilidad y después en el intelecto, y no al revés, a esto podemos agregar que los equívocos en el proceso de comunicación obra artística-receptor no están contemplados como errores sino como entropía,<sup>59</sup> que no es más que la comprensión distinta del mensaje, sin ser por ello errónea.

Apollinaire, para explicar la función social del arte utiliza la siguiente analogía: “La estructura general de una momia egipcia se halla de acuerdo con las imágenes trazadas por los artistas egipcios y sin embargo los antiguos egipcios eran muy diferentes los unos de los otros. Ellos se han conformado al arte de su época. Es facultad del Arte, su función social, crear esta ilusión” (de Micheli, 1967: 409). Si lo que dice Apollinaire es verdad, entonces la sensibilidad de Miguel Hernández y su protesta política conforman un

---

<sup>58</sup> Este fenómeno provoca también que cuando el receptor se encuentra frente a sus fantasías expresadas públicamente, su deseo de convertirlas en realidad se disminuye. Si el régimen franquista era consciente de esto tenemos una probable respuesta de por qué fue permisivo con la difusión de estos temas: al abrir esta pequeña grieta discursiva orillaba a Serrat, quizá sin que lo supiera, a que su acto político de resistencia se convirtiera en lo opuesto, un acto de política conservadora.

<sup>59</sup> Véase el texto *Estructuras del texto artístico* de Yuri Lotman, al cual me referiré con profundidad en el siguiente capítulo.

desacuerdo artístico que, aunque una vez suprimido, después vence y se convierte en acuerdo de organización social gracias, en parte, a la difusión masiva de esta sensibilidad.

Para continuar explorando la relación entre estos dos objetos artísticos retomo a T. S. Eliot, quien dice que “La facultad crítica operando *en* poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando *sobre* poesía, sea propia o ajena” (Eliot, 1995: 43), quiero interpretar las palabras de Eliot del siguiente modo: primero ocurre el mundo, los eventos sociales o particulares que dan pauta para que suceda la poesía, en algunos casos ocurre que se pueden dar a la vez, sin embargo, la facultad crítica (e incluso teórica) siempre persiguen a estos dos eventos sin alcanzarlos jamás, así, el trabajo de Serrat opera como facultad crítica de la poesía de Miguel Hernández. Por otra parte, la intención del autor de una obra artística puede ser muy clara, mas esto no significa que sea exitosa en este sentido pues, las facultades de recepción del público son inmedibles y sujetas a tantos factores que parece un diagnóstico determinado casi por el azar. Creo que Miguel Hernández pudo imaginar cual sería la función de su trabajo, mas no la verdadera repercusión de éste al pasar treinta años, es mucho más probable que Serrat tuviera un programa de trabajo y unos objetivos definidos (sin poder asegurar que estos se cumplieran o no), sin embargo, respecto al proyecto que genera con la obra de Miguel Hernández (pues recordemos que Serrat es cantautor y tiene gran cantidad de trabajos líricos musicales propios), no funge como poeta sino como difusor: “Aparte la variedad de funciones que los poetas han asignado a su arte, con más o menos éxito, con designios de instrucción o de persuasión, no hay duda de que todo poeta desea dar placer, entretener y divertir a la gente, y normalmente se alegrará si la cantidad de personas que disfrutan de esa diversión es lo más extensa y heterogénea posible” (Eliot, 1995: 43).

Entonces, toda obra artística tiene una función (conciente o inconciente, lograda o no) y el artista siempre está pensando en ella, si parte de esta función es social y requiere llegar de manera masiva al gran público, me parece que no debería haber ningún problema con la enunciación de discursos artísticos a través de los medios masivos de comunicación pertenecientes a la cultura de masas. Me parece importante hacer entonces una distinción: mientras que la obra de Hernández es poesía y como tal, una “mentira que nos hace ver la verdad” según Picasso, el disco de Serrat no lo es exclusivamente pues, por una parte, aunque sí es un objeto artístico, no sólo persigue objetivos estéticos, tiene una operatividad en la vida cotidiana como difusor del trabajo de Hernández que, a su vez, tenía una función que no era meramente estética, es decir, es la sumatoria de dos hechos artísticos que perseguían una determinada función social. Al respecto rescato las palabras de Rimbaud:

[el poeta] Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierta, entre todos los otros hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito..., ¡pero también en el sabio supremo!...¡puesto que llega a lo *desconocido*, puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que la de ninguno [...] ya vendrán otros hombres trabajadores que comenzarán por los horizontes donde el otro se ha derrumbado” (Rimbaud, 1978: 402)

En esta relación el poeta, Miguel Hernández, no se ha “derrumbado” sino que ha sufrido las consecuencias de su actividad política, el hombre trabajador, Serrat, aprovecha estos eventos para convertirlos en el “horizonte” del otro, que será a la vez un punto propio de partida.

Para Pablo Picasso el arte no es la verdad, sino una mentira que nos la devela: “Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a

los demás de la verdad de sus mentiras [...] Velázquez nos legó su impresión de las gentes de su época. Eran, sin duda alguna, diferentes de cómo las pintó, pero, no podemos concebir a Felipe IV de ningún otro modo que como lo pintó Velázquez [...] nos convence con su fuerza superior” (Picasso, 1978: 403-404). Utilizo esta analogía para el trabajo de Hernández, la Guerra Civil Española no fue sólo lo que él plasmó, ni los campos oriolanos, ni la cárcel, ni su hijo, ni sus relaciones personales, sin embargo, nos ha convencido que así fue por su “fuerza superior”, Serrat aprovechó esta fuerza y estas mentiras, las difunde con un trabajo que no resta impacto a la obra hernandiana y vuelve a hacer el llamado para regresar nuevamente a la obra poética y escuchar lo que “nos es dado comprender”, así, no podemos concebir los eventos mencionados de otro modo que no sea el que nos ha indicado el trabajo poético de Miguel Hernández difundido por Serrat.

Por último, no podemos olvidar que Serrat es también un trabajador dentro de un sistema económico capitalista, y a pesar que pareciera, como se le acusó en algún momento, que su actividad es parasitaria y una enunciación cómoda, creo pertinente recalcar que su trabajo era un poco más que una actividad que “gusta sobre todo porque enseña a las personas de mentalidad pequeño-burguesa a ser felices con cuatro pinceladas de amor, de belleza y de melancólico romanticismo [...] Con Machado se está al día, se está en el camino mejor: las izquierdas lo aclaman como suyo, las derechas también (Josep María Carandell citado por Rivière, 1998: 131). El gran logro de Serrat, me parece, es la adaptación y el ejercicio de un trabajo en la sociedad industrializada que surge con lo que llama Ernst Fischer “la entrada de millones de personas en la vida cultural”. Hago una paráfrasis de lo expuesto por el filósofo: Serrat y sus productores derivan una ganancia de la necesidad de entretenimiento de esta nueva sociedad masificada, pues comercializan con la(s) imagen(es) soñada(s) por el colectivo.

Aunque esto es verdad, también es cierto que el trabajo del difusor, o una consecuencia premeditada de la merca con este producto artístico en particular, es “liberar” al arte de una unión inseparable con una élite cultural determinada pues, como opina Thomas Mann, esta élite desaparecerá y el arte se quedará solo y deberá encontrar un camino hacia los humanos; cuando este trabajo se realiza con éxito y se logra hacer llegar el arte a las masas, entonces estamos frente a un fenómeno que, funcional o no, parece ideal: “Los nuevos libros, películas, obras musicales y de teatro no son sólo consumidos por cientos de millones de personas, sino que los estimulan a la discusión apasionada. La fuerza social, educativa y formativa de las palabras y las imágenes se da por sentado. Una obra de arte es vista, no como un hecho pasajero, sino como una acción cuyas consecuencias son de largo alcance” (Fischer, 1964: 261). Entonces, el objetivo de este trabajador se ve cumplido pues “La poesía ha salido a las calles”, por lo tanto, ha establecido otros vínculos que no aparecían en el panorama, ya fuera por el contexto socio-político, ya fuera porque el trabajo de Hernández parecía destinado a las esferas clandestinas académicas.

La comercialización y popularización del arte acarrea innumerables fenómenos (por no decir conflictos) sociales, uno de ellos es la distancia que se va estableciendo en el gusto del público, pues “El gusto de las clases victoriosas generalmente empieza donde termina el de la clase vencida” (Fischer, 1964: 264). Me parece que los esfuerzos artísticos y comerciales de Serrat no apuntaban solamente al “gusto” sino que fue construyendo poco a poco una poética musical de protesta que se fue posicionando paulatinamente en el colectivo, sin embargo, esto tampoco determina el valor artístico de la obra del catalán pues “El hombre en la sociedad industrial está expuesto a muchos estímulos y sensaciones. Su gusto no es *tabula rasa*, ha sido afectado por todas las comodidades [o en este caso



incomodidades] que han inundado su vida desde la niñez. Su juicio artístico está casi siempre prejuiciado. En casi cualquier plebiscito ganaría una opereta vienesa y no Mozart” (Fischer, 1964: 266). Este, me parece, es el gran logro de Serrat, ser un interprete de la obra de Miguel Hernández, hacerlo llegar a aquellos rincones donde era desconocido y comunicar las cavilaciones vitales que, muy probablemente, el público ya tenía contempladas mas no reflexionadas, mucho menos alguna que hubiera encontrado un espacio de expresión pública dentro de un régimen opresor y hostil ante las protestas.

Como conclusión me atrevo a asegurar que la entrada de los discursos artísticos en la esfera pública y masiva es benéfica para ambas partes; por un lado la industrialización y masificación de estos discursos no significa nada, ni positivo ni negativo, en tanto el valor artístico, así, calificar a una obra de “buena” o “mala”, “rica” o “pobre”, o más allá, “artística” o “no artística” por su popularidad o su impopularidad me parece peligroso; por otro, pienso que existen dos posibilidades para el receptor: primera, aun si fuera el caso que plantea Ortega y Gasset en el que “La masa cocea y no entiende”, el enunciado artístico puede llegar a las masas y no ser comprendido más que por el receptor culto, segunda, el enunciado artístico llega a las masas y aunque no sea “comprendido” por el receptor mantiene su “fuerza superior” y es percibido a través de la sensibilidad sin llegar al intelecto.

En cualquiera de los dos casos me parece que lo importante es la *posibilidad* de circulación y recepción de este discurso artístico que preserve una ideología, una visión de la verdad y un proyecto intelectual-social que, de otro modo, permanecería en los herméticos círculos académicos y culturales, que, no olvidemos, en sociedades como la nuestra los individuos que los conformamos también pertenecemos a las masas.

### Capítulo 3

Joan Manuel Serrat: crítico, editor, intérprete y creador de *Miguel Hernández*

La poesía de Miguel Hernández (1910-1942) puede estudiarse de dos formas distintas: como documento y como monumento, es decir, como una obra literaria de la cual se puede extraer conocimiento estético y como un evento histórico que nos puede dar pauta para un estudio de una índole distinta (que no ajena) al orden literario; Michel Foucault llama a estas dos posturas *extrapolación genética* y *extrapolación epistemológica* (Foucault, 1983) y recomienda que los estudios de las Ciencias Sociales (en particular de la Historia) procuren tomar en consideración ambos polos si es que se quiere hacer un trabajo lo menos sesgado posible.

Joan Manuel Serrat (1943) recibió la obra de Miguel Hernández (1910-1942) como herencia histórica, pues ya no formó parte del presente en el que vivió el poeta, así, hizo una lectura de la poesía y la interpretó, el resultado fue el disco de 1972 *Miguel Hernández*. En este ensayo pretendo examinar esa nueva unidad que, aunque distinta, proviene de la misma materia prima, los versos de Miguel Hernández; el estudio se divide en cuatro momentos, el primero es una propuesta de modelo de análisis textual diferenciada del análisis literario; el segundo es el análisis del texto (no literario) *Miguel Hernández*; tercero, para ejemplificar las dos propuestas anteriores y sustentar esta investigación, hago un análisis literario de los contenidos verbales en *Miguel Hernández*, escritos por Miguel Hernández y editados e interpretados por Serrat, al ser poesía, y tan estudiada como ésta, la profundidad de cada estudio puede ser abrumadora, sin embargo, mi investigación se concentra en ver la construcción del nuevo texto que se ha formado, qué significados se pueden hallar en el nuevo “poemario” que se ofrece al receptor, conformado por poemas

sacados de su contexto e introducidos en uno nuevo, un análisis exhaustivo de cada canción-poema sería, además de titánica, una pretención falsa por las razones que explicaré más adelante; por último, revisaré cómo opera la función “autor” dentro de este nuevo texto, para explorar los “autores” que tiene la obra de Miguel Hernández (y por supuesto, si es sólo suya).

Para el segundo y tercer paso de lo ya explicado, propongo un análisis que abarque (en distintos momentos) tanto la *intentio auctoris*, la *intentio operis*, y, quizá un poco más lejano, la *intentio lectoris* (entendida ésta como colectiva, no individual). Estas posturas han estado en constante lucha a lo largo del tiempo, pues cada corriente teórica y crítica ha pensado que debe concentrar sus esfuerzos en distintos fenómenos resumibles en tres lecturas: qué “quiso decir” el autor; qué “dice” el texto; qué “entiende” el destinatario (Eco, 1992: 29). En este caso la propuesta es dejar la pugna teórica-crítica de momento y considerar los tres elementos descritos, pues cada unidad literaria-musical (canción) solicita distintas categorías de análisis, al igual que el nuevo objeto que podemos denominar poemario-disco (en adelante se le considerará texto, como ya explicaré).

Algunas consideraciones teóricas sobre la intertextualidad y la estructura del texto artístico

*Tu madre tiene sangre holandesa,  
yo tengo el pelo sefaradí,  
somos la mezcla de tus abuelos,  
y tú, mitad de ella y mitad de mí.*

*El padre de tu madre es de Cádiz,  
mi padre se escapó de Berlín,  
yo vengo de una noche de enero,  
tú vienes de una siesta en Madrid.*

*Tu madre vino aquí desde Suecia,  
la mía se crió en Libertad.  
Tu madre y yo somos una mezcla,  
igual que tú, de amor y de casualidad.*  
Jorge Drexler

Antes de poder establecer un análisis literario del objeto artístico base de este estudio, comentaré algunas consideraciones teóricas sobre qué es un texto, qué es un texto artístico, la forma en que se construye este último y cómo se relacionan distintos tipos de textos que pueden pertenecer o no al campo de la literatura; para esta sección baso mis comentarios en algunas propuestas de Yuri Lotman, Mikhail Bajtín, Julia Kristeva, Marc Angenot, Michael Riffaterre y Laurent Jenny, entre otros.

La intertextualidad es un modelo teórico que se propone como un método de análisis literario aproximadamente en la mitad del siglo XX. Para hablar de intertextualidad es necesario hacer algunas precisiones. La primera es su referente histórico: Mikhail Bajtín (1895-1975) postula una crítica a la estilística tradicional en el texto “La palabra en la novela” (1934-1935), pues ésta se había dedicado únicamente a estudiar el lenguaje poético en una cierta inmanencia más o menos sagrada que atiende a elementos retóricos y del lenguaje en general, sin considerar que estos fenómenos artísticos tienen una relación con

su época que se establece a través de las redes ideológicas implicadas en el mismo acto de escritura. Para Bajtín:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte. (Bajtín, 1989: 94)

Pensar que un acto de escritura establece relaciones dialógicas con la conciencia ideológico-social de una época permitió que la noción del estudio de la literatura se disparara a campos que, hasta ese entonces, le parecían ajenos; el ejemplo más claro y enérgico es la relación que establece el discurso literario con el poder institucional, cómo el primero sirve al segundo al establecerse en una zona de conformidad discursiva y esto provoca que el sistema lenguaje y la lengua de determinado contexto se conviertan en un discurso monológico; sin embargo, la parte más importante del estudio bajtiniano fue el descubrir cómo esta relación se ve fracturada cuando se cuestiona dicho discurso monológico de una manera que pueda ser transgredido y socavado para extender e incluir voces discursivas (representantes de fenómenos en el mundo) que, de otro modo, quedarían fuera de toda concepción literaria, por tanto fuera de la representación verbal-ideológica. Bajtín encontró en la novela carnavalesca un método de inversión del discurso oficial para desarticularlo y permitir el ingreso de otras nociones colectivas fuera de las reguladas.

Julia Kristeva (1941) hace una revisión de la propuesta del teórico en 1967 y escribe el texto “Bajtín la palabra, el diálogo y la novela”. En este texto “traduce” el modelo bajtiniano al estudio de la literatura<sup>60</sup> y describe algunas de sus implicaciones, por ejemplo:

---

<sup>60</sup> Utilizo esta palabra pues, en mi opinión, la diferencia fundamental entre ambas posturas es que Bajtín buscaba un método de estudio para los fenómenos del lenguaje y utilizó como herramienta la literatura,

“La estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura [...] un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva, 1997: 2). Esto permite que el estudio de la literatura, o más claramente, el estudio del status de la palabra, se piense en tres dimensiones distintas que interactúan entre sí y donde operan los conjuntos sémicos y de secuencia poética, a saber, el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (entre ellos el contexto). Así, las relaciones que se establezcan en el estudio de la palabra no pueden ya detenerse sólo en consideraciones lingüísticas y retóricas, sino que deben establecer vasos comunicantes con los fenómenos colectivos que sean pertinentes: “Estudiar el status de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y hallar las mismas funciones (relaciones) en el nivel de las articulaciones de secuencias mayores” (Kristeva, 1997:2), es decir, estudiar la palabra dentro de la palabra pero también en su relación con el mundo.

A partir de los textos que Kristeva tradujo de Bajtín, más los artículos que ella escribió sobre su interpretación de este modelo, surgió un ferviente interés por estudiar lo que la teórica francesa llamó “intertextualidad” (aunque después haya cambiado de opinión para llamarle “transposición”); importantes pensadores como Gerard Genette o Michael Riffaterre se dedicaron a escindir las propuestas iniciales y, por supuesto, exponer hipótesis del funcionamiento de este modelo de estudio de la literatura. De aquí parte la segunda precisión, estudiar la intertextualidad es hacer una revisión sobre maneras distintas de aplicación de un modelo, por lo tanto hay veces que, aunque el fenómeno sea similar, la manera de proponer su estudio puede ser discordante, sin embargo, creo que todos los

---

mientras que Kristeva buscaba un método de estudio para la literatura y utilizó de herramienta el modelo bajtiniano.

escritores que dedicaron trabajos a este tema buscaban investigar cómo es que una unidad semiótica (el texto literario) funciona en sus estructuras, en sus relaciones y en sus variantes semánticas al ser puesto frente a otra unidad semiótica (que puede o no ser un texto literario); algunos más interesados en considerar los discursos sociales, otros más atentos a observar estas redes al interior de la literatura.

Dada la proliferación de estudios sobre el tema se cometió lo que, a mi parecer, es un error metodológico; los autores tomaron una postura más o menos implícita sobre lo que significa “texto” y, más allá, asumieron sus funciones como claras y determinadas, al grado que algunos obviaron esta conceptualización y se aventuraron a exponer que lo que dota al texto de textualidad es la intertextualidad. Este fenómeno no afecta sus posturas, pero sí la claridad con que pueden ser comprendidas. Así, la tercera precisión que quiero hacer es el concepto de texto que utilizaré para mi análisis, el cual tomo, por una parte, de Laurent Jenny, quien postula la idea de texto como sinónimo de sistema de signos del siguiente modo:

Extiéndase esta idea de “serie extraliteraria” a sistemas simbólicos no verbales y se llega a la noción de “intertextualidad”, tal como la define J. Kristeva, a quien debemos la invención de la palabra. Si, en efecto, para J. Kristeva, “todo texto se construye como un mosaico de citas y todo texto es absorción y transformación de otro texto”, la noción de texto es seriamente ampliada en ella. Deviene sinónimo de “sistema de signos”, trátase de obras literarias, de lenguajes orales, de sistemas simbólicos sociales o inconscientes. (Jenny, 1997: 109)

También para Paul Zumthor la noción de texto, aunque parezca lo contrario, es bastante amplia, pues considera que “Un texto nunca es más que la manifestación escrituraria de un acto de habla que, como acto, se sitúa entre otros actos, más o menos institucionalizados” (1997: 173); es decir, la manifestación por escritura pública de un acto, entendido como un fenómeno complejo de signos descifrables a través de ciertos sistemas

(en este caso el del lenguaje), que se confronta, se articula o se somete a otro acto del mismo o de otro sistema dentro de una regulación normativizada, ya sea institucionalmente (en la mayoría de los casos), ya sea regulada por una comunidad fuera de reglamentaciones oficiales pero aún existentes.

En lo que refiere a la concepción teórica de “texto” tomaré estas dos ideas para comprenderlo así: como una unidad de significado entendida bajo un sistema de decodificación que le es pertinente para postular una interpretación. Para el término de intertextualidad, se entenderá a continuación que es un sistema de asociaciones operativas de dos unidades de significado que transcurren en uno o varios sistemas de signos, que se yuxtaponen para hacer resaltar las diferencias entre ambos fenómenos, no las similitudes.<sup>61</sup> Al confrontarse existen tres posibilidades: primero, que la unidad de significado que se ejecuta de manera posterior en el tiempo (podemos decir, la que es el núcleo de esta red) tendrá mayor peso (de significación) que la otra y superará a su contraparte, la absorberá y dotará de un nuevo significado a la anterior; segundo, que la unidad núcleo tenga un menor peso y utilizará la otra como homenaje dotador de significado para sí misma; por último, que ambas unidades tengan el mismo peso de significación (que no es sinónimo de interpretarlas del mismo modo) y que se doten de significado mutuamente. Ahora, como me refiero en esta investigación a la intertextualidad en la literatura, uno de estos textos estará necesariamente bajo el sistema de lo que comprendemos como literario por convención (esto no lo obliga a ser el texto núcleo), y se relacionará con otras unidades de significación que pueden ser del mismo sistema literatura, del sistema lengua, o de alguno que no tenga relación con lo verbal, tal como el sistema de lenguaje icónico o el contextual.

---

<sup>61</sup> Esta diferencia presupone la distinción entre lo que es posible considerar como intertextualidad y lo que se considera como llana mención, imitación o copia de un texto por otro.



Para ejemplificar mi postura ante el concepto “texto” e “intertextualidad” utilizo una afirmación de Riffaterre:

el conjunto del texto forma una sola unidad significativa, mientras que en un texto no literario hay tantas unidades como palabras o grupos de palabras [...] el proceso de expansión es sobredeterminado por una serie de modelos latentes, paragramas o hipogramas, los cuales no son sino textos preexistentes. En el nivel de la mimesis, donde el lector los percibe secuencialmente, las palabras parecen tener por referentes cosas o conceptos no verbales. Pero en el nivel de la semiosis tienen por referentes a otros textos. El engendramiento del poema, su lectura, consiste en una práctica de esta referencia, en una dialéctica de la memoria entre el texto que se descifra y esos otros textos que se recuerdan. (Riffaterre, 1997: 146)

Para Yuri Lotman (1922) (sólo lo parafraseo)<sup>62</sup> el arte es un código que a través de la convergencia de lenguajes permite enfatizar y clarificar el flujo de la información que transporta “los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano” (Lotman, 1978: 13); este código es un medio de comunicación entre remitente y receptor, por lo tanto es un lenguaje.

Transmitir un mensaje entre A (emisor) y B (destinatario) es una relación espacial (Lotman utiliza el ejemplo del telégrafo, yo lo amplío con el teléfono e incluso las videoconferencias) en la que un individuo quiere dar a conocer a otro una idea que debe deslizarse por medio de un espacio determinado; sin embargo, Lotman modifica este planteamiento y propone que se puede sustituir el valor de B por A, es decir, el transmisor cumple también la función de destinatario,<sup>63</sup> entonces, la relación entre emisor-receptor deja de ser espacial y se vuelve temporal: transmitir la misma información en momentos diversos. Más allá, si se sustituye el valor de A por “identidad nacional” o incluso por “humanidad”, dirá Lotman, el único esquema posible de comunicación es  $A \rightarrow A$ ; así es como funciona el esquema de comunicación del arte: la humanidad comunicándose consigo

---

<sup>62</sup> Véase *Estructura del texto artístico* (1978).

<sup>63</sup> El teórico pone de ejemplo las notas para “hacer después” o los diarios.

misma a través del tiempo (Lotman, 1978: 14-21). Gracias a esta explicación, Lotman podrá asegurar más adelante que el arte es un medio de comunicación de masas, entendido este término como un “colectivo” o algunos “colectivos”.

El lenguaje artístico es un lenguaje secundario que, aunque utiliza los mismos signos de la lengua natural, no persigue los mismos fines, ni pretende transmitir el mismo mensaje; se distingue, entonces, por el volumen de información que se quiere y se puede transferir. En el sistema de comunicación “arte” se destaca que el mensaje<sup>64</sup> es la información que se pretende dar, mientras que el lenguaje ya está dado y es el sistema que permite la comunicación. El texto literario está compuesto de la lengua natural, mas, al conformar signos, no está sujeto a los límites sintagmáticos de ésta y, a la inversa, éstos pueden también semantizarse. La propuesta de Lotman es la siguiente: el sistema de comunicación de masas “arte” tiene la capacidad de transmitir grandes volúmenes de información con una cantidad específica de signos que funcionan en varios sistemas a la vez, con la posibilidad de que la información recibida por el destinatario sea distinta respecto a sus posibilidades.

Esto conlleva a pensar en consecuencias importantes, por ejemplo, la relevancia (aún más en la poesía) de atender en el análisis no sólo lo dicho sino lo excluido, pues esto también significa; aquello que quedó fuera en el circuito de la comunicación responde a dos tipos de enunciados: el que el emisor decidió rechazar (pero que se insinúa) y el que el destinatario o no logró recibir, o decodificó de manera distinta.

Cualquier sistema de comunicación se considera exitoso en tanto que el mensaje sea recibido de manera adecuada; en el sistema “arte”, los errores de comunicación, la

---

<sup>64</sup> No el “contenido”, pues para Lotman, igual que para Tinianov, la relación forma-contenido = contenedor-producto, es equivocada.

incomprensión cabal del mensaje o el “ruido” no son precisamente errores, sino otra zona de significación, zonas intermedias no previstas por el emisor pero resultado del código que utiliza el destinatario. Estas zonas intermedias Lotman las denominan “entropía”, es decir, la medida de incertidumbre existente ante cierto número de mensajes, de los cuales el destinatario recibirá uno sólo (que no necesariamente es el que desea el remitente). Entonces el receptor tiene dos opciones de lectura, la “suya” y la “del otro”, así, un texto artístico puede observarse desde dos puntos de vista y contener información diferente; considerando esto, el texto artístico puede poseer una cantidad de información mucho mayor que el no artístico dadas sus variantes y la mutabilidad de “errores” de comunicación que se transforman en posibilidades de lectura.

El remitente, en este caso, es Miguel Hernández, el destinatario es Joan Manuel Serrat, quien, de manera voluntaria o involuntaria, accede al proceso de entropía natural del objeto artístico y genera una interpretación a partir del texto original. Es menester aclarar que aunque el disco *Miguel Hernández* es sólo la lectura-interpretación de Serrat sobre Hernández, su importancia reside en dos factores: primero, es el vehículo que permite masificar el conocimiento del poeta dentro de España en el régimen franquista,<sup>65</sup> así, es la *posibilidad* primera (si no única) de una buena parte del colectivo para acercarse a la poesía de Hernández y la *posibilidad* de reanimar el conocimiento del poeta en el grupo del colectivo que ya lo conocía; segundo, el cantante decodifica el mensaje inicial, lo recodifica y lo (re-)transmite de manera masiva, con lo que la relación Hernández/remitente → Serrat/destinatario se reproduce en Serrat/remitente → público masivo/destinatario. La comprensión (o incomprensión) de la poesía de Hernández por

---

<sup>65</sup> Me refiero a la sociedad en general, pues ya existían círculos intelectuales y académicos que trabajaban por la revalorización de la imagen del poeta aunque de modo velado dentro de España.

Serrat, el presente histórico divergente, la esfera política-social de ambos remitentes y el tiempo y modo en el que ambos discursos son recibidos por los destinatarios, permiten asegurar que aunque el segundo haya partido del primero, estamos frente a dos unidades artísticas de diversa índole, más si aceptamos que en la relación forma-contenido la forma es también parte del mensaje, entonces, la referencia inicial que permite fundamentar esta propuesta es el hecho de la presentación de la poesía hernandiana como objeto musical y ya no como objeto (únicamente) literario. Así, se borra cualquier intento de univocidad en el signo creado, lo que debe, más si hablamos de un producto combinado con la música, solicitar un repaso por la polisemia del discurso.

Este artículo es, también, sólo una interpretación del objeto creado por Serrat, no se apela en ningún momento a una significación “correcta” o “ideal”, pues, como se demostrará, las variables semánticas (por decir sólo una) son inmensas; lo que sí se pretende es hacer una lectura rigurosa que sea coherente con las propuestas expresadas en este y otros apartados de la investigación. Para ello hago uso de nuevo de las propuestas de Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (1990) y trataré de aplicar a este objeto una *interpretación semántica* y una *interpretación crítica*, entendidas del modo siguiente: “La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas” (Eco, 1992: 36). Suscribo, pues, el punto de vista de esta investigación, la relación Serrat/remitente → público masivo/destinatario.

## Análisis del texto *Miguel Hernández* de 1972

*Voy a ver si me encuentro dentro de mi piel  
y comprendo por qué nada puedo entender.  
Me resulta tan raro todo lo normal.  
Me tropiezo, me caigo y vuelvo a tropezar.*

*Creí que me había equivocado, luego pensé  
que estoy bien aquí, en mi nube azul,  
todo es como yo lo he inventado,  
y la realidad, trozos de cristal  
que al final hay que pasar descalzo.  
Adolfo Cabrales*

El objetivo de este segmento de la investigación, apoyado en las precisiones que expuse anteriormente, es dilucidar bajo un análisis intertextual el por qué se puede asegurar que estamos frente a un nuevo objeto artístico, cómo opera y por qué que merece la atención de un estudio literario.

El primer apunte es que la una unidad significativa *Miguel Hernández* no es estrictamente literaria, o no lo es *únicamente*, pues en ella operan varios textos al mismo tiempo, los más relevantes son: la unidad de significación musical; la unidad de significación icónica (que procede de la presentación como producto del disco); la unidad de significación contextual; y la unidad de significación verbal-literaria. Revisaré los últimos tres textos mencionados, el primero, aunque comprendo su relevancia como ente de significación en esta red, lo excluyo, pues mi interés está focalizado en descubrir el significado del texto, y su relevancia, como una antología poética de los versos de Miguel Hernández y no como un estudio musical al respecto ni como una exégesis profunda de los contenidos verbales-literarios.

El texto sobre el que se articulan los demás y que permite la combinación y operatividad de los otros es el de Serrat (el disco como producto), así, éste será el texto

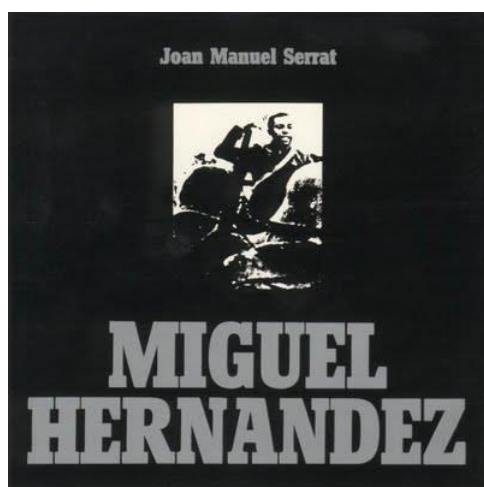
núcleo que permitirá trabajar bajo la siguiente premisa: “la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operados por un texto creador que conserva el liderazgo del sentido” (Jenny, 1997: 110). Si bien el texto origen que dota de significado a los demás es el texto literario de Miguel Hernández, no es el texto sobre el cual se articulan los otros, por tanto, será sólo uno de los elementos, por lo demás fundamental, que operen en la red de significación que se estudia.

Retomo una pregunta de Marc Angenot que convierto en afirmación para postular el estudio de las tres unidades de significación (textos) ya mencionadas: “Vamos a franquear lo literario, a tomar en consideración la totalidad de los discursos sociales, vamos a plantear la hipótesis de una circulación general de los ideogramas y de las estrategias discursivas y concebir así una teoría de la literatura en interacción con su exterioridad no-literaria” (Angenot, 1997: 44).

El elemento extra-literario inicial a notar es el modo de transmisión del discurso. Al pasar del formato libro, de un texto literario consumido en su mayoría por personas suscritas a una ideología similar, a un formato inscrito en los *mass media*, lo primero que se pone en juego es la cantidad de receptores que conocieron ese discurso, por tanto, nuevas redes de interpretantes (entendidos no como individuos sino como ideas que confieren sentido a la yuxtaposición de textos) que reciben el nuevo texto; Laurent Jenny considera en su estudio una afirmación de McLuhan que asegura que toda memoria literaria es función de la capacidad de memorización propia de los *media* de una época. En el caso de Serrat, la corta diferencia de 30 años entre su disco y la muerte de Miguel Hernández declaraba una renovación de los *media* de la época y de las posibilidades que el avance en

el campo de la electrónica permitía a la literatura (y a las artes): “los periodos intertextuales serían, pues, todos los que siguen a la introducción de nuevos *media*” (Jenny, 1997: 106).

En esta distinción de los medios de transmisión es importante recalcar que el destinatario se encuentra ante un objeto creado a partir de varios modos de expresión artística distinta, la música, la literatura, la fotografía y de varios modos de comunicación del fenómeno, como la formación del disco, su diseño, la publicidad por medios masivos, etcétera. El disco *Miguel Hernández* se presentó en 1972 en el formato LP (Long Play) y consistía en una cubierta de color negro, con el título del disco en un tono más claro y una foto del poeta declamando frente a los soldados republicanos. La fecha es relevante, pues en ese año se conmemoraba el treinta aniversario de la muerte de Hernández, así, la fecha se convierte también en símbolo, pues recordar la muerte del poeta es rememorar también las condiciones de ésta en las cárceles franquistas. Entonces, el color negro adquiere un significado de luto “por lo que se había perdido en la Guerra Civil, por la II República, por la muerte del propio poeta... Eran un mensaje en cierto modo funerario” (Manrique, 2007: 20). A continuación, la reproducción de la portada y la fotografía de donde se tomó:



Esta imagen fue considerada la más emblemática, no sólo por su procedencia clandestina, sino por la afrenta que significa presentar a un poeta que iba en contra del régimen alentando a las tropas republicanas en un producto de difusión masiva, “por lo que el resultado final vino dado por tres tipos de razones: técnicas, simbólicas y de atrevimiento” (Manrique, 2007: 20).

El contenido del disco, por tanto el *corpus* de mi análisis literario de la siguiente sección, es de diez canciones acomodadas en el orden que se indica: “Menos tu vientre”, “Elegía”, “Para la libertad”, “La boca” y “Umbrío por la pena” en el lado A y “Nanas de la cebolla”, “Romancillo de Mayo”, “El niño yuntero”, “Canción última” y “Llegó con tres heridas” en el lado B. Las letras de las canciones están tomadas de los siguientes poemas (en este caso se utilizan los títulos originales y el orden cronológico de publicación de los versos).<sup>66</sup> el poema 13, “Umbrío por la pena”, de *El silbo vulnerado* (1934), “Elegía” de *El rayo que no cesa* (1934-1935), “El niño yuntero” de *Viento del pueblo* (1937), un fragmento de *El labrador de más aire* (1937) (que Serrat decidió llamar “Romancillo de mayo”), “Canción última” y la segunda parte de “El herido” (Serrat lo nombra “Para la libertad”, según los primeros versos de esta segunda parte) de *El hombre acecha* (1937-1939), “Llegó con tres heridas” y “Menos tu vientre” de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y “La boca” (1938) y “Nanas de la cebolla” (1939), incluidos en la sección de “Últimos poemas” en la edición de Elvio Romero en 1960 y de Juan Cano Ballesta en 1988; con excepción del primero, los poemas fueron escritos dentro del marco

---

<sup>66</sup> El texto que uso como referencia es la edición de las *Obras Completas* I y II, publicado por Losada en Argentina en 1960, ya que, además de ser la primera edición que recoge toda la obra del poeta conocida hasta ese año, por la coincidencia en las fechas es probable que fuera la más asequible para el cantante (fuera de España); también, esta edición de Elvio Romero, considera para la bibliografía el texto de Concha Zardoya, *Miguel Hernández, vida y obra, bibliografía y antología* de 1955, lo que amplía el marco de referencia de obras publicadas.



del conflicto previo a la Guerra Civil Española, durante ésta y los años posteriores hasta la muerte de Hernández.

El interior del disco, también en negro, lo que en este tipo de producto es poco común, contiene la letra de las canciones; este hecho adquiere gran relevancia, pues el acercamiento que tendrá el destinatario con el trabajo literario de Miguel Hernández no se dará sólo en lo oral-musical, sino que podrá acceder a él a partir de poemas y versos “escogidos”; cabe la posibilidad de traducir este trabajo como una antología de la obra del oriolano, pues el único texto similar al que se podía acceder en ese entonces dentro de España era la edición *Obra escogida* (1952)<sup>67</sup> de Arturo del Hoyo, lo que hace de éste un producto editorial y comercial profundamente significativo.

El formato del disco, dadas las características ya mencionadas, permite concebir una lectura altamente politizada, por ello no será descabellado pensar en éste como producto de la resistencia política al régimen. Al respecto, Serge Salaiün opina lo siguiente:

*Todas las obras poéticas escritas entre el 36 y el 39 son poemas nacidos de una circunstancia, es decir, nacidos bajo el “stimulus” de una peripecia exterior al YO pero en el cual el YO se descubre y se integra. Es el poema la medida exacta del vivir y del crear. Es la unidad exacta de la afectividad y la conciencia histórica. Cada poema es una anécdota pero se refiere a una totalidad más amplia (la Causa, el Pueblo, la Victoria). Unidad de producción y de consumo, el poema de guerra se basta a sí mismo, es a sí mismo su propia totalidad, no tiene más límites que los suyos y se integra, no en una recopilación circunstancial sino en el gran corpus del romancero de la guerra. (Salaü, 1978: 199)*

En las redes de significación extra-literarias se puede acudir a dos eventos importantes: el primero es el llamado “Encierro de Montserrat”, evento en el que más de trescientos artistas e intelectuales catalanes (entre ellos el cantante) se atrincheraron durante tres días en el monasterio de Montserrat, en Barcelona, para denunciar la falta de garantías

---

<sup>67</sup> De la cual ya se han mencionado sus implicaciones políticas en el apartado “Miguel Hernández: la memoria y el canon”.

del régimen franquista en el proceso militar contra dieciséis activistas del grupo ETA (Euskadi Ta Askatasuna) (Manrique, 2007, 24); el segundo es el texto que acompañó la reedición del disco en México, transcribo un breve fragmento: “Quisiera que los que escuchen 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 [...] Que el destino mantenga fresca la memoria y nos libre de aquellos que asesinan a los poetas y a la poesía” (Manrique, 2007: 57). Entonces, las preguntas estarán enfocadas, en saber cómo operan los distintos textos dentro del disco.

Antes de ingresar al análisis textual, me gustaría precisar que el término intertextualidad lo utilizaré como sinónimo de transposición, es decir el paso de un sistema signifiante a otro, y aunque para Kristeva este término significaba también que la investigación pudiera estar más allá de toda problemática literaria o estética, por las características de este trabajo y del producto mismo que estudio, no puedo dejarlas de lado en el análisis del texto literario.

Dado el formato de presentación del disco, puedo asegurar que la relación intertextual con Miguel Hernández es evidente, debido a que la materia verbal es la misma, sin embargo, detrás de esta obviedad se encuentra un sistema de referencias al interior de la poesía, al interior del arte (musicalización y producción industrial masificada de material artístico) y al exterior del arte (sistemas de resistencia ante el orden político gobernante que dialogan a través de los años), regidos y articulados bajo el código de la música popular. Estos dos sistemas significantes están en el sistema lenguaje hablado (lengua) y el sistema literatura.

Al atender la proposición de Leyla Perrone-Moisés sobre el funcionamiento de la intertextualidad en la crítica literaria, me atrevo a hacer una analogía con el disco de Serrat,

pues opera como un texto crítico sobre la obra poética-política de Miguel Hernández, ya que es un texto que se ha escrito sobre otro texto, un texto que dialoga con otro. En lo referente a lo verbal, Serrat utiliza sólo citas de Miguel Hernández, es decir, es una intertextualidad declarada que presupone e implica una sumisión ante Hernández; sin embargo, como apropiación y retransmisión implican una crítica a la operatividad de los medios de circulación (por contigüidad, a lo que en ellos se difundía con permiso del régimen político oficial) y al contexto socio-histórico: “En el discurso crítico, se dejan ver entonces dos tipos de relación: 1) relación de metalenguaje con el lenguaje-objeto; 2) relación del lenguaje-objeto con el mundo” (Perrone-Moisés, 1997: 182).

La sola titulación del disco erige la enunciación implícita de dos textos más: uno, la vida de Miguel Hernández (particularmente su faceta como actor político) y, dos, su obra poética (también focalizada en este tipo de participación social); ambos textos funcionan como texto-origen que están allí virtualmente para dar significación con la posibilidad de ser enunciadas de modo tal que se puedan mantener como marco de la unidad significativa principal (de nuevo, el disco). Así, notamos que se cumple la propuesta de Jenny que afirma que podemos hablar de intertextualidad cuando hallamos en un texto elementos previamente estructurados sin importar su nivel de estructuración, y que lo distintivo de este proceso es que el nuevo modo de lectura hace “estallar” la linealidad del texto: “cualesquiera que sean los textos asimilados, el status del discurso intertextual es así comparable al de una super-habla en el hecho de que los elementos constituyentes no son ya palabras, sino lo ya hablado, lo ya organizado” (Jenny, 1997: 110-115). El título del disco, *Miguel Hernández*, reorganiza los textos literarios y extra-literarios para conducir la interpretación de la unidad de significado alrededor del sujeto civil, su poesía, los aspectos

ideológicos que suscribió, el bando político en el que participaba y los eventos individuales y colectivos que lo rodearon.

El disco de Serrat activa unidades de significación (textos) extra-literarias a propósito de un texto literario al cual está sometido, así, el texto de Serrat está subordinado al de Hernández, sin embargo, este texto no es una duplicación que lleva a la redundancia del enunciado, sino una escritura en sí misma, pues hay “un verdadero diálogo porque la nueva palabra estará en condición de igualdad con respecto a la que le sirve de pre-texto; el crítico no se colocará ya ante el otro texto como un seguidor, sino como un proseguidor de ambigüedades, es decir, como un escritor” (Perrone-Moisés: 187).

El texto creado por Serrat se somete al de Hernández, lo hace con plena conciencia y con la intención inequívoca de reactivar los textos-origen. Ahora bien, esto, en los primeros modelos esbozados por Kristeva, significa una transgresión al discurso monológico. Es verdad que el disco se publica con el permiso del Ministerio de Información y Turismo (MIT) y a la luz de la edición de 1952 autorizada por el mismo Ministerio, en ese sentido el texto se encuentra “en el campo de la *ley que prevé su transgresión*, es así una compensación del monologismo, no rebasa el intervalo 0-1 y no tiene nada que ver con la problemática revolucionaria del dialogismo que implica una ruptura formal con respecto a la norma” (Kristeva, 1997:8); la ruptura, la verdadera transgresión que sí rebasa el código oficial y accede al intervalo 0-2 (que Kristeva entiende como “lógica poética” en la que 1 es el discurso de la ley y es transgredido y superado) está en la introducción de esos otros textos, con lo que activa e inserta nuevos campos culturales (según la terminología de Pierre Bourdieu), lo que genera una ruptura institucional del modelo literario y, más, rompe el hermetismo político que rodeaba la circulación de la obra de Miguel Hernández: “Hay determinaciones ideológicas que se deben al funcionamiento

mismo de los textos. El análisis del trabajo intertextual muestra en una medida suficiente que la repetición pura no existe, o, en otros términos, que ese trabajo ejerce una función crítica sobre la forma” (Jenny, 1997: 130). En el caso de Serrat, la función crítica opera señalando los métodos de circulación de Hernández, esto se convierte en un discurso de crítica negativa a un sistema censor, no sólo literario sino político, reafirma el sentido de los versos de Hernández y genera un nuevo discurso, agrega otro nivel de significación verbal y promueve un ejercicio de reflexión más que individual, colectivo.

En lo que se refiere al análisis de intertextualidad según el sistema lengua, adoptaré el modelo que propone Lucien Dällenbach a propósito del fenómeno que se suscita cuando el texto de un autor interactúa con otro escrito por él mismo. Sin embargo, quiero permitirme una modificación sustancial de este modelo: para Dällenbach esta propuesta es operativa sólo en la medida en que sean textos del mismo autor, al que me parece que se refiere como sujeto civil; si atendemos al supuesto de Michelle Foucault en *¿Qué es un autor?* (1999: 329-360),<sup>68</sup> artículo-conferencia donde asegura que “autor” es una función de un texto y no una persona en el mundo, me atrevo a afirmar que la relevancia de quién sea el sujeto que escribió los versos a estudiar es mínima (al menos para este segmento del análisis), pues fuera el mismo o distintos, su escritura está precedida de una construcción intelectual llamada “ente de razón” que está diferenciado de cualquier otro, en primera instancia, por el paso del tiempo, lo que inserta a cada uno de estos entes en contextos (textos) distintos que interactúan con la ejecución de la escritura, por lo tanto, dos unidades significantes literarias distintas escritas por dos entes de razón distintos que interactúan entre sí cabe dentro del fenómeno que estudiamos.

---

<sup>68</sup> En el siguiente apartado de este tercer capítulo expongo con mayor profundidad las propuestas del teórico francés.

Lucien Dällenbach define el concepto de *mise en abyme* (que consideraré, por lo expuesto, como un texto “otro” sin particularizar el sujeto de procedencia) como un enunciado que tiene una aparición condicionada por dos determinaciones, uno, “su capacidad reflexiva que lo condena a funcionar en dos niveles: el del relato, donde él continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él interviene como elemento de una meta-significación que le permite a la historia narrada tomarse analógicamente como tema”, la segunda determinación es “su carácter *diegético* o *metadiegético*” (Dällenbach, 1997: 89). Observamos con el análisis de la presentación del texto-disco de Serrat que su funcionamiento cumple ambas determinaciones (incluyendo sus niveles); por lo que respecta a la primera, en el nivel del relato, los poemas de Miguel Hernández significan como enunciado dentro del texto-disco por sí solos como cualquier enunciado, no requieren una explicación mayor sobre su procedencia o significación “original” para operar; a la vez, en el nivel de la reflexión, los registros verbales (orales y escritos) activan su significado como poemas de Miguel Hernández dentro del sistema literatura, y más, en el texto-contexto, proponen como tema la recuperación y puesta en circulación de una postura ideológica en el colectivo; es decir, convierte estos últimos dos aspectos en elementos de meta-significación. Sobre la segunda determinación, es casi evidente que la diégesis del texto de Serrat es la obra poética y política de Miguel Hernández, resaltando también, más que su vida, su muerte, queda por analizar la manera en que, dada la selección de poemas, está construida la relación entre la diégesis del disco y las unidades de significación activadas a partir de ella.

Dällenbach estudia la forma en que funciona la *mise en abyme*, asegura que cuando el texto-núcleo reproduce la ficción (en este caso el texto-origen) en otra escala lo hace “simplificando la complejidad del original, la réplica ficcional convierte el tiempo en

espacio, transforma la sucesividad en contemporaneidad y, así mismo, aumenta nuestro poder de *com-prender*” (Dällenbach, 1997: 89). Esta réplica tiene, como costo, la redundancia de la obra, lo cual Serrat parece asumir sin vacilación, pues tal redundancia es sólo textual, las variantes de la réplica se dan en los otros textos (unidades de significación). El tiempo de vida y escritura de Hernández se vuelve espacio narrativo, la sucesión de eventos en el contexto socio-histórico de donde proviene el texto-origen se reanima para convertirse “de nuevo” en el contexto relevante dentro del texto-disco, por último, la redundancia verbal permite el acceso por dos sistemas distintos a una posible interpretación literaria.

Al combinarse un enunciado en dos unidades (en este caso también sistemas) de significación distintos, éstos se afectarán invariablemente del siguiente modo: “La *mise en abyme* no pone solamente de relieve las intenciones significantes del *primero* (el relato que la incluye); ella manifiesta que también éste (no) es (sino) un signo y proclama signo cualquier tropo –pero con una fuerza duplicada por su talla: *Soy literatura, yo y el relato que me enmarca*” (Dällenbach, 1997: 90). El texto de Serrat, al poner como signo dentro de sí el (los) enunciado(s) de Hernández, cuestiona la posibilidad de *ser* literatura sin serlo, es decir, es literatura *por* el relato que enmarca, lo mismo para los demás textos, es protesta política y es memoria histórica por la activación en el colectivo de estas unidades de significación, en palabras de Bajtín:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte. (Bajtín, 1989: 94)

La intencionalidad de Serrat de activar el campo político, literario y el de la comunicación de masas a través de su texto me parece que es contundente; sin embargo, esto no implica que *necesariamente* éste se tenga que convertir en aquello que activa. Si en nuestro caso se da, es debido a que los sistemas de significación actúan como una doble red, toda obra se construye con base en relaciones diferenciales con textos literarios precedentes y con sistemas de significación no literarios (Jenny, 1997: 109). En palabras de Yuri Tynianov “La existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de la correlación ora con la serie literaria, ora con una serie extraliteraria), en otras palabras: de su función” (Tynianov, citado por Jenny, 1997: 109). Si concebimos este mismo modelo para todos los sistemas de significación en juego, entenderemos por qué el texto de Serrat es, y no es a la vez, parte de todos los sistemas de significación que yuxtapone.

El enunciado “otro” (la *mise en abyme*) se divide en dos categorías, las particularizantes, que comprimen y restringen lo significado en la ficción, y las generalizantes, que le hacen sufrir al contexto una expansión semántica de la que éste no hubiera sido capaz por sí mismo y provocan la siguiente paradoja: “siendo un microcosmos de la ficción, ellas se superponen, semánticamente, al macrocosmos que las contiene, lo desbordan y, de cierta manera, terminan por englobarlo a su vez” (Dällenbach, 1997: 92). Esto me permite aventurar que en el texto de Serrat se encuentran ambos tipos de enunciados “otros”: por una parte, el sistema de significación previo a las expresiones verbales (exceptuando el título) restringen, o más bien “guían”, la interpretación hacia una que active los demás textos operantes; sin embargo, por el periodo del que hablamos, la exigencia de conocimientos previos no contextuales que se pide al destinatario es amplia debido a la censura que sufrió la poesía y los detalles de la vida de Miguel Hernández, no



obstante su dificultad, la operación guía funciona para un lector informado. Por lo que respecta a las particularizantes, en el sistema de significación lengua-literatura, la ficción del relato se rebasa a sí misma para englobar al macrocosmos en el que se inserta, es decir, “El texto tomado en préstamo denota y renuncia a denotar, es transitivo e intransitivo, tiene valor de significado con todos los derechos y de significante con todos los derechos” (Jenny, 1997: 116).

Dällenbach propone que se estudie la aparición de *mise en abyme* (enunciados “otros”) según la posición que ocupen en un relato, se pueden presentar: una sola vez y “en bloque”; fragmentándola de modo que alterne con el relato que enmarca; o sometiéndola a diversas apariciones. Según mi interpretación, el enunciado “otro” (los versos de Miguel Hernández) se presenta en varios momentos; el relato que enmarca todos los demás es la unidad significante visual “disco”, mientras que cada canción opera como un microrrelato que va en correlación con el siguiente. En cada una, la música funciona como marco temporal y espacial del enunciado “otro”, sin embargo, al mismo tiempo opera como diégesis y como estructura que significa al enunciado verbal; así, “[la *mise en abyme*] Impedida por sus dimensiones de marchar al mismo ritmo que el relato, la única posibilidad que ella tiene de ser equivalente a él es contraer la duración del mismo y ofrecer en un espacio restringido la materia de todo un libro”; en este caso, lo que se ofrece es la materia de toda una faceta de una poética, al igual que sus consideraciones contextuales, desplegando estas relaciones dentro del marco temporal del texto de Serrat: “incapaz de decir la misma cosa al mismo tiempo que la ficción, el *análogon* de ésta, diciéndolo en otra parte, lo dice a contratiempo” (Dällenbach, 1997: 93).

Según esta posición del enunciado “otro”, lo calificaré como dotado de una función retro-prospectiva, es decir, que refleja la historia descubriendo los acontecimientos

anteriores y los acontecimientos posteriores en su punto de fijación del relato. Esto quiere decir que “es la articulación entre un *ya* y un *todavía no*, posee una economía propia y combina los vectores temporales y las funciones de las reflexiones precedentes” (Dällenbach, 1997: 96). Me parece, como ya he mencionado, que la presentación del disco, los arreglos musicales, el contexto social español de la Guerra Civil Española y de la década de los setenta, la actividad política y poética de Miguel Hernández, e incluso la misma carrera de Serrat se comportan como otro(s) texto(s), mientras que los poemas de Hernández son el enunciado “otro” y, así, el foco de atención fijado en un relato mayor: el *ya*, es la activación de todos estos sistemas de significación operando alrededor de una guía interpretativa; el *todavía no* será el proceso reflexivo que surja a partir de la recepción del texto de Serrat en el contexto al que estuvo ceñido.

Para Lucien Dällenbach la intertextualidad del enunciado “otro” (la *mise en abyme*) sólo alcanza su pleno desenvolvimiento en tanto acceda y se articule con otra representación figurada, auditiva o verbal, es decir, con otra obra de arte (no es condición necesaria, sí relevante); el único modo de asegurar que los segmentos de un relato se pertenecen es por la articulación a una obra indivisible. Según esta relación, una obra de arte funciona como *embrague genérico*: “si esta virtualidad es realizada casi siempre, es porque la relación entre el género literario (o artístico) de la obra enmarcada se halla condicionada por las dimensiones de una y otra obra” (Dällenbach, 1997: 98). Por tanto, el texto de Serrat se convierte en una estructura bi-genérica (al menos). Una de las partes aprovecha la estructura de la otra y se modela conforme a ellos, la ganancia es la transformación profunda.

Interpretar la poesía de Hernández bajo una lectura política, apropiarse de sus versos, utilizarlos como materia prima de un texto nuevo de condiciones genéricas variadas,

reescribirlo y retransmitirlo a pesar de permanecer en un régimen estricto con la ideología contraria (que sin embargo permitió la publicación) es un acto de atrevimiento y transgresión en varios niveles: primero, en el literario, pues altera los códigos genéricos al absorber un texto que, fuera de las implicaciones contextuales, es considerado como “literatura” en cualquier nivel institucional que atiende a lo estético; segundo, el de los medios masivos de comunicación, pues desde su origen sirven como aparato ideológico de los estados, dado que son éstos quienes los regulan: “Se trata de improvisar aprisa 'técnicas' de despedazamiento para responder a la omnipresencia de los emisores que nos alimentan con su discurso muerto [...] nace ora habla, que escapa al totalitarismo de los *media*, pero conserva el poder de éstos, y se vuelve contra sus antiguos amos” (Jenny, 1997: 132). Aunque aquí Jenny menciona a los *mass media* como portadores del discurso muerto, en nuestro caso el fenómeno es inverso, pues la ruptura viene del uso de éstos como retadores del discurso monológico, aprovechando su poder de difusión para procurar una nueva circulación de una ideología censurada utilizando como herramienta la vida y la obra de Miguel Hernández, lo que, dentro del régimen franquista, es también una transgresión al sistema político.

Si comprendemos la articulación de todos estos elementos, podemos afirmar que el texto de Serrat se convierte en palabra poética, según las consideraciones de Bajtín y Kristeva, desarticulando el discurso monológico oficial y sobrepasándolo: “Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos [...] Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que va más allá de la lógica del discurso codificado, y que sólo se realiza plenamente al margen de la cultura oficial” (Kristeva, 1997: 2); sin embargo, si se interpreta la publicación del texto de Serrat bajo uno sólo de los sistemas de significación

no encontraremos nada relevante, pues: el texto en su carácter musical, no parece mostrar una composición distinguida que supere las consideraciones genéricas de su época en dicho campo; en lo referente a lo literario, salvo las modificaciones de los versos, la obra de Miguel Hernández ha sido ampliamente estudiada y, para 1972, ya existían trabajos que investigaban su poética desde distintos ángulos;<sup>69</sup> por último, en lo que concierne al contexto socio-político, cabe recalcar que este disco se publicó bajo consentimiento del régimen (en la figura del MIT), lo que implica la subordinación política del discurso de Serrat al discurso monológico.

Así, si se toma con ligereza el análisis de un texto con tantas variantes y activaciones de sistemas de significación (es decir, si se considera sólo uno de los textos que operan en éste), no se encontrará nada más que una postura irrelevante de un sujeto de enunciación, una apropiación que en la institucionalización literaria puede parecer por una parte “indigna” o por otra poco valiosa y un producto masificado que, al servir de catarsis de una fantasía liberadora, aparenta ser una operación de política conservadora: “La obra maestra de la literatura de masa es la que coincide con su género y se propone como puro estereotipo al consumidor” (Todorov, citado por Dällenbach, 1997: 103).

La propuesta de lectura del disco de Serrat como texto, con distintos sistemas de significación y distintas unidades significantes dentro de él, trata de resaltar la problemática de las relaciones propuestas por los teóricos mencionados, la articulación de enunciados que traspasan su campo cultural y activan otros; bajo estas consideraciones, creo que podremos comprender mejor el funcionamiento de la literatura y los fenómenos que suceden en su periferia. Suscribo la postura de Marc Angenot: “Es así como yo entiendo el

---

<sup>69</sup> Entre los autores más relevantes se encuentran Arturo del Hoyo, Concha Zardoya, Juan Cano Ballesta, Dario Puccini y Elvio Romero.

campo intertextual del discurso social: no como la armonía relativa de un sistema funcional en devenir, sino como un lugar de interferencia de lexías heterogéneas donde la significación nace de contigüidades que constituyen conflictos” (Angenot, 1997: 48)

Lo que he expuesto me servirá ahora para estudiar el texto literario dentro del texto-disco y observar su funcionamiento en las distintas estructuras que, hasta el momento, se han alcanzado a observar. Después de explicar *grosso modo* cómo opera la intertextualidad en mi objeto de estudio, el siguiente paso es hacer un análisis de los contenidos lingüísticos de la obra elegida bajo el método explicado, lo que pondrá en relieve las implicaciones de lo verbal, de lo enunciado explícitamente, con los textos que subyacen y que se activan en secuencia según el discurrir del relato contenido en el texto *Miguel Hernández* :

Semejante a la lanza de Aquiles que era lo único que podía curar las heridas que ella inflingía, el interpretante sólo puede engendrar la agramaticalidad presuponiendo su correlato gramatical [...] El interpretante, vínculo entre lo ya dicho del intertexto y la reescritura que es el texto, tiene, pues, por función engendrar la manera como se efectúa esa reescritura, y dictar las reglas de desciframiento de ésta. Inseparable del interpretante lexical el interpretante textual es el eslabón que une la palabra, unidad semántica, al texto, unidad semiótica. Integrando la intertextualidad a lo que sabemos de la literariedad en general, permite comprender cómo la relación intertextual obedece a las mismas reglas de sobredeterminación que el texto. (Riffaterre: 1997: 162)

Con esta postura de Riffaterre concluyo esta propuesta, anotando que lo literario en el texto de Serrat me parece que es el elemento fundamental de esta obra, pues es la unidad significativa a través de la cual los demás textos pueden operar, tanto al interior del texto como fuera de éste, por ello, el análisis del contenido literario será un ejercicio revelador sobre la comprensión de este fenómeno.

La modificación de la poesía de Miguel Hernández en la voz de Joan Manuel Serrat:

interpretación y análisis literario del disco *Miguel Hernández* de 1972

*Tengo ronca el alma de quererte  
en esta soledad llena que me ahoga;  
tengo los ojos llenos de luz de imaginarte  
y tengo los ojos ciegos de no verte;  
tengo mi cuerpo abandonado al abandono  
y tengo mi cuerpo tiritando de no poder tocarte;  
tengo la voz tosca de hablar con tanta gente  
y tengo la voz preciosa de cantarte.*

Manuel Chinato

Existen dos vías para acceder al texto literario (la poesía de Miguel Hernández) que se encuentra en la unidad significativa “texto” *Miguel Hernández* de Joan Manuel Serrat: puede ser a través de la lectura de las letras de las canciones impresas en el disco a modo de antología, o bien, se puede reproducir el material discográfico en el aparato correspondiente y percibir el contenido verbal de la obra a través del oído.

Mi intención es revisar el significado que adquieren los poemas dentro de este nuevo texto a partir de las variantes generadas por la selección de poemas que hizo Serrat y la modificación de éstos para su producto. Propongo no una revisión exhaustiva de cada texto poético que aparece en el disco, sino observar el modo en que está construida una antología (que es también una nueva creación), la primera masificada dentro de España, de la poesía de Miguel Hernández como unidad significativa. Por ello vale la pena establecer dos precisiones: uno, la versión de los poemas que transcribo son los que aparecen por escrito en los interiores del disco, las variantes que tengan éstos con otras ediciones críticas serán mencionadas en su lugar correspondiente al momento de analizar cada canción-poema; dos, las consideraciones al respecto del ritmo deben tomarse en cuenta únicamente a nivel sintáctico, pues para estudiar las variaciones a nivel fónico se necesita un estudio

que abarque la musicalidad de este texto que debería considerar, al menos, la prosodia, el ritmo poético y el ritmo musical (además de todos sus aspectos teóricos y de ejecución).

El *corpus* literario que utilizo para el análisis son las diez canciones que aparecen en dicho disco: “Menos tu vientre”, “Elegía”, “Para la libertad”, “La boca”, “Umbrío por la pena”, “Nanas de la cebolla”, “Romancillo de Mayo”, “El niño yuntero”, “Canción última” y “Llegó con tres heridas”.<sup>70</sup> Al revisar el origen de cada texto poético resalta que no fueron ordenados cronológicamente por fechas de creación o publicación, lo que establece el primer fenómeno importante por destacar: la manera en que los poemas fueron acomodados responde a una temática particular de esta antología que, por lo mencionado hasta ahora, parece tener una carga, principalmente, de afrenta política. Derivado de este hecho surge el segundo fenómeno a enfatizar en este acercamiento: cada poema no fue elegido como unidad significativa aislada, sino que estará en una estrecha relación con los demás, así, como en cualquier poemario, los significados posibles están propuestos también en la relación entre cada texto literario que pertenece a este nuevo objeto artístico, el cual transita en dos vías, por una parte es una antología de la poesía de Hernández, por otra, es un poemario que se creó a partir de versos escritos previamente.

---

<sup>70</sup> He mencionado en el apartado anterior la procedencia de cada uno de estos textos literarios, los repito a continuación para mayor claridad, destacando que el texto que uso como referencia es la edición de las *Obras Completas* I y II, publicado por Losada en Argentina en 1960 (en este caso se utilizan los títulos originales y el orden cronológico de creación de los versos): el poema 13, “Umbrío por la pena”, de *El silbo vulnerado* (1934), “Elegía” de *El rayo que no cesa* (1934-1935), “El niño yuntero” de *Viento del pueblo* (1937), un fragmento de *El labrador de más aire* (1937) (que Serrat decidió llamar “Romancillo de mayo”), “Canción última” y la segunda parte de “El herido” (Serrat lo nombra “Para la libertad”, según los primeros versos de esta segunda parte) de *El hombre acecha* (1937- 1939), “Llegó con tres heridas” y “Menos tu vientre” de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y “La boca” (1938) y “Nanas de la cebolla” (1939), incluidos en la sección de “Últimos poemas” en la edición de Elvio Romero en 1960 y de Juan Cano Ballesta en 1988.

La primera canción-poema del disco es “Menos tu vientre”. El texto original, escrito entre 1938 y 1941, se respetó casi por completo:<sup>71</sup> Serrat mantiene el encabalgamiento del segundo verso de la estrofa dos, pero intercambia la coma entre “baldío” y “turbio” por el nexa “y”, para dar continuidad con las expresiones de tiempo y concluir claramente la estrofa. Consta de cuatro estrofas, la primera de dos versos, la segunda y cuarta de cuatro y la tercera de seis, todos pentasílabos; la brevedad silábica indica afirmaciones categóricas que se desarrollan conforme avanza el texto, se dan explicaciones cada vez más abundantes al respecto del “todo” que es el mundo durante las tres estrofas iniciales, para concluir con la condensación de lo negativo en la palabra “oscuro” y enfatizar el contraste con aquello que será lo único positivo en este universo lírico, el “vientre”:

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.

(Serrat, 1972: 1)

---

<sup>71</sup> En la edición de Romero; para leer otra versión de este poema véase la edición de *Cancionero y romancero de ausencias* de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Cátedra, 1998) p. 198.



El ritmo de la canción-poema, al igual que su significación, se basa en la anáfora “menos tu vientre” que aparece en seis ocasiones, todas para señalar el sitio donde el yo lírico encuentra refugio del “todo”, el mundo exterior, que está agrupado en un solo campo semántico indicativo de la incertidumbre, pues es “confuso”, “baldío”, “turbio”, “oculto” e “inseguro”; esta aglutinación se despliega en tres tiempos distintos: el “futuro fugaz”, primero; el “pasado” que no tiene adjetivos; y el presente “postrero” que se va relegando. Así, se resalta en la última estrofa la discordancia entre el “todo” ya desarrollado y la excepción, “menos tu vientre”, que condensa en el último verso una oposición semántica implícita a lo largo del texto pero explicada hasta este momento, en que se le adjetiva como “claro y profundo”.

La expresión “tu vientre” indica un espacio poético y, a la vez, el sujeto al que le canta el yo lírico, que es sinécdoque del sujeto femenino y metáfora de la gestación, así, con este sustantivo se apela a una triple relación entre el yo y el sujeto al que le canta: en “tu vientre” encuentra un refugio maternal ante la incertidumbre; también es una relación amorosa-sexual entre ambos; por último, es la posibilidad de la gestación. Ninguna de las tres formas de interacción se encuentra limitada a lo largo del texto, son posibles en cualquier momento de la lectura y, más, en cualquier momento del universo lírico, al estar en relación con los tiempos que se han indicado; sin embargo, la oposición se enuncia en presente “menos tu vientre/todo *es*”, esto conlleva a que la relación entre el yo lírico y el sujeto al que le canta no ocurre en el momento de la enunciación, sino que es una posibilidad, un deseo o un recuerdo .

El sujeto a quien canta el yo lírico es el antónimo de los adjetivos que describen el “todo”, así, el vientre es “claro”, como se indica en el último verso, aunque ya existe esta relación en la primera estrofa por contraste con “confuso”, es presente constante, es útil

para el cultivo (es fértil), es diáfano, es visible, es seguro y “profundo”, además de ser aquello que permite la existencia del microuniverso, pues sin él todo es “polvo sin mundo”. De estos calificativos insinuados sólo se hace explícito “claro” y “profundo”, con lo que se cierra la canción-poema; estos datos permiten leer “vientre”, además de lo mencionado, como hogar, o mejor dicho, como refugio con una carga considerable respecto a la maternidad:

En Miguel Hernández el sexo femenino es exaltado y reverenciado. Es un elemento de salvación porque en él se realiza plenamente el destino humano: por él el hombre perdura hasta la eternidad, en él coexiste lo que enraíza al hombre a la tierra y lo que le lanza hacia el cielo, por él el hombre y la mujer se integran en el concierto armónico del universo. Pero hay algo en lo que este sistema difiere absolutamente de la concepción del amor en García Lorca: en Miguel Hernández se trata de una aventura individual; no es el sexo en abstracto: es el sexo de la mujer que ama. Por eso sus ideas, o mejor, sus vivencias no cuajan en un sistema coherente hasta que se superan los obstáculos que se oponían a la realización total de su experiencia personal. (Mayoral, 1978: 105)

El texto poético proviene del poemario *Cancionero y romancero de ausencias* escrito entre 1938 y 1941; a decir de Juan Cano Ballesta, Miguel Hernández compuso la mayoría de los poemas pertenecientes a éste en la cárcel de Torrijos en Madrid (Cano, 1978: 24-25); si “Menos tu vientre” es uno de ellos y aceptamos que para Hernández “el sexo es un arma; hay que hacer que penetre en la historia, que labre un futuro más limpio para los hijos que soñamos; la sensualidad tiene un sentido que va mucho más allá de la experiencia concreta y subjetiva, siempre egoísta” (Durán, 1978: 44), entonces no estará forzada una interpretación que asegure que, si bien es verdad que la canción-poema es “una oda a la fertilidad” (Manrique, 2007: 30) y un poema erótico en el que “el vientre es el centro del universo” (Mayoral, 1978: 105-106), estamos también ante un texto que denuncia las condiciones en las que se encontró el poeta en sus últimos años de su vida.

Pareciera, pues, que abrir el disco que conmemora la muerte de Hernández con este texto es tanto la invitación para que el lector perciba el goce estético de la poesía erótica-amorosa, como un discurso transgresivo subyacente que quiere llamar la atención del destinatario a revisar las condiciones también de la escritura: el sujeto al que le canta el yo lírico es, en todo momento, salvación del “todo”, es decir, del mundo que lo rodea y que, en el universo lírico, apunta a la tragedia.

La segunda canción-poema lleva por título “Elegía”, el texto original (homónimo) proviene del poemario *El rayo que no cesa*, fue escrito el 10 de enero de 1936 y dedicado a la muerte del amigo y maestro (entre otros) del poeta, Ramón Sijé. La estructura del texto corresponde con el género elegía en la tradición lírica moderna, es decir, es una lamentación por la pérdida de un ser querido (o cualquier objeto lírico digno de clamor) que está estructurado en tercetos (o en verso libre, el cual no es nuestro caso), a diferencia de los textos elegiacos en la literatura clásica en los que dicha clasificación correspondía más que a una temática, a una estructura que alterna hexámetros y pentámetros.

La extensión de este texto se respeta por completo aun en el epígrafe; sin embargo, incluye ligeras variaciones: en el disco de Serrat se cambia “como el rayo” por “como del rayo” y “con quien tanto quería” por “a quien tanto quería”; también, el sexto verso concluye con punto y seguido, mientras que en original existe un encabalgamiento con el siguiente verso; por último, se borra el espacio entre la segunda y tercera estrofa y la quinta y la sexta para transformar dos grupos de dos tercetos (como aparece en el original) en dos sextetos (como aparece en el disco).<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Modificación que hace Serrat, pues “Elegía” esta compuesto por quince tercetos y un cuarteto final (como aparece en la antología *El hombre y su poesía* de 1985 editado por Juan Cano Ballesta; intuyo, pues, que en la edición de Losada de *Obras. Poesías completas* de 1960 debe existir un error, pues el poema está construido por ocho tercetos, un sexteto, aquí el error de juntar dos medidas poéticas para formar una sola, cinco tercetos

Así, la canción-poema está compuesta por catorce estrofas, aunque en el momento del canto se acude a la edición original del poema y se hace explícita la construcción en quince tercetos encadenados con rima 11-A/11-B/11-A, 11-B/11-C/11-B, 11-C/11-D/11-C, 11-D/11-E/11-D (y así sucesivamente), para cerrar con un cuarteto endecasílabo que cierra el poema con la invocación del amigo muerto.

---

y un cuarteto). Vale la pena notar que aún en las ediciones críticas de la poesía de Miguel Hernández existan diferencias de esta índole.

*(En Orihuela, su pueblo y el mío,  
se me ha muerto como del rayo Ramón  
Sijé, a 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 instrumentos,  
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.  
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 avariciosa 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.

(Serrat, 1972:1-2)

Las modificaciones señaladas no parecen haberse realizado por la decisión arbitraria del cantante, pues, como asegura él mismo, este disco lo construyó con la ayuda de la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa (Manrique, 2007: 5). El cambio en el epígrafe “a quien tanto quería” a cambio de “con quien tanto quería” no es exclusivo del disco, sino que ya había aparecido previamente, es un error que se repitió a lo largo de los años y que

Eutimio Martín explica del siguiente modo: “Todavía hay editores que creen corregir la preposición «con» sustituyéndola por «a». Pero no pretendía Miguel entonces manifestar un afecto («a quien tanto quería»), sino dar fe de una ambición común: «con quien tanto [tantas cosas] quería»” (Martín, 2010: 140). Por otra parte, la unión de la segunda y tercera estrofa en una sola, al igual que la quinta y la sexta, responde a una agrupación de campos semánticos: los tercetos dos y tres agrupan las ideas de fertilización de la tierra con el cuerpo del sujeto fallecido y el dolor del yo lírico; el quinto y sexto terceto desarrollan la vastedad del lamento y el vacío que ha dejado el sujeto al que se le llora. Ambas modificaciones, me parece, enfatizan el sentido fraternal del lamento pues, como explicaré más adelante, el nuevo contexto permite leer esta canción-poema como un lamento dirigido a Ramón Sijé, a Miguel Hernández y a aquellos “compañeros” perdidos en la Guerra Civil Española y durante el periodo franquista.

Los dos cambios restantes, la sustitución en el epígrafe de “como el rayo” por “como del rayo” y el cambio de puntuación en el sexto verso, me parece que responden, más que a una intención estética, a errores al momento de cuidar la edición, pues no parecen existir fundamentos suficientes para proponer otra lectura.

Varios de los críticos de la poesía de Miguel Hernández ya han hablado del sentido pesar de este texto, pues las circunstancias que rodearon la muerte de Sijé afectaron gravemente al poeta: en noviembre de 1935 ambos amigos habían discutido por carta, pues Hernández entregó varios de sus poemas a Pablo Neruda para que se publicaran en su revista *Caballo verde para la poesía*, rompiendo su relación con *Gallo Crisis*, la revista de Orihuela que dirigía Sijé, a lo que éste respondió:

Es terrible lo que has hecho conmigo [...] Quien sufre mucho eres tú, Miguel. Algún día echaré a «alguien» la culpa de tus sufrimientos humano-poéticos actuales. Transformación terrible y cruel. Me dice todo esto la lectura de tu poema

<<Mi sangre es un camino>>. Efectivamente, camino de caballos melancólicos. Mas no camino de dignidad de persona humana. Nerudismo (¡qué horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas de vello de partes prohibidas y de prohibidos caballos!); aleixandrismo; albertismo. (Sijé, citado por Cano, 1978: 19)

Vale la pena recordar que “Elegía” fue incluido de último momento antes de la publicación del poemario *El rayo que no cesa*; éste es una recopilación de sonetos de corte amoroso escritos entre 1934 y 1935, justo en el momento en que la postura ideológica y poética de Miguel Hernández se transformaba a partir de su encuentro con Pablo Neruda en Madrid; la molestia de Sijé parece provenir no sólo de las variaciones en la poesía de Hernández, sino también de pensar en él como desertor de un proyecto estético-ideológico que, representado en *Gallo Crisis*, recibió bastantes maltratos, incluso de publicaciones de corte católico como *Cruz y raya* de José Bergamín.

Ramon Sijé murió el 25 de diciembre de 1935, menos de un mes después Hernández escribió “Elegía” y, posteriormente, en una carta mostró su arrepentimiento por cómo finalizaron las cosas entre él y su amigo: “Yo estoy muy dolorido de haberme conducido injustamente con él en estos últimos tiempos” (Hernández, citado por Cano, 1978: 19-20).

En la canción-poema reproducido por Serrat, el contenido del texto adquiere otros significados pues la decodificación del destinatario es distinta a la considerada por Hernández. Esta re-transmisión sugiere tres lecturas del poema: el texto está dedicado a Ramón Sijé, al igual que el poema original; el texto está dedicado a los “compañeros” (con toda su carga política) y amigos perdidos en la Guerra Civil, en la posguerra y durante el régimen; el texto está dedicado también a Miguel Hernández.

La interpretación que lamenta la pérdida de los “compañeros” está fundamentada en la fuerza de significación de la tercera estrofa, que agrupa eventos que son posibles de

relacionar con el asesinato: “un manotazo duro”, “un golpe helado”, “un hachazo invisible y homicida” y “un empujón brutal”. El ritmo de esta estrofa es tajante y singulariza cada hecho con la anáfora “un” repetida en los tres versos correspondientes; así, la dureza, la frialdad y la invisibilidad del homicidio pueden muy bien encajar en los métodos del régimen (el franquista y cualquier otro homólogo). Serrat brindó no pocas canciones a los compañeros detenidos: “En una actuación en Pamplona, Joan Manuel dedicó a unos compañeros que, explicó, no habían podido venir. Acabamos en la comisaría declarando, porque entendieron —y estaban en lo cierto— que se refería a gente que estaba detenida” (Manrique, 2007: 12-13); en su extensión, esta dedicatoria es también para los compañeros y familiares desaparecidos y muertos, entre ellos, el abuelo del cantante, Manuel Teresa, quien fue “uno de los 32 miembros de esa familia que la guerra civil se llevó al fondo del barranco y al olvido” (Riviére, 1998: 30-31). Las canciones “Manuel” (1968) y “Pueblo blanco” (1971) complementan bien estas afirmaciones, y, si la crítica Margarita Riviére se pregunta (en referencia con la gente desaparecida) “¿Cuántos Manueles había?” (1998: 32), se puede hacer la traslación a “Elegía”, pues, para 1972, los “compañeros” y “amigos” que habían sido “empujados brutalmente” por los asesinatos cometidos por miembros del régimen no eran pocos. También, considero que el profundo sentimiento de rencor expresado por la repetición “no perdono” de la sexta estrofa, corresponde al resentimiento de un grupo derrotado y humillado constantemente por el adversario.

Para Serrat, el diálogo por medio de la literatura es la herramienta para descubrir y construir nuevos discursos, es casi una complicidad, que permitió un poco de apertura en el contexto tan restringido al que ambos (poeta y cantante) pertenecieron:

Conocí a Miguel Hernández en uno de aquellos bancos del umbrío jardín de la Universidad [...] En aquellos bancos hablábamos de amor, conspirábamos contra el régimen, leíamos poesía y tomábamos el sol al mismo tiempo. En aquellos



claustros, en aquellos jardines, en aquellas aulas, entre octavillas clandestinas y apuntes de Genética Aplicada, también iban de mano en mano los maravillosos libros que desde Argentina nos hacía llegar la editorial Austral —bendita sea— y que nos devolvían a aquellos que fueron condenados al ostracismo, con toda su voz y todo su acento. Aquellos libros eran ventanas abiertas por las que entraba un aire nuevo que ventilaba el tenebroso tiempo de la dictadura. (Manrique, 2007: 57)

La canción-poema “Elegía” de Serrat, está enmarcada por un ambiente de homenaje para Miguel Hernández, el yo lírico del texto musicalizado es el desdoblamiento del propio Serrat, es éste quien desea ser “el hortelano/ de la tierra que ocupas y estercolas”, es también a quien duele la falta, llora su “desventura” y, con este homenaje, siente “más tu muerte que mi vida”. En la quinta estrofa, el yo lírico de la canción hace énfasis sobre lo acelerada que fue la muerte del sujeto lírico Miguel Hernández: el adjetivo “temprano”, repetido en tres ocasiones, indica que dicho evento aún no debía suceder, la muerte se adelantó y el sujeto al que le canta este yo lírico rueda por el suelo antes de tiempo. Destacan también las estrofas ocho, nueve, diez y once, en ellas se expresan los deseos del yo lírico por no perder al sujeto al que le canta: en la octava y novena se observa la desesperación del yo lírico por desenterrar el cuerpo con los dientes, cual animal furioso, y así recuperar al objeto de su lamento, enunciación que adquiere su fuerza por la constante repetición de “quiero”; en la décima y onceava estrofa, la anáfora “volverás” expresa, más que un deseo como se interpretaría en la lectura original, la certeza de que el sujeto lírico Miguel Hernández, al cual le canta este yo lírico de la canción (probable desdoblamiento del autor Serrat), regresará con la enunciación de los versos contenidos en el disco pues, el único modo posible (en el universo lírico) de traer de vuelta al sujeto lírico Miguel Hernández, es a través del diálogo literario entablado en la agrupación de discursos expresados por este yo lírico.

El disco es, entonces, “una tormenta/ de piedras, rayos y hachas estridentes,/ sedienta de catástrofes y hambrienta”, con la que se invoca al poeta oriolano para que vuelva a través de su poesía. Así, la figura de Miguel Hernández “volverá” para “alegrar” la sombra de las cejas del invocador y de la “novia”.<sup>73</sup> A través de la misma poesía, intérprete y autor podrán dialogar de las cosas que quedaron por decirse, ya no cobijados por las “aladas almas de las rosas/ del almendro de nata” sino bajo el abrigo de la poesía cantada.

Aparentemente en el disco existe una gradación sobre el tema político, ésta adquiere mayor fuerza con cada canción-poema y llega a su clímax con “Para la libertad”. Si es verdad que para la estructura del texto artístico es tan importante lo presente como lo ausente, esta canción-poema es la que pareciera más relevante en el sentido político ya que, hasta este punto de la investigación, es la que sufrió mayor número de modificaciones con respecto a los versos originales.

Esta canción proviene del poema “El herido” dentro del poemario *El hombre acecha*, escrito entre 1937 y 1939, durante el periodo de la Guerra Civil Española. El texto de Miguel Hernández tiene una dedicatoria: “Para el muro de un hospital de sangre”<sup>74</sup>. El poema consta de dos partes, la primera está compuesta por seis cuartetos, la segunda por cinco, todos con los primeros tres versos tridecasílabos o alejandrinos, mientras que el cuarto verso de cada estrofa es un heptasílabo.

Las modificaciones que hace Serrat respecto al texto original son las siguientes: elimina toda la primera parte, incluyendo la dedicatoria; elimina la tercera estrofa de la segunda parte. El lector informado, aquel que conoce previamente la obra de Miguel

---

<sup>73</sup> El sustantivo “novia” al que se refiere el yo lírico en el texto original corresponde a Josefina Fenoll, novia de Sijé al momento de su muerte. Para 1972 y bajo esta interpretación, la “novia” a la que el yo lírico del disco hace referencia es extensivo tanto al personaje lírico Josefina Manresa como a cualquier pareja sentimental de cualquier compañero desaparecido.

<sup>74</sup> Este es el modo en que se llamó a los hospitales que se establecían cerca del campo de batalla.

Hernández, encontrará en estas modificaciones dos criterios de edición: uno político, pues erradicar la dedicatoria es erradicar también un grupo que enunciaba de manera específica un espacio, mientras que la estrofa eliminada de la segunda parte hace una alusión directa a quienes “han revolcado su estatua por el lodo”<sup>75</sup>, Serrat no podía darse el lujo de que esta insinuación se comprendiera como un ataque directo a Franco, no porque no lo fuera, sino por las repercusiones que hubiera tenido; el otro criterio es el semántico, pues la primera parte describe el modo en que desarrolla una batalla, focalizando la atención en la sangre como metáfora de la fuerza vital depositada en ésta, mientras que la segunda parte explica el por qué de la lucha. El lector no informado no extrañará los segmentos faltantes, pues se encuentra frente a una unidad discursiva que se explica por sí misma.

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.

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.

(Serrat, 1972: 2)

---

<sup>75</sup> Para la libertad me desprendo a balazos  
de los que han revolcado su estatua por el lodo.  
Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,  
de mi casa, de todo.

El primer cambio importante en la configuración del texto es el título. Según la lectura propuesta, sería ingenuo argumentar que la modificación responde sólo a que la canción-poema comienza con las palabras que le dan nombre. “Para la libertad” da significado a toda la unidad discursiva, es decir, esta canción (contiguamente, este disco), busca conseguir la libertad, para ello el yo lírico sangra, lucha, pervive y hace entrega de sus extremidades a los cirujanos, lo que, no obstante la omisión de la dedicatoria, nos sitúa espacialmente en un hospital, al que se ha llegado para recuperarse de las heridas recibidas durante la lucha (es decir, durante la primera parte del poema, también omitida).

La relación de compañerismo y la solidaridad que unen a determinado bando militar (en este caso por las referencias de vida del poeta y del cantante, el bando republicano en la Guerra Civil Española) se expresan en la segunda estrofa, “siento más corazones que arenas en mi pecho”, a través de una compleja relación entre una sinécdoque y dos metáforas: se toma aquí “corazones” por hombres, soldados, compañeros y cualquier persona que se pueda unificar bajo un mismo sentir y pensar; el yo lírico siente más aliados (corazones) en su pecho que arenas en el mar, lo que nos lleva a la relación metafórica entre arena-pecho, donde, al ser ambiguo el marco metafórico, los dos sustantivos se nutren de significado para condensar en un mismo espacio poético tanto la idea de unión, pasión, entrega y dedicación, como la inconmensurabilidad de aliados con las mismas motivaciones.

La enunciación “dan espumas mis venas” refuerza la imagen poética previa y genera la conexión con la relación siguiente, pues las “venas” son el canal por el que se esparcen los corazones-granos de arena que, para generar espuma, deben chocar con la costa y revolverse con los demás. En este caso, la costa se ve representada por los hospitales, para dar unidad de significación a la estrofa se establece otro símil, los innumerables miembros que pertenecen al conjunto corazones-granos de arena se encuentran y se conjugan en la

“costa-hospital”. La siguiente comparación “entro en los algodones como en las azucenas” embellece la imagen lírica, y apela al sentido del olfato para relacionar el olor del hospital, de la sangre, con el de la aromática y blanca flor, poniendo en juego, también la unificación emotiva entre el blanco, color representativo de la pureza, y el rojo, representativo de la pasión (en este caso no sexual).

La relación del yo lírico que ingresa en los hospitales y, metafóricamente, tanto en los algodones “como en las azucenas” es una alusión —inusitadamente alegre— al momento en que se integra a éstos como el polen a las flores, se comprende la analogía que quiere establecer pues parece que considera a los soldados heridos como el “polen” que fecundará el campo para que nuevos compañeros broten y sigan luchando, en pos de conseguir el objetivo último: la libertad.

A partir de aquí ya no se repite la aliteración “para la libertad”, sino que se explican las condiciones del yo lírico posteriores a la batalla y su ingreso al hospital.

En la canción se omite la tercera estrofa de esta segunda parte, lo que parece responder a cierto tiento político, pues, ya eliminada la primera parte del poema (y en el nuevo contexto) la agresión contra el régimen es explícita con la referencia que bien pudiera aludir a Franco (y las figuras semejantes) como aquel que ha “revolcado su estatua por el lodo”. A pesar de que, hasta ahora, es un disco con una fuerte carga de afrenta contra el régimen, es necesario recalcar que Serrat sólo utiliza los poemas “aprobados” por éste, pues canta los textos que ya habían aparecido en la edición madrileña de 1952 de Arturo del Hoyo *Obra escogida*. Sin embargo, también es verdad que el cantante catalán convierte un discurso ya leído por la censura en un acto político que masificó, aprovechando las “debilidades” del MIT a partir de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, también conocida como la “Ley Fraga”. Entonces podemos hablar ya no sólo de que Serrat encontró una

“grieta en el sistema” político para poder llevar a las masas la poesía de Hernández, sino que también fabricó “grietas discursivas” que le permitieron re-significar y re-transmitir los textos.

La tercera estrofa de la canción alude a un sujeto femenino, “ella”, que bien puede ser el personaje lírico Josefina Manresa o bien cualquier esposa de cualquier combatiente. Ante la muerte del soldado, el sujeto femenino alimentará la esperanza del futuro con sus hijos, creando “nuevos brazos y piernas” a partir de la “carne talada”. El suceso que permitirá la nueva vida será la muerte del combatiente, esto aparenta, entonces, una relación infinita de esta oposición, por lo que el campo siempre tendrá soldados, y cada vez que uno muera el sujeto femenino proveerá otro. El contenido de la lucha y la esperanza por la victoria se recalcan en la cuarta estrofa, que cierra el poema con el yo lírico que considera las partes del cuerpo perdidas en batalla (las propias y las de cada compañero si atendemos al unidad del poema) como “reliquias” “que pierdo en cada herida”, en lo que sugiere una cruel imagen de miembros del cuerpo humano esparcidas por la zona de guerra; éstas “retoñaran aladas”, pues vendrá el nacimiento (o la unión) de nuevos soldados que buscan el objetivo común.

Los últimos dos versos, separados por un punto y seguido, son un canto por la victoria en la guerra, explicando el por qué ganarán: “Porque soy como el árbol talado, que retoño:/ porque aún tengo la vida”. Una imagen de la naturaleza, que, probablemente, se puede relacionar con la imagen de la Hidra de Lerna griega, monstruo de varias cabezas al que cada vez que se le cortará una crecerían de ella dos nuevas, esta imagen refuerza la idea de invencibilidad e infinitud de los soldados combatientes; mientras que la esperanza está representada por el elemento “vida”.

El yo lírico canta a la lucha por una libertad que, o no tiene o está por perder, sin embargo, no se amedrenta frente a la amenaza ni ante las heridas del campo de batalla, pues mientras “tenga la vida” puede continuar luchando, y si muriera, está la relación eterna con los hijos-soldados que llenarán de nuevo el campo.<sup>76</sup>

La cuarta canción-poema que aparece en el disco es “La boca”, situada tanto por Elvio Romero como por Juan Cano Ballesta en la selección que ambos titulan “Últimos poemas”. Transcribo la selección de versos que Serrat utilizó para la versión musical:

---

<sup>76</sup> Al respecto, Marie Chevallier comenta lo siguiente: “Nunca la identificación *yo=pueblo* fue mejor realizada. Y no lo es en la promesa de la victoria sino en el sacrificio y en la inquietud, y luego en la agonía. El ser encuentra en ello a la vez su extensión y su intensidad mayores [...] Ya no hay fanfarronada en esta última victoria de la dignidad” (Chevallier, 1978: 282).

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 grama sangrante  
dos fúlgidos aletazos.  
El labio de arriba el cielo  
y la tierra el otro labio.

Besos [*sic*] que rueda en la  
sombra:  
beso que viene rodando  
desde el primer cementerio  
hasta los últimos astros.

Besos [*sic*] que va a un porvenir  
de muchachas y muchachos,  
que no dejarán desiertos  
ni las calles ni los campos.

¡Cuánta boca enterrada,  
sin boca, desenterramos!

Bebo 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.

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.

(Serrat, 1972: 2-3)

Existen en esta reconversión dos datos mínimos que deben mencionarse, a pesar de que probablemente respondan a errores de edición y no tengan mayor importancia para el análisis. Uno es la separación de la cuarta y quinta estrofa, que aparecen como dos distintas, pues, en la edición de Elvio Romero, éstas son una sola y ocupan el lugar de la quinta estrofa; el segundo es la pluralización del sustantivo “beso” en el inicio de la tercera y la cuarta estrofa, tanto en la versión cantada como en las ediciones consultadas este sustantivo se mantiene en singular.

La canción-poema está construida por siete estrofas, todas octosílabas con rimas asonantes sin consistencia formal, las dos primeras son de ocho versos, la tercera y cuarta son de cuatro, la quinta es una estrofa de dos versos y la sexta y séptima son sextetas. La



cercanía de esta disposición formal con el romance da pauta para comprender que el ritmo de estos versos es establecer un sentido de cercanía y deleite (al menos auditivo) con el receptor. El inicio de cada estrofa plantea el espacio lírico, la boca, donde ocurren las canciones, los besos y las evocaciones, así, el primer verso de esta canción-poema, “Boca que arrastra mi boca”, ubica al yo lírico tanto en el espacio como en la relación que mantiene con éste, que también es el sujeto lírico al cual se canta.

El yo lírico es atraído de manera poco sutil por “la boca”, metáfora de palabra, de voz, y en este universo lírico, de poesía; la repetición del verbo “arrastrar” en conjugaciones distintas sugiere un proceso de seducción violento, que no dañino, al que el yo no opone resistencia. El sujeto boca-poesía “viene de lejos” (idea romántica de inspiración, mística de divinidad, o el halo de la indeterminación de su procedencia) e ilumina al yo con “rayos” de luz, entonces se vuelve “alba”, amanecer que llega abruptamente para disipar la oscuridad de la noche; si relacionamos esta canción-poema con la primera del disco, “Menos tu vientre”, tendremos una imagen lírica en la que, si bien el yo lírico se refugia de la oscuridad y confusión del mundo en el vientre del sujeto al cual le canta, en este punto ha encontrado el remedio, la boca-poesía, para disipar ese “todo” que le atormenta.

La boca, espacio donde se sitúa el yo lírico y sujeto al cual le canta, es, además, contenedor y multiplicador de sí mismo, pues sus acciones se reproducen sin un límite determinado: “Boca poblada de bocas:/ pájaro lleno de pájaros”; así, boca es también alba, momento determinado donde los pájaros inician su trino, las aves, a su vez son canto y vuelo y se unifican con los demás elementos sintácticos bajo la metaforización del acto expresivo “voz-canto”, condensado en la noción “poesía”. Bajo el sistema de significación de este análisis la oscuridad está relacionada directamente con el significado luctuoso del

color negro, mientras que, en relación con el análisis de “Elegía”, existe un yo lírico que tiene como sujeto de su canto a Miguel Hernández, así, los elementos condensados bajo la noción “poesía” aluden a este último como personaje lírico.

En la segunda estrofa se identifica a la boca-poesía por sus efectos: como canción que vuela, como muerte ralentizada que se desea y como alivio de otra muerte, una violenta que se anuncia por la sangre en el césped. La relación que mantienen el yo lírico con el sujeto al que le canta es reforzada en el final de esta estrofa pues, junto con el inicio del poema (“arrastra”), parece establecer un orden gravitacional de atracción, una boca arrastrada por la otra, una de ellas es el mundo que se encuentra contenido entre la tierra y el cielo.

La tercera y cuarta estrofa establecen la relación de la boca-poesía con el tiempo y con los conceptos de muerte y vida: el beso-boca-poesía viene desde la primera muerte y continuará hasta el “porvenir” indeterminado de las “muchachas y muchachos” que no abandonarán el campo de lucha. Se establece una relación de infinitud, pues, el beso que viene rodando, lo hace desde el primer cementerio, es decir, se fija un punto de partida en la primera muerte, y concluye en los últimos astros, sin un límite determinado, no sólo en la lejanía geográfica sino en el tiempo de vida; así, la oscuridad que rodea al sujeto lírico no sólo apunta a la condición de muerte sino a su opuesto: es la negrura originaria de donde proviene, la del primer fallecimiento la que indica su inicio y la de la indeterminación la que marca su fin.

Esta condición de contraste necesario entre ambos conceptos se expone en el inicio de la cuarta estrofa, en la que el beso-boca se sitúa al interior del tiempo establecido y viaja por él para encaminarse hacia el “porvenir”, donde la juventud femenina y masculina poblará de vida los sitios que se encuentran en este microuniverso. Esta juventud llena sin

fin las calles y los campos, tal como los soldados se renuevan en “Para la libertad”, a pesar de sufrir aquella otra muerte sangrienta que los silencia y que los ha enterrado, juntos, sujeto y yo líricos, cumplen el deseo expresado en “Elegía” de desenterrar a sus muertos para hacerles homenaje a través de la evocación:

El futuro absoluto contiene el aforismo de los aforismos: la verdad última del ser, la parte de irreductibilidad que nace de él mismo solo. Define el espacio en que la derrota no existe. Por adelantado, antes de la agonía, el futuro ya rescataba al hombre de la muerte total. Conjuraba todos los desgarramientos, todas las amputaciones [...] El individuo más aislado puede realizar la resistencia, la victoria total. La persona ya no existirá sino en la concentración de sí misma en ese refugio. A partir del punto en que se recobra toda la vida, un hombre reducido a la mayor soledad puede reinventar el pueblo. (Chevallier, 1977: 364-365)

El espacio para dicho homenaje es la boca de la boca-poesía, es decir, un microuniverso dentro del sujeto al que le canta el yo lírico y donde éste juega con los contrastes nuevamente: mientras alza la copa para brindar por los faltantes, los recuerda cayendo sobre su propia sangre, tan similar al vino del que bebe; esta metonimia alude a la muerte buena, la muerte deseada, que se nos aclara en esta estrofa que es la muerte por amor —no se indica si es amor a una mujer, a un hombre o a una causa, según la interpretación que propongo hasta ahora puede ser el amor producido por la solidaridad de personas con una postura en común, mas en los versos de Miguel Hernández y en el contexto del poemario original podremos imaginar que aquí se encuentra una tormentosa relación abundancia-carencia entre el amor y la presencia de otro sujeto lírico, una mujer, y los deseos de victoria en el campo de batalla con aquellos considerados como compañeros—, la indeterminación del amor al que se refiere queda resuelta si atendemos a lo que anota Marie Chevallier en el estudio de los últimos poemas de Miguel Hernández “En su última etapa, la poesía de Miguel Hernández constituye un balance de la experiencia

vivida en el amor y en la guerra. El poeta expresa entonces cuanto sabe de sí mismo, de los hombres y del mundo” (Chevallier, 1978b: 142).

Al final del poema se declara el alivio de oscuridad que significa la boca-poesía, mas permanece una ventana abierta a los eventos de ese universo externo: los conceptos de “vida”, “muerte” y “amor” se han trasladado de lo exterior a lo interior, como una réplica que demuestra su inevitabilidad. El orden en que aparecen (y la relación con otras canciones-poemas que señalaré más adelante) indican el ciclo que pretende establecer el yo lírico: los tres elementos son heredados por la boca-poesía, por tanto le pertenecen, primero la vida y al final el amor, queda la muerte, entonces, como el punto de conexión entre ambas y no como el fin o el principio del ciclo.

La siguiente canción-poema que aparece en el disco es titulada por Serrat como “Umbrío por la pena”, en los textos de Hernández es el soneto número trece de *El silbo vulnerado* (1934), las dos modificaciones que sufren estos versos están en la puntuación: en el original existe una coma después de “penas” en el segundo verso del primer terceto, y en el segundo verso de la estrofa final se intercambiaron los suspensivos por dos puntos:

Umbrío por la pena, casi bruno,  
porque la pena tizna cuando estalla,  
donde yo no me hallo no se halla  
hombre más apenado que ninguno.

Pena con pena y pena desayuno,  
pena es mi paz y pena mi batalla,  
perro que ni me deja ni se calla,  
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos, penas, me ponen su corona,  
cardos, penas me azuzan sus leopardos  
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona  
rodeada de penas y de cardos:  
¡cuánto penar para morirse uno!

(Serrat, 1972: 3)

Existe otra versión de este soneto en el poemario *El rayo que no cesa* (1934-1935)<sup>77</sup> al que le corresponde el número seis, en éste, se han sustituido también los puntos suspensivos por dos puntos. Al cotejar los dos textos de Hernández, los cambios en la puntuación en el de Serrat parecen concientes, al menos el que concierne al terceto final, pues parece un trabajo de editor el revisar ambos poemas y seleccionar las indicaciones que, a su parecer, le vienen mejor. Intercambiar los puntos suspensivos por dos puntos es un recorte en el tiempo poético, mientras que en el caso del original el yo lírico extiende su congoja al estar “rodeado de cardos y de penas”, en la versión de *El rayo que no cesa* y en la de Serrat, la misma afirmación se utiliza para presentar el desenlace de la acumulación de la “pena”: la muerte.

Acudo de nuevo a Lotman y su aseveración de que, en la poesía, es tan importante lo presente como lo ausente, me parece que Serrat comparte esta idea y con esta selección devela su objetivo de extender el conocimiento de la obra poética completa de Miguel Hernández. La versión de *El rayo que no cesa* es una “reconstrucción” de la de *El silbo*

---

<sup>77</sup> Reproduzco el texto a continuación:

Umbrío por la pena, casi bruno,  
porque la pena tizna cuando estalla,  
donde yo no me hallo no se halla  
hombre más apenado que ninguno.

Sobre la pena duermo solo y uno,  
pena en mi paz y pena en mi batalla,  
perro que ni me deja ni se calla,  
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

Cardos y penas llevo por corona,  
cardos y penas siembran sus leopardos  
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona  
rodeada de penas y de cardos:  
¡cuánto penar para morirse uno!

(Hernández, 1997: 255)

*vulnerado*, sin embargo, en ambas la intención significativa parece ser la misma, pues están construidas a partir de la recurrencia del vocablo “pena”, que aparece en diez de los catorce versos en ambos sonetos. Entonces, la decisión de Serrat por elegir la primera versión (exceptuando el cambio en el terceto final que pertenece a la segunda versión de Hernández) apunta a su deseo de que este texto en particular represente a todo el poemario, pues *El rayo que no cesa* ya está representado por “Elegía” y *Viento del pueblo* (1937) por “El niño yuntero”, a partir de este texto Serrat selecciona dos poemas de cada poemario publicado por Hernández (*El hombre acecha*, *Cancionero y romancero de ausencias* y *Últimos poemas*) subrayando su interés por aquellos textos escritos en el marco de la Guerra Civil Española y la muerte del poeta.

En lo que concierne al análisis del soneto, Marina Mayoral asegura que “En Miguel Hernández el amor parte siempre de la realidad, de una realidad concreta que puede magnificarse hasta alcanzar dimensiones astrales, pero que no se inventa. No hay en él fantasía o ensueño; su mundo es muy real; o tiene a *su* mujer y canta la alegría de la unión o no la tiene y se desespera o se muere de nostalgia” (Mayoral, 1978: 98). Vale la pena destacar que la crítica omite el momento de construcción de universo y personaje líricos que será quien se exprese dentro del poema; si bien es verdad que los amores o desamores a los que acude Hernández (sobre todo antes de los poemarios de 1937) para su creación tienen una procedencia “real” e individual, también es cierto que el trabajo de creación literaria implica necesariamente una construcción ficticia que no pertenece a la categoría de “realidad”.

El soneto sigue la forma clásica petrarquista: dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos de rima ABBA, ABBA, CDE, CDE; el poema, en su contexto original dentro de *El silbo vulnerado*, supone un lamento ante la ausencia de la mujer amada, en el

poemario existen tres momentos importantes, quizá con subdivisiones que por ahora evitaré:<sup>78</sup> el primero es la presencia del sujeto lírico y el proceso de cortejo, seducción y sometimiento del yo frente a él, esta sección va del primer soneto al sexto; el segundo ocurre de manera muy breve, es el gozo y el descanso que surgen al estar reunidos yo y sujeto líricos en los sonetos siete, ocho y nueve; a partir del décimo soneto se canta y se sufre la ausencia de la amada, y con el soneto número trece comienza la exposición de un deseo de muerte del yo lírico que no cesará hasta el final del poemario.

Cabe resaltar que este poemario fue escrito durante 1933 y enviado al Concurso Nacional de Literatura de España en ese mismo año (sin éxito), *El silbo vulnerado* no se publicó como poemario, sino que los versos aparecieron en publicaciones locales, casi todos en *Gallo Crisis* de Ramón Sijé; José Bergamín y Manuel Altolaguirre creían que *El silbo vulnerado* era un proyecto demasiado conservador y con algunos versos marcadamente fascistas, por lo que sugirieron a Hernández algunos cambios y él lo reconfiguro para crear *El rayo que no cesa*, en que incluyó diez sonetos de *El silbo vulnerado*, este último más *Imagen de tu huella* (1934) no fueron presentados como poemarios hasta la recopilación del trabajo de Hernández en la segunda mitad del siglo XX. Estos datos sirven para comprender las consideraciones formales, las referencias y el influjo que se percibe de la tradición clásica y la española, se debe poner en consideración que en este trabajo Miguel Hernández aún no se había consolidado como el poeta del que tenemos imagen, era apenas su segundo proyecto formal y estaba aún cobijado en demasía por Luis Almarcha y Ramón Sijé.

La canción-poema, respetando la forma de los sonetos, plantea el conflicto en los dos primeros cuartetos: comienza con un yo lírico apartado de la luz y oscurecido por su

---

<sup>78</sup> Véase Marie Chevallier, 1978, pp. 122-126.

condición de penante, es la misma pena la que con su explosión lo ha manchado a tal punto de saberse el hombre más desafortunado de la existencia. Su alimento, su reposo y su lucha son replicas de la misma condición; la prosopopeya en la que se confiere a la abstracción “pena” las condiciones de estridencia, lealtad y obstinación de un perro animan este concepto para hacerlo ingresar en el circuito de los seres vivos en el soneto, así, la pena ya no es sólo un sentimiento que marca el eje del lamento del yo lírico, sino un ser real que lo persigue.

La resolución del conflicto planteado en los dos cuartetos inicia con dos referencias clave: una corona de cardos, en vez de espinas, en clara referencia al sufrimiento y sacrificio de Cristo, y los leopardos que comen y mastican el cuerpo del yo lírico, haciendo alusión a la *loza* (pantera de manchada piel, leopardo o lince) del canto primero de *La Divina Comedia*, que, en opinión de Jorge Luis Borges, refieren al pecado de la incontinencia (particularmente la lujuria), que se castigaba del segundo al quinto círculo del Infierno.<sup>79</sup>

El yo lírico es ataviado con una corona de penas-espinas de los cardos, ya personificada la abstracción “pena” se hace válido que sea ésta quien pose la corona sobre él. Los leopardos, pecado multiplicado, son incitados a carcomer al yo lírico hasta dejar roídos todos sus huesos, y es por ello que el yo lírico debe pagar, al igual que Cristo, una condena por la purificación. El yo lírico se sabe superado por la pena y por las formas en que ésta se multiplica, no sólo en el presente, sino en un futuro (ampliado por los puntos suspensivos en el texto original) que no está determinado más que por su fallecimiento (advertido en esta versión con los dos puntos), así, el último verso del soneto resuelve el conflicto presentado: la expresión “¡Cuánto penar para morirse uno!” hace saber que el

---

<sup>79</sup> Véase Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Oceano, 2003.



padecimiento del yo lírico es una travesía por el microuniverso condensado que presupone la abstracción “pena”, un camino insalvable que sólo concluye con la muerte, y ésta, aunque pareciera alivio de la vida, no tiene atisbos esperanzadores como en otros textos, sino que adquiere la significación de “oscuridad” como sinónimo de “nada”, de “vacío”, de un fin que no tiene escape visible.<sup>80</sup>

En este caso, lo que permite la activación de otros campos textuales y la resignificación del texto literario son, principalmente, la selección del poema en su primera versión, el paso del tiempo y la recontextualización a la que se ha sometido. Este lamento perpetuo se comprende como una queja por la pérdida de la persona amada en su contexto original, sin embargo, al extraerlo y situarlo junto a los demás poemas elegidos en un disco con las características ya mencionadas permite la activación de otro campo de significación, uno que, me parece, alude a las condiciones de muerte de Miguel Hernández; así, esta canción-poema se convierte en una evocación del lamento del yo lírico por una condición de vida similar a la de Miguel Hernández dentro de las cárceles franquistas.

El ambiente sombrío, que en la interpretación original aludía a un estado de ánimo que cobra vida, es aquí el espacio concreto que habita el yo lírico, del mismo modo en que las características de la abstracción “pena” adquieren una presencia material y se vuelven metáfora de padecimientos, no sólo emotivos sino físicos, sufridos y replicados en el espacio habitado. Es importante notar cómo el tiempo “real” de existencia de un poema puede afectarlo semánticamente; siempre y cuando ingrese en una nueva red de significados coherente con el texto literario, la nueva interpretación puede ser tan poderosa para salir del contexto original y plantear una nueva problemática que se debe leer a la luz de las nuevas activaciones textuales que se hayan generado por dichos cambios.

---

<sup>80</sup> Véase Couttolenc, 1979, p. 80.

El poema “Nanas de la cebolla” fue escrito desde la cárcel de Torrijos y enviado a Josefina Manresa el 12 de septiembre de 1939 en respuesta a una carta que ella le mandó al poeta donde le expresaba las carencias por las que pasaba junto a su hijo (Hernández, 1988; 218).<sup>81</sup> Este texto, que Elvio Romero y Juan Cano Ballesta sitúan en “Últimos poemas”, es uno de los más conocidos de Miguel Hernández, quizá por la combinación de tragedia y esperanza que presenta y la estructura popular, copla seguidilla, en que está construido. También es uno de los más estudiados por los expertos de la obra de Hernández, uno de los comentarios más valiosos y mejor logrados (opinión de Juan Cano Ballesta que comparto) es el publicado por Luis Felipe Vivanco, del cual reproduzco un fragmento a continuación:

Por un lado, no le importa ya la lírica; por otro, le importa más que nunca —ahí está su *Cancionero y romancero de ausencias*— porque comprende que la mejor manera de cantar al pueblo es cantar como esposo y como padre. De aquí arranca la importancia del tema del hijo en sus últimos poemas. Cuando ya ha sido precipitado en la sombra, el hijo le mantiene en contacto con el pueblo, con el futuro, tal vez con la luz y la esperanza.

[...]

Madre lactante hambrienta o mal alimentada; niño lactante de ocho meses, con los primeros dientecillos apuntándole en las encías; padre privado de libertad y de esperanza; pan y cebolla, y, por si fuera poco, ¡seguidillas! Las *Nanas* reúnen todas las condiciones necesarias para ser no precisamente un *mal poema* —en el sentido modernista y decadente de Manuel Machado—, sino un *poema malo*, casi, casi con calidad infraartística de guión radiofónico. Y, sin embargo, no lo es. ¿Cómo ha conseguido Miguel Hernández que no lo sea? Por lo pronto, quitándole argumento o literatura, o no añadiéndole ninguna a la circunstancia existencial extremada que le va a servir de motivo o punto de arranque. Es decir, no explotándola sentimentalmente, sino potenciándola imaginativamente, no achicándola, sino agrandándola de alma y de resonancia universal, que yo llamaría religiosa. Hay que tener en cuenta que Miguel Hernández no es un idealista, no quiere hacer poesía de conciencia para adentro, sino de conciencia para afuera. Por eso ha roto los límites de otras actitudes poéticas anteriores a él y a las que él mismo ha pertenecido en un primer momento.

[...]

---

<sup>81</sup> El poema se publica por primera vez en la revista *Halcón* de Valladolid, número 9, en 1946, y llevaba por título “Nana a mi niño”, título original a decir de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Hernández, 1998b: 215).

Las imágenes o metáforas de la alondra, los jilgueros, los jazmines, la espada y otras muchas le van a dar a las *Nanas* *calidad* poética; pero lo que va a dar a un ligero poema de circunstancias, escrito en seguidillas, grandeza y trascendencia, va a ser la fidelidad de la imaginación creadora a esa misma circunstancia, sin salirse, por así decirlo, de ella. Además, en su caso, lo que manda en la imaginación es la temperatura o vibración cordial de la voz. Sólo esta vibración logra vencer el doble peligroso de lo sentimental disminuido, por un lado, o de lo preciosista afectado, por otro. Nadie menos sentimental o preciosista que Miguel Hernández en su exigencia de forma. El verso es breve, pero el aliento largo. La estrofa es tal vez graciosa, pero la arquitectura, trágica. Estos contrastes voluntarios y necesarios a un tiempo —así como la superposición de tecnicismo barroco y desnudez última expresiva— le sirven para referirlo todo, con angustia enmascarada de luz, a lo único que le interesa, que es, como ya he indicado en otro lugar, su necesidad del hijo mismo como alegría. (Vivanco, 1978: 136-141)

Me parece que este análisis explica de manera suficiente el poema en sus líneas generales y, en buena medida, el por qué de la acogida de los lectores. Para Serrat, crear una canción-poema basado en estos versos significó también un éxito en la cultura popular, lo que pone de manifiesto la trascendencia de este texto poético fuera de su campo cultural.

La canción-poema “Nanas de la cebolla” respeta la estructura del texto original, es una seguidilla compuesta, los versos, con rima asonante, están ordenados en 7-5a-7-5a-5b-7-5b; el cantante elimina las estrofas 4, 7 y 9, así elimina casi en su totalidad, a excepción de la octava estrofa y una palabra en la novena, la presencia de las imágenes referentes al vuelo, las aves, y la transición del yo lírico de un espacio a otro, dejando para su receptor una construcción lírica con las metáforas referentes a la libertad posible a través del hijo reducidas, con dos efectos, uno, la condensación de estas imágenes en la octava estrofa como única vía de escape dentro del mundo construido, dos, un efecto más violento y desesperanzador:

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre.  
Escarcha de tus días  
y de mis noches.  
Hambre y cebolla,  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
escarchada de azúcar,  
cebolla y hambre.

Una mujer morena  
resuelta en luna  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.  
Ríete, niño,  
que te traigo la luna  
cuando es preciso.

Tu risa me hace libre,  
me pone alas.  
Soledades me quita,  
cárcel me arranca.  
Boca que vuela,  
corazón que en tus labios  
relampaguea.

Es tu risa la espada  
más victoriosa.  
Vencedor de las flores  
y las alondras.  
Rival del sol.  
Porvenir de mis huesos  
y de mi amor.

Desperté de ser niño:  
Nunca despiertes.  
Triste llevo la boca:  
ríete siempre.  
Siempre en la cuna  
defendiendo la risa  
pluma por pluma.

Al octavo mes ríes  
con cinco azahares.  
Con cinco diminutas  
ferocidades.  
Con cinco dientes  
como cinco jazmines  
adolescentes.

Frontera de los besos  
serán mañana,  
cuando en la dentadura  
sientas un arma.  
Sientas un fuego  
correr dientes abajo  
buscando el centro.

Vuela niño en la doble  
luna del pecho.  
él, triste de cebolla.  
tú, satisfecho.  
No te derrumbes.  
No sepas lo que pasa  
ni lo que ocurre.

(Serrat, 1972:3)

Según el orden de los poemas hasta ahora, Serrat los acomodó de modo tal que pareciera un viaje que comienza con el vientre, sinónimo de vida, de nacimiento y de refugio ante el mundo, después un homenaje, como evocación, a los muertos, a los amigos que permanecieron en ese mundo del cual el yo lírico se refugió en el inicio, después el intento de conquistarlo a través de las armas, de los compañeros que, aunque hayan caído, regresarán eternamente; en el soneto anterior vemos la derrota en tal batalla, el yo lírico no consiguió su objetivo y se encuentra rodeado de pena en la oscuridad, y, como una analogía de la vida de Miguel Hernández en su faceta política, después de la prisión y la oscuridad el único alivio que permanece es la esperanza de la familia, de su hijo y de su esposa, es un lamento, una petición y una advertencia, pues ahora el yo lírico ya no está refugiado sino prisionero, y el mundo continúa igual, ahora quien tendrá que aprender a andar en él es el

pequeño, y recordemos que este tema en Miguel Hernández no es cosa menor, pues el primer padecimiento como padre es la muerte de su primer hijo, Manuel Ramón, nacido el 19 de diciembre de 1937 y fallecido en octubre de 1938.

Bajo esta interpretación el viaje continúa al exterior, el espacio lírico deja de ser la interioridad del yo y lo inmediato a él para encontrar una salida y una extensión de sí mismo a través de su hijo —que es, al igual que en los demás conceptos, todos los hijos de todos los combatientes de la Guerra Civil—, pero no es una reconciliación con el mundo, es un reencuentro con el hambre, con la carencia de la esposa y el hijo, y la ausencia del padre; a pesar de existir una ligera aparición de la esperanza en la nueva vida que corre, el final del texto es claro, un reencuentro también con la violencia, con la muerte y con la tragedia, de la cual la única vía de escape posible es la ignorancia.

La primera estrofa plantea el problema de la carencia: la cebolla, símbolo de la ausencia de otro alimento, es definida como escarcha, ambos conceptos se transmiten sus características (cerrada, pobre, grande, redonda) para relacionarse con el hambre, que es “hielo negro”. Así, a través del color (hambre-negro, cebolla-blanco) y la temperatura (hambre-hielo, cebolla-escarcha), se enfatiza el efecto trágico de no tener otra forma de alimentar al hijo más que con esta planta, así, se sugiere la cercanía con la ausencia absoluta de sustento.

Por los datos del universo lírico sabemos que el niño aún está en etapa de ser amamantado, así, el alimento llega a él de manera indirecta, bebe “sangre de cebolla”, es decir, existe un proceso intermedio para la recepción de la comida representado por la madre, ella es quien padece la temperatura de la cebolla, tan cercana a la del hambre, y la suaviza para alimentar al niño. En el quinto verso de la segunda estrofa se alude a la segunda persona del singular, es decir, entabla un diálogo con otro sujeto lírico. En la canción-

poema son dos sujetos a quien canta el yo: la madre y el hijo. Es sólo en la segunda estrofa donde ella es la receptora del canto, aquí, el adversativo “pero” enfatiza la condición de carencia: si bien es verdad que el niño se alimenta y que el proceso dulcifica los efectos devastadores de la falta de alimento, también es verdad que éste no deja de estar más cercano a la carencia que a la abundancia, no en vano el niño habita la “cuna del hambre”.

La figura de la luna en la poesía de Miguel Hernández representa el origen de vida y muerte cohesionados, pues es la luz que sobresale en la oscuridad, pero que no puede existir sin ella, así, el niño puede reír, pues el yo lírico ha enviado a su mensajera (protectora de ambos y progenitora del infante) en el momento indicado para que lo cubra, su diálogo con la madre-luna ha finalizado, ahora su interlocutor directo (y por lo que resta del texto) será el hijo; aunque ella está “resuelta en luna” (decidida a continuar otorgando vida) este gesto de optimismo está cimentado en la tragedia, los rayos de la luna derramándose hilo a hilo para alimentar y cubrir al pequeño son también blancos, fríos, como la cebolla, es decir, a pesar del esfuerzo no es posible escapar de la carencia.

La risa es un símbolo de bienestar, no sólo para el hijo, sino también para el yo lírico, por ello la encarecida demanda que expresa: “Ríete, niño”; esta risa lo liberará de los padecimientos internos y de la prisión física, le permitirá trasladarse imaginariamente de espacio ya que, sin ser palabra, el sonido de la risa es una evocación del yo lírico al sujeto que le canta, su presencia evocada permite la fuga de la “pena” (en el sentido de la canción-poema previa). Esta construcción está sustentada en un futuro posible, nada más, sin embargo, la risa, en presente, es también el arma vencedora, “la espada más victoriosa”, que ha sometido a las flores y a las alondras en belleza, en aroma, en color, en libertad, y con lo único que rivaliza en tiempo, en magnitud, en brillo y en extensión es con el sol.

Mientras tanto, como futuro concreto, es el porvenir y la trascendencia del yo lírico a través.

Este breve momento esperanzador y suave, que es añoranza del yo, se ve interrumpido abruptamente, como un sueño. Ante este impacto emotivo el yo lírico permanece entre dos mundos, el de la miseria real y el de la ficticia libertad, entonces, asume su condición, ofreciéndola como intercambio para que el hijo no padezca lo mismo “Desperté de ser niño:/ nunca despiertes./ Triste llevo la boca:/ ríete siempre”.

La referencia temporal sobre la edad del infante determina su condición física, es un bebé que necesita ser amamantado y al que apenas le crecen su primeros dientes, cinco, que no sólo son delicados e incipientes como azahares y jazmines, sino que cada uno representa un elemento de ferocidad, de valentía, de lucha, heredada del yo al sujeto, pues los dientes son utilizados como símbolo de arma ofensiva y defensiva al mismo tiempo (Hernández, 1998b: 34); creo, sin embargo, que al igual que la referencia lunar ésta se ve opacada por la manera en que se ha simbolizado el color blanco en este espacio lírico, los dientes, por extensión el niño, siguen representando hambre, carencia, ausencia, cebolla.

La risa, como arma, también tiene una evolución, la risa presente es lo que le permite al yo lírico combatir, la risa como futuro inmediato debe defenderse “pluma a pluma”, de ave y de escritura, mientras que la risa en un futuro lejano, en la madurez, se convertirá en “frontera de los besos” y en el depositario del arma ideal para el yo: la palabra. Ésta recorrerá un camino del centro del niño a la antesala del mundo, los dientes, y entonces el yo lírico habrá heredado al “Porvenir de mis huesos” todo aquello de lo que carece —libertad y posibilidad de lucha— porque lo ha perdido.

El texto concluye con la remembranza de la madre, de la vida, pecho de doble luna; en una habita el yo lírico soportando el mundo y la tristeza de la madre, del hijo y la propia,

en la otra luna yace el niño satisfecho, pues ignora lo que le rodea, el yo lírico sabe la fragilidad de este estado, por ello le pide que permanezca estático en esa fase, que no se entere del mundo para no derrumbarse. Cabe recordar que la construcción en seguidillas no erradica la intención del canto, al fin y al cabo es una nana, una canción de cuna que tiene como objetivo ayudar a que un bebé duerma, contando una historia donde los adultos se encargan de los problemas del mundo para que él pueda descansar, este motivo se mantiene, pues, a pesar de la pena que significa el universo exterior para los entes activos en el espacio lírico, se ha recorrido un viaje de tragedia que aún no afecta concientemente al niño, y no lo hará siempre y cuando mantenga su condición estática actual, pues ya se ha entregado en ofrenda al padre para este fin.

La única canción-poema con un tono considerablemente más alegre que las demás es “Romancillo de mayo”, la letra es un fragmento de la obra teatral *El labrador de más aire* de 1937, el texto es tomado por Serrat del diálogo que pertenece a la primera escena del cuadro segundo del acto I, es la respuesta de un labrador pícaro, Quintín, ante el alboroto que se ha generado entre los mozos por la llegada de mayo. Este texto, al igual que los aspectos concernientes al terreno musical, me presenta un conjunto nuevo de dificultades, pues un análisis adecuado de este fragmento exige consideraciones teóricas sobre el teatro, desde el estudio de construcción y desarrollo de personajes y circunstancias hasta activaciones de significación variables por la naturaleza polisémica de este discurso, al centrarse mi interés en los textos poéticos de Miguel Hernández recuperados por Joan Manuel Serrat haré sólo una anotación breve sobre lo que significa esta canción-poema dentro del contexto del disco-poemario en 1972.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Por fin traje el verde mayo  
correhuelas y albahacas



Como si fuera una válvula de escape ante el tono trágico que adquiere poco a poco el disco-poemario, “Romancillo de Mayo” existe como un reposo no sólo para el receptor, sino también para el yo lírico. Este momento es posible que suceda al interior del yo, como una fantasía desde la oscuridad, o al exterior, como el contraste del mundo terrible que aún

---

a la entrada de la aldea  
y al umbral de las ventanas.

Al verlo venir se han puesto  
cintas de amor las guitarras,  
celos de amor las clavijas,  
las cuerdas lazos de rabia,  
y relinchan impacientes  
por salir de serenata.

En los templados establos  
donde el amor huele a paja,  
a honrado estiércol y a leche,  
hay un estruendo de vacas  
que se enamoran a solas  
y a solas rumian y braman.

La cabra cambia de pelo,  
cambia la oveja de lana,  
cambia de color el lobo  
y de raíces la grama.

Son otras las intenciones  
y son otras las palabras  
en la frente y en la lengua  
de la juventud temprana.

Van los asnos suspirando  
reciamente por las asnas.  
Con luna y aves, las noches  
son vidrio de puro claras;  
las tardes, de puro verdes,  
de puro azul, esmeraldas;  
plata pura, las auroras  
parecen de puro blancas  
y las mañanas son miel  
de puro y puro doradas.

Campea Mayo amoroso;  
el amor ronda majadas,  
ronda establos y pastores,  
ronda puertas, ronda camas,  
ronda mozas en el baile  
y en aire ronda faldas...

(Serrat, 1972: 4)

mantiene lugares apacibles y cómodos, y tiene, a mi parecer, los siguientes efectos: primero, queda representada también la faceta de dramaturgo de Miguel Hernández, con lo que se confirma el interés de Serrat de hacer público el mayor número de trabajos posibles del poeta a través del producto que ha creado; segundo, sirve para afianzar las grietas discursiva y política que Serrat encontró para sacar a la luz este trabajo, pues la inserción de un texto de estas características pudo utilizarse como pretexto para evadir acusaciones de afrenta política y mostrarlo como una “inocente” labor de recuperación de la obra de Hernández como una antología musicalizada; tercero, como ya he mencionado, es también un reposo para el receptor, recordemos que al masificarse la obra de Hernández a través del disco de 1972, ésta llegó a un público mucho más amplio que no necesariamente estaba interesado en interpretar este texto-disco bajo la línea aquí propuesta o alguna similar; cuarto, bajo el análisis formulado, la canción-poema “Romancillo de mayo” está acomodada de manera tal que se “permite” al yo lírico tomar un descanso en su viaje, ahora rememora, o quizá conjura, momentos divertidos y felices, en los que el tema principal es el amor que está a punto de llegar a buen término con el mes de mayo como escenario y lleno de motivos familiares para Miguel Hernández como los poblados pequeños, los animales, los trabajadores y los bailes.

Sobre todo es importante la posición de este texto, pues redirecciona la mirada del yo lírico hacia el exterior, hacia el mundo que existe fuera de sí; hemos escuchado sus más íntimas consideraciones al respecto de la mujer, de la madre, del amor impedido, de la lucha, de la solidaridad, de los compañeros, de los amigos perdidos, de la libertad ansiada, de la pobreza, de un hijo, y algunos otros conceptos más; hasta ahora las reflexiones eran exclusivamente personales, pues aunque con el canto se evocara a otros sujetos éstos nunca estuvieron presentes, eran memoria o deseo. En “Romancillo de mayo” la voz lírica canta

en un espacio presente a sujetos líricos que se encuentran en él: la llegada del mes, el engalanamiento de los instrumentos musicales, las relaciones sexuales de los animales, las amorosas de la “juventud temprana” y el baile *están sucediendo* en tiempo presente fuera del yo lírico, esto, representado en el lenguaje con locuciones descriptivas exclusivamente en tercera persona.

Este cambio de rumbo es importante pues la siguiente canción-poema, “El niño yuntero”, tomada de *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* de 1937, ocurre también al exterior del yo, ya no es una reflexión que parta solamente de un padecimiento personal y único, sino un recorrido por una condición real y no poco común en la vida de los niños en los campos españoles.

Tengo un interés particular por la canción-poema “El niño yuntero”, la siguiente en el disco *Miguel Hernández*, pues representa al poemario *Viento del pueblo* del que quiero resaltar dos aspectos. El primero es el título del poemario, en las ediciones de Elvio Romero y Juan Cano Ballesta, éste lleva el nombre ya referido; sin embargo, la portada de la primera edición de 1937, realizada por Ediciones Socorro Rojo, incluye un subtítulo eliminado en las publicaciones posteriores: *Poesía en la guerra*. Esta omisión me parece por demás extraña ya que la edición de Romero no estaba regulada por el MIT al crearse en Argentina, tampoco la de Cano, que se publicó bajo el gobierno de Felipe González en España; los motivos de la exclusión permanecen desconocidas para mí, deduzco que esta decisión se debe a que el subtítulo fue elegido por la editorial y no por el poeta. El segundo aspecto que me interesa exponer es la abundante cantidad de dedicatorias en este poemario; en él hay textos dedicados a ciertos lugares de la nación española como Sevilla, Euzkadi y el río Manzanares; también a las abstracciones representativas de grupos amigos y enemigos, como el pueblo español en general, los jornaleros, la juventud, los cobardes, los

soldados internacionales aliados, los aceituneros andaluces y las esposas de los soldados, además existen dedicatorias personales directas a Federico García Lorca, Pablo de la Torriente, Rosario Sánchez Mora, Benito Mussolini (“Ceniciento Mussolini”), Dolores Ibárruri y, la que a mi parecer es la más significativa, a Vicente Aleixandre, pues al aparecer en prosa al comienzo del texto, signa todo el poemario; de ésta reproduzco un fragmento:

Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres.

[...]

Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreva a manchar esas manos, aquellos que se atreven a deshonar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará: en su misma suciedad quedarán cegados. Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero.

[...]

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

(Hernández, 1997: 309)

Esta recuperación de personajes y escenarios, sumado a la temática de guerra, hacen de este poemario una reflexión íntima de los pensamientos y emociones que Miguel Hernández recogió para convertir en denuncia poética, en llamado de solidaridad a todos aquellos suscritos a la misma idea política y, más, al mismo sentir.

Serge Salaün opina que este poemario no constituye una “obra completa”, asegura que su publicación se debió a razones personales o editoriales, mas no se debe considerar como un ciclo de poemas coherente que se baste a sí mismo, al igual que *El hombre acecha*, ambos formarían una sola obra dentro del “gran romancero de la guerra” (Salaün, 1978:195-196). Me permito discrepar de esta afirmación pues aunque, como explica Salaün, los dos poemarios tienen como referente hechos vividos o que parten de los eventos

de la época y por ello debieran considerarse una obra única, no están contruidos del mismo modo, comparten la temática general, mas en las particularidades hay distinciones que no permiten asociarlos de manera absoluta. La que me parece más clara es aquella que concierne a los sujetos líricos: en *Viento del pueblo* hay una inclinación remarcada por hacer presentes a sujetos reales en situaciones particulares, mientras que *El hombre acecha* se distingue por recoger experiencias generales de sujetos generales y con ello crear un colectivo poético. Las consideraciones de Salaün me parecen viables siempre y cuando se consideren ambos poemarios como dos volúmenes distintos de la poesía surgida en la guerra,<sup>83</sup> no como un mismo trabajo que *necesita* de los hechos históricos para sostenerse.

El poema “El niño yuntero” fue publicado por primera vez en la revista *Ayuda*, número 44 el 27 de febrero de 1937. Juan Cano Ballesta asegura que este texto fue escrito cuando “El poeta está todavía en la meseta y observa la tragedia humana de la guerra en sus víctimas más indefensas, estos niños yunteros, para deducir de ella una lección revolucionaria” (Hernández, 1988: 134). No está en duda la última afirmación de Cano, la lección revolucionaria del texto ha surgido de una profunda reflexión sobre la guerra; sin embargo, Miguel Hernández ya había vivido ésta en carne propia, pues llevaba un tiempo en el frente y, para cuando se publica este poema, él se encontraba de luna de miel por su boda con Josefina Manresa. Para la canción-poema, Serrat decidió mantener el texto completo y sin variantes, quince estrofas, cuartetas, octosílabas con rima cruzada consonante; existe una sugerente relación entre este ritmo repetitivo y la forma de vida cansina del sujeto al cual le canta el yo lírico:

---

<sup>83</sup> Véase la selección y edición de Darío Puccini *Romancero de la resistencia española [1936-1935]*.

Carne de yugo, ha nacido  
más humillado que bello,  
con el cuello perseguido  
por el yugo para el cuello.

Nace, como la herramienta,  
a los golpes destinado,  
de una tierra descontenta  
y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo  
de vacas, trae a la vida  
un alma color de olivo  
vieja ya y encallecida.

Empieza a vivir, y empieza  
a morir de punta a punta  
levantando la corteza  
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente  
la vida como una guerra,  
y a dar fatigosamente  
en los huesos de la tierra.

Contar sus años no sabe,  
y ya sabe que el sudor  
es una corona grave  
de sal para el labrador.

Trabaja, y mientras trabaja  
masculinamente serio,  
se unge de lluvia y se alhaja  
de carne de cementerio.

A fuerza de golpes, fuerte,  
y a fuerza de sol, bruñido,  
con una ambición de muerte  
despedaza un pan reñido.

Cada nuevo día es  
más raíz, menos criatura,  
que escucha bajo sus pies  
la voz de la sepultura.

Y como raíz se hunde  
en la tierra lentamente  
para que la tierra inunde  
de paz y panes su frente.

Me duele este niño hambriento  
como una grandiosa espina,  
y su vivir ceniciento  
resuelve mi alma de encina.

Le veo arar los rastros,  
y devorar un mendrugo,  
y declarar con los ojos  
que por qué es carne de yugo.

Me da su arado en el pecho,  
y su vida en la garganta,  
y sufro viendo el barbecho  
tan grande bajo su planta.

¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón  
de los hombres jornaleros,  
que antes de ser hombres son  
y han sido niños yunteros.

(Serrat, 1972: 5)

En las primeras tres estrofas se concentra el momento del nacimiento del niño, éste ha llegado al mundo “humillado” de forma tal que se opaca su belleza, pues su destino parece estar sellado por el yugo que llevará al cuello, al igual que los animales de la yunta en la que deberá laborar. El niño nace con una herencia que tiene ya a su alma envejecida y, como parte de su determinación previa, llena de callos por la labor que le espera, además, nace rodeado del olor del estiércol fresco de las vacas; este niño nace como objeto, como herramienta que tiene un tiempo de uso y después se deshecha sin más.

Sus primeros años están concentrados en las siguientes tres estrofas, donde el yo lírico observa cómo el niño aprende a vivir trabajando y padeciendo, y así continuará hasta su muerte. A pesar de la falta de educación, ya ha comprendido que el único modo de existencia que tendrá será el trabajo; el sudor, “corona grave”, me parece que sugiere dos líneas interpretativas (que no se excluyen entre sí), por una parte, se pone en juego nuevamente la relación con los padecimientos de Cristo, ahora, el niño-Cristo se sacrifica para purificar los pecados de la humanidad, una que somete a los infantes a un trato desmedido; por otra parte, la corona, en relación metonímica con la realeza, indica irónicamente que el niño-rey es trabajador y siervo de sí mismo, y su reino no es la tierra que labra, sino el trabajo que imprime en ella, es decir, no hay un espacio material sobre el cual gobierne.

A su corta edad, obligado por las condiciones, ya es todo un hombre y se reafirma el motivo de la religión judeocristiana, aparecido en la estrofa previa, con la unción de lluvia como si fuera a recibir sacramento, celebración para la cual se adorna con muertos, con “carne de cementerio”. Se “hace hombre” con golpes, los que da y los que recibe; esta idea viene sugerida no sólo por la temática, sino por el ritmo y la repetición de vocablos como “trabaja” y “a fuerza”, este crecimiento tiene un futuro determinado: la muerte, la cual está

presente en tres momentos (que a su vez la vuelven una constante en el periodo de vida del niño), el de la recepción del sacramento (por la edad asumo que sería el bautismo o la primera comunión, en cualquier caso se enfatiza que la única relación que podría tener este niño con Dios es a través del trabajo), en cada alimento “con una ambición de muerte/despedaza un pan reñido” y en cada amanecer.

El niño pierde con cada día su condición humana y se transforma poco a poco en la tierra, una metáfora para avisar su muerte temprana que, en este caso, será liberadora, pues llenará “de paz y panes su frente”, elementos de los que carece; poner en juego el alivio que supone la muerte de un niño es casi irónico, hiriente, es, por extensión, una arrojada denuncia de las condiciones de vida de los niños, de los trabajadores del campo y, enfáticamente, de los infantes que se ven necesitados de hacer estas labores para tener alimento.

Las siguientes tres estrofas son el lamento del yo lírico por lo que observa: la estrofa once demuestra el dolor en el alma, como si se le hubiera clavado una “espina”; la estrofa doce muestra el dolor tanto del niño que no se explica su condición como del yo lírico que la entiende, y por ello le causa tormento; la estrofa trece representa el daño físico que sufre el yo lírico por el daño físico que sufre el sujeto al que le canta, cada esfuerzo del niño por arar la tierra lo recibe el yo, el tipo de vida que lleva le provoca acciones en la garganta, llorar y levantar la voz, y sufre al ver, en la tierra que apenas se prepara para la siembra, el arduo trabajo que le resta al niño por realizar durante su existencia; esto, sumado al “alma encina” (raíces de un árbol en conexión con el mundo por debajo de la tierra) del yo lírico podrían indicar que quien canta es la tierra misma, arada por el niño yuntero y que, al estar en conexión física, comparte su padecimiento. Al respecto, Gustavo Couttolenc opina lo siguiente:



El destinatario de la voz del poeta es el pueblo; y el pueblo es su manantial que irrumpe con fuerza incontrolable. ¿Cómo no gritar con la inconformidad del alarido cuando una llaga le acuchilla el alma?

[...]

Le hiere la frustración de tantas virtualidades encerradas en una existencia que apenas comienza, en la que se contraponen los extremos con sucesión inaceptable, pues se dan cita a destiempo para liquidar a un ser que no conocerá un vivir apacible, ni siquiera un vivir a secas. (Couttolenc, 1979: 166)

La conclusión del poema es una construcción retórica que nos indica que, más que una denuncia, este texto es un llamado a la unión y solidaridad para mejorar las condiciones de vida. La pregunta de la estrofa catorce no espera respuesta, es la cohesión de los temas planteados en el poema, el niño es más pequeño, en tamaño, en valor, en fragilidad, que un grano de avena, y sólo un martillo, otra herramienta, lo suficientemente fuerte y bien forjado puede liberarlo del yugo. La última estrofa es la pregunta transformada en indicación, no resuelve la segunda cuestión de la estrofa catorce, ordena que ese martillo sea el corazón de los jornaleros que comparten la misma historia, es un canto a la colectividad para promover la unión específica que surge como producto del sufrimiento común.

La siguiente canción-poema del disco es “Canción última”, mismo título del texto original de Miguel Hernández proveniente de *El hombre acecha*, para esta versión Serrat respetó por completo la longitud, estructura y orden de los versos:

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 ruidosa cama.

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

El odio se amortigua  
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.  
(Serrat, 1972: 5)

Este texto está compuesto por dos estrofas de cuatro versos, una de seis, una de dos y dos versos finales, todos heptasílabos con algunas rimas consonantes y la mayoría asonantes. En su contexto original este poema concluye el poemario *El hombre acecha* y, para Serge Salaün, el ciclo de poesía de guerra, mientras que dentro del disco-poemario este texto representa el último lamento del yo lírico.

En la primera estrofa se presenta el espacio, la casa del yo, que no es sólo una construcción arquitectónica sino que es su cuerpo y todo lo que sucede al interior: sus reflexiones, sus temores, sus anhelos y sus expectativas; el anuncio de que este sitio no está “vacío” presupone acontecimientos previos a los expresados en el texto, éstos han dejado la “casa” pintada de un insinuado color rojo, por ser el color de la sangre, de las “pasiones” y “desgracias” que ha recorrido el yo a través de las ocho canciones-poemas anteriores.<sup>84</sup> Esta canción-poema es la última y se presenta como una introspección final que rememora y condensa el viaje que ha hecho hasta ahora el yo lírico. La segunda estrofa inicia con la afirmación “Regresará del llanto”, es la esperanza porque la casa, que es a la vez espacio, sujeto al que le canta el yo lírico y el yo lírico mismo, se recupere de la tristeza que ha

---

<sup>84</sup> Si atendemos al contexto original, dichas “pasiones” y “desgracias” que han sucedido previamente al poema, son aquellas contenidas en la unidad discursiva *El hombre acecha*.

padecido por el hambre y las ausencias, así como de la destrucción del lugar, la cama, destinado al descanso y al amor en las relaciones de pareja.

Después de la anhelado regreso el yo lírico podrá estar con un sujeto que, aunque no está especificado, apunta a figurar como su pareja amorosa, con él podrá compartir esa cama, propuesta como *locus amenus* y, consecuentemente por su descripción, como primavera. En este espacio, naturaleza metaforizada, el odio, como concepto que acumula los sucesos negativos y trágicos en el universo lírico, no tiene cabida, sólo puede mirar a través de las ventanas; sin embargo, aunque no pueda integrarse a este mundo armónico donde se encuentra sugerida la entrega amorosa, el odio “se amortigua” afuera, es decir, permanece al acecho como amenaza constante. Así, la casa es el mismo yo lírico en un futuro ansiado, el interior es el propio y el exterior el mundo.

Los dos versos finales son los que imprimen la mayor fuerza a la canción-poema pues determinan la dirección del canto, por una parte es el deseo de que el mundo se suavice, sea más ligero, menos violento, que guarde sus elementos dañinos y que acaricie en vez de lastimar;<sup>85</sup> por otra, es la certeza de que, al menos en el presente y en el futuro inmediato, esto no es posible, así, lo único (en el sentido extenso de la palabra pues le han quitado todo) que le queda al yo lírico es la esperanza.

A pesar de que la canción-poema que cierra el disco es “Llegó con tres heridas” (del poemario *Cancionero y romancero de ausencias*), me atrevo a asegurar que “Canción última” es la expresión final del yo lírico por lo siguiente: el yo que ha quedado plasmado durante nueve canciones habita, padece y goza en un universo lírico específico, a la vez que construye con su evocación tiempos y personajes ausentes o posibles; mientras que el yo

---

<sup>85</sup> Véase la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias* (Cátedra, 1998) pp. 34-37, en donde se indica la aparición del motivo de la “garra” en la poesía de Hernández como una alusión al mundo.

lirico de la canción-poema final del disco de 1972 está fuera de dicho universo, más que la voz expresiva que hemos conocido hasta ahora, quien canta “Llegó con tres heridas” se acerca más a un yo lírico (probablemente un desdoblamiento poético de Serrat) que rinde un homenaje final a Miguel Hernández:

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.

(Serrat, 1972: 6)

Para el yo lírico de *Cancionero y romancero de ausencias*, la vida se compone de tres elementos fundamentales: vida, muerte y amor; como se expresa en la primera estrofa del poema diez, el inmediato siguiente a “Llegó con tres heridas”: “Escribí en el arenal/los tres nombres de la vida:/ vida, muerte, amor” (Hernández, 1997: 435); esta noción puede ser tanto una tautología (la vida es vida por la vida), como dos fenómenos distintos determinados por el mismo signo lingüístico (“vida”), en el que uno se refiere a la existencia de un ente y el otro a las experiencias pasadas por el mismo. El yo lírico de la canción-poema, comprende y absorbe esta forma de concebir el mundo y la utiliza para apuntar el canto hacia el sujeto lírico Miguel Hernández, se entiende entonces que la referencia de este poema es un sujeto real al que se evoca desde el cosmos poético.

La primera estrofa es la presencia del sujeto lírico que el yo ha evocado en el mundo, pues, antes que cualquier otra cosa “llegó”, consigo traía a cuestas las tres marcas

del vivir: el amor determinado a Josefina, a sus hijos, a sus amigos, y el indeterminado, a sus compañeros y al pueblo; la muerte, tanto la ajena (aquellos que sufrieron en la guerra y aquellos que padecen por hambre y por injusticia) como la propia, aquella deseada como escape último, aquella no deseada y nociva; y la vida, cúmulo de experiencias personales e históricas que signan la intención del disco-poemario. Mientras tanto, la segunda estrofa plantea el deseo del yo de que aquel a quien canta (el yo lírico que se ha expresado en las canciones-poemas previos, el sujeto lírico y el sujeto civil Miguel Hernández) tenga una existencia perpetua, pues el disco-poemario termina, pero “él” apenas “viene”, así, por el orden de las “heridas” en esta estrofa, el ciclo de existencia recién comienza.

Por último, los cuatro versos finales son la comunión absoluta del yo lírico con el sujeto evocado, a través de un motivo poético que Serrat ha retomado de Hernández y sobre el cual ha construido este poemario-antología: las tres heridas de esta canción poema que ya habían aparecido previamente en “La boca” y que, por tanto, son piedra nodal del universo lírico del disco. El verso inicial de esta estrofa, “Con tres heridas yo”, provoca una triple lectura: por una parte es la autoconfirmación de existencia del yo, quien también cubre los “requisitos” para considerarse vivo, indica su presencia y no sólo la del sujeto evocado; la segunda lectura muestra el padecimiento del yo, en este caso la vida, la muerte y el amor del sujeto a quien canta; por último el yo ocupa el lugar del sujeto lírico y se apropia de su “vida”, es decir, de las “experiencias” del yo lírico que se ha expresado en las canciones-poemas anteriores (correlacionadas con las del sujeto civil Miguel Hernández) y la de la “existencia” del sujeto poético de este texto.

Deseo resaltar la indicación de continuidad en la canción-poema según el orden de las “heridas” en cada estrofa: la primera comienza con “amor” y termina con “vida”, la segunda inicia con “vida” y acaba con “muerte” y la tercera está encabezada por la “vida”

(como un renacimiento después de la segunda estrofa) y finaliza con “amor”, este concepto nos lleva de inmediato a la primera estrofa y establece la infinitud del ciclo, en el que la “muerte” es sólo un paso intermedio entre la vida y el amor.

Lo expuesto hasta ahora representa una posible interpretación fundamentada en un modelo específico de análisis, no pretende abarcar todas las aristas de un producto y un fenómeno sumamente complejos, la intención es hacer una propuesta de lectura de un objeto (entre otras cosas) literario que se masificó dentro de un régimen político severo y hostil; sobre todo es un planteamiento de *posibilidades* en un entorno social minado por las condiciones políticas.

El disco-poemario *Miguel Hernández* de Serrat es un discurso que ofrece varios campos distintos para analizar, los más evidentes son la literatura, la música y la política, pero sus relaciones se vuelven complejas si consideramos todos los factores disponibles para la investigación, de ellos sólo hablo de tres: primero, el yo lírico se desliza del originario al intérprete, lo que, si bien es verdad que sucede con cada lectura, no había aparecido de manera masiva con la significación política correspondiente; segundo, los textos tienen una nueva carga semántica dada por el nuevo contexto y la nueva estructura que les da el cantante, si en la fecha en que fueron escritos originalmente significaron una cosa, con la guerra perdida por los republicanos y el actuar del régimen durante 33 años, aunado a lo simbólico del año 1972 y la presentación del disco, la connotación política de algunos signos se vuelve preponderante; así, se le puede considerar como una declamación que superó la censura a través de “grietas” tanto en el sistema político como en el lenguaje y que se pudo oponer al régimen gobernante gracias a la cubierta que le dio el discurso literario. Por último, el sistema de comunicación que propone Yuri Lotman parece que se lleva a cabo, pues el objeto artístico ha servido para transmitir volúmenes de información

que, de otro modo que no fuera el literario, necesitarían de una explicación mucho más amplia para comunicarse a través del tiempo, ya sea de 1942 a 1972, hasta esta fecha; así, el discurso sigue funcionando en el presente y quizá funcionará para el futuro: como memoria, como recordatorio, como advertencia y como *posibilidad*.

El concepto de “Autor”: ¿Miguel Hernández o Joan Manuel Serrat?

*¿Y cuál es la diferencia en ser tú o ser yo,  
en ser el principio, en llegar al fin,  
en ser infeliz o en ser muy feliz,  
entre decir no, no, no, o entre decir sí, sí, sí?*

*¿Y cuál es la diferencia entre ser de aquí, o entre ser de allí,  
entre el blanco y el negro siempre está el gris,  
entre Dios y el Diablo, entre el cielo, el infierno,  
entre ser muy bueno, o ser muy ruin?*

*¿Y cuál es la diferencia, herma'ó, entre el bien y el mal?  
¿Y cuál es la diferencia al fin, si todo es tan afín?*

Albert Pla

Después del análisis e interpretación del disco de Joan Manuel Serrat *Miguel Hernández* es posible afirmar que nos encontramos ante un nuevo un discurso artístico, distinto de los versos originales de Hernández a pesar de estar cimentado en ellos. En el devenir histórico, la popularidad de algunas de las canciones de Serrat basadas en poetas como Hernández o Machado ( en el caso de “Para la libertad”, “Nanas de la cebolla” o “Cantares”) es tal que, si en ciertos lugares públicos de la sociedad de masas se recitan algunos de sus versos, es posible conjeturar que se pensará que aquel que canta o declama está reproduciendo la interpretación de Serrat, y no la de ninguno de los dos poetas antes mencionados. Esto me lleva a reflexionar en el fenómeno de la “pérdida” o la “ganancia” de la autoría sobre una obra, problema al que quiero referirme con mayor extensión en esta parte de la investigación.

La perspectiva que utilizo para problematizar este fenómeno es, principalmente, la expuesta por Michel Foucault en el ensayo-conferencia titulado *¿Qué es un autor?* (1969), en la cual el filósofo plantea la idea de autor como una función que designa no un nombre propio (o más bien, no sólo un nombre propio) sino una descripción de un sujeto construido



que tiene una o varias de las siguientes características puestas en duda sobre alguna obra: propiedad, responsabilidad, producción o invención; sin embargo, sí es a quien se le atribuye la obra, debido a ciertas operaciones críticas. Así, la idea de autor “constituye el momento fuerte de individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias” (Foucault, 1999: 229).

La primera observación que plantea el teórico francés es que hay varias nociones que sustituyen los privilegios de lo que se consideraba autor en la crítica literaria anterior (supongo que con esto se refiere a lo previo al siglo XX), una de ellas es la noción de “obra”<sup>86</sup>; se pregunta ¿en qué punto hay que detenerse al considerar como tal cualquier signo de escritura dejado por un individuo? Para exponer su idea de obra se basa en la idea de que la escritura “es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante [...] la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior” (1999: 229).

Por lo tanto, podemos observar dos posturas encontradas: por un lado, está aquella que asegura que la crítica debe dedicarse a estudiar la obra en su estructura, es decir, en el juego de sus relaciones internas sin permitir intromisiones de otra índole; por otra parte, la designación de “obra” queda en dependencia de la designación “autor”, el ejemplo que utiliza Foucault es el contraste entre Sade y Nietzsche: mientras el primero no fue designado

---

<sup>86</sup> La otra noción que estudia Foucault es la de “escritura”, de la cual dice que:

En el estatuto que actualmente se le da la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca de lo que alguien hubiese querido decir, hay un esfuerzo extraordinariamente profundo por pensar la condición general de todo texto [...] pensar la escritura como ausencia ¿no es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y siempre llena, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte, y de su exceso enigmático respecto del autor? (1999: 231).

autor, sus papeles no eran nada más que palabras que alguien anotó en prisión para desenrollar sus fantasmas (1999: 230); en cambio, el problema con el segundo, quien ya tiene la categoría de “autor”, es en dónde debemos detenernos para considerar sus documentos como “obra”: “la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no?” (1999: 231). Foucault concluye, para salvar la discusión, que “La palabra ‘obra’, y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor” (1999: 231).

Lucien Goldmann responde a Foucault sobre el problema de obra y lo zanja de un modo más o menos simple, aunque, a mi parecer, puede funcionar para aclarar brevemente esta discusión: “Volvamos, sin embargo, a la obra: sus límites, como los de todo hecho humano, se definen por el hecho de que constituye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo [...] la puesta en relación entre la interpretación y la explicación, adquiere una importancia particular” (1999: 244). Esta afirmación de Goldmann me permite conjeturar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿La obra de Serrat, a saber, el producto musical de 1972 *Miguel Hernández*, es la misma que la del poeta que escribió los versos originales? Según la explicación de ambos teóricos puedo decir que en cierta medida sí y en cierta medida no. Sí, en tanto que la obra de Serrat “pertenece” a la obra de Hernández, pues el cantautor catalán ha tomado una estructura significativa y coherente ya elaborada por un sujeto colectivo para reproducirla; no, en tanto que dilucidemos quién ejerce la función de autor en el disco de 1972, si la conclusión es que es el mismo sujeto (como ente, no como nombre propio) quien se expresa en los versos, entonces la obra de Miguel Hernández es de él y de nadie más, pero, si la función de autor cambia de sujeto, la designación de una

unidad como “obra” entonces también cambiará. A este problema de función de autor me refiero más extensamente a continuación.

El uso de “autor” como nombre propio plantea el problema de que puede funcionar como indicador, mas no como referencia “pura y simple” pues, al indicar, también describe: “Cuando se dice 'Aristóteles', se emplea una palabra que es el equivalente de una o una serie de descripciones definidas del tipo de 'el autor de los *Analíticos*' o 'el fundador de la ontología' ” (1999: 232). Sin embargo, el nombre propio no tienen una sólo significación, pues “cuando se descubre que Rimbaud no escribió *La cacería espiritual*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor cambió de sentido” (1999: 232). Me parece que, en buena medida, éste podría ser un caso análogo al de esta investigación, mientras que el signo Miguel Hernández refiere al sujeto que escribió los versos de poemarios como *El hombre acecha* o *Vientos del pueblo*, además, es la descripción de una persona que sufrió eventos trágicos durante el periodo conocido como Guerra Civil Española; individuo que es sinécdoque de una sección de su pueblo: “Sus hermanos de armas han hecho de él una especie de estandarte” (Chevallier, 1977: 2); de manera contraria, el signo “Joan Manuel Serrat” designa a un sujeto —diferente en tiempo y por tanto en condición política, social y económica— que interpreta dichos versos con una previa legitimación de este acto, al cobijar su lectura bajo el señalamiento de que él no es el escritor (indicación que se lee en el título del disco).

Por otra parte, el nombre de autor no es un nombre propio, por tanto, no designa *necesariamente* a un individuo, ejerce una relación con el discurso en la que puede tener una función clasificatoria, agrupar cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos,

oponerlos a otros o caracterizar el modo de ser del discurso, distinguir lo que es “importante” de aquello que no lo es:<sup>87</sup>

En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso [...] indica que dicho discurso no debe ser una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (Foucault, 1999: 233)

Así, “autor” es una función del discurso, que se encuentra en la ruptura de un grupo del discurso y su singularidad, es decir, va de manera periférica por las aristas de éste, no es el estado civil de un hombre real, sin embargo, tampoco es parte interna de la ficción de un texto literario, además, es una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento del discurso dentro de una sociedad (funcionamiento, primero, como interpretación, y sociedad como el sujeto colectivo al que se refería Goldmann).

Hay varias divisiones de la función de “autor”, la primera es como objeto de apropiación. Afirma Foucault que los textos comenzaron a tener autores en la medida en que éstos podían ser castigados, pues la autoría de un texto era un acto colocado entre los polos de lo sagrado y lo profano, para nuestro caso, en la tensión entre lo legal y lo clandestino.

Como objeto de apropiación puedo decir que el signo “autor” refiere a dos sujetos distintos, ya que notamos que éste “ejerce una relación con el discurso: asegura una función clasificatoria” (1999: 233). En esta primera categorización propuesta diría que mientras el nombre “Miguel Hernández” clasifica un discurso dentro de la “literatura canónica”, el otro sujeto, “Joan Manuel Serrat”, no cabe en tal espacio y hay que darle lugar dentro de la

---

<sup>87</sup> ¿Esto significa que el signo “autor” fetichiza de cierto modo el discurso?

“cultura de masas” (o más complejo aún, en el espacio destinado a aquellos discursos que se encuentran entre ambos polos).

El oficio de uno y de otro pareciera ser distinto y tener sus particularidades, provistas por el mismo concepto de autor respecto a su articulación en una sociedad: observamos que, mientras las diferencias son evidentes en el modo de existencia y de circulación del discurso, su funcionamiento en la sociedad es mucho más complejo desde el momento en que los versos de Miguel Hernández son pensados para el colectivo español republicano que ha luchado y perdido una guerra; así, al escritor se le relaciona con un “carácter combativo”, y a su poesía como “desgarrada”, “la expresión de la pureza ardiente de una pasión militante” (Chevallier, 1977: 4-5), adjetivos que difícilmente se asocian con el sujeto “Serrat”. Mientras tanto, el “autor” del disco *Miguel Hernández* se ha apropiado de los versos ya escritos y del mismo signo Miguel Hernández, convirtiéndolo en parte de su producción al tomar este nombre propio e incluirlo como título del disco ya mencionado; con este acto, además de tal apropiación, legitima el hecho de tomar los versos para inscribirlos y hacerlos funcionar en una sociedad que vive ya dentro del régimen franquista en la que el signo Miguel Hernández está censurado de una manera no punitiva.<sup>88</sup>

Así, si el autor es “objeto de apropiación”, los versos escritos por el sujeto civil Miguel Hernández que tenían un objetivo particular inscritos dentro de su contexto socio-histórico pertenecen al autor Miguel Hernández. Los versos escritos por el sujeto civil Miguel Hernández, seleccionados, modificados y musicalizados por el sujeto civil Joan Manuel Serrat, pertenecen al autor Joan Manuel Serrat previa legitimación ya mencionada.

Esta afirmación respondería también al fenómeno que surge cuando consideramos la segunda función de autor que propone Foucault, es decir, que ésta no se ejerce de manera

---

<sup>88</sup> Como ya he explicado en el primer capítulo de esta investigación.

universal sobre todos los discursos, pues asegura que los discursos “literarios” “ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se el preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha. En qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como respondan a estas preguntas” (1999: 234). Así, no tiene mayor importancia de quién sean los versos, o mejor dicho, pueden ser de ambos y dependerá del conocimiento o interés del lector, quien tomará una postura estética frente a ellos.

Si enfrentamos a los dos personajes que parecen oponerse en los textos de Eco y Ortega y Gasset, el hombre de cultura frente al hombre-masa respectivamente, se permite la existencia de dos posturas: una de ellas es que, el primero, a sabiendas de que la autoría de las líneas líricas presentadas es de Miguel Hernández, busque una lectura, una interpretación musical en este objeto industrial ya que, inevitablemente, el hábitat del hombre-cultura es también el de la sociedad de masas, y quizá encuentre el mismo goce efímero que se le atribuye a estos productos, o tal vez uno mayor, ya que contará con dos posibilidades de lectura a las cuales acercarse; la otra postura es la del hombre-masa quien, ignorante de que en un momento histórico previo fue cuando se escribieron aquellos versos, se deleite y adopte una postura estética ante el nuevo objeto, como parte de otra unidad, de otra categoría y de otro espacio-tiempo.

El conjunto sistemático al que pertenecerían estas estrofas es distinto según las posturas planteadas, en el caso de la poesía de Miguel Hernández, se podrá argumentar que pertenecen a un grupo llamado “poesía de la Guerra Civil Española”<sup>89</sup>, en éste, el autor

---

<sup>89</sup> Me permito figurar un nombre-sistema tal con base en las opiniones de Lotman: “Si tomamos un grupo grande de textos funcionalmente homogéneos y los examinamos como variantes de un cierto texto invariante, eliminando todo lo que en ellos se presenta como ‘no sistémico’ bajo este aspecto, obtendremos una descripción estructural del lenguaje de este grupo de textos” (Lotman, 1978: 27).

Miguel Hernández se entiende como tal y el sujeto Serrat es sólo otro lector de quien podemos adoptar, o no, su lectura. En cambio, en el segundo caso, se entenderá que los versos pertenecen a otra unidad, que podríamos designar como “música pop[ular] española”, “música de la cultura de masas”, incluso “subliteratura” (con los problemas que este término comporta y que no trato en este ensayo) o el que mejor parezca; en este caso, el sujeto Miguel Hernández no existe para el receptor, por tanto se le atribuye la autoría a Joan Manuel Serrat; sin embargo, la postura estética del receptor no es disímil del caso anterior, ya que puede disfrutar del mismo modo que el hombre-cultura de un producto de la industria y la sociedad de consumo. En este segundo caso trabaja la propuesta de Roland Barthes de devolver su sitio al lector, ya que la figura “Dios-Autor” deja de realizarse dada la duplicidad de ésta, entonces lo que importa es el discurso, no su “propietario”, en gran medida pasa a formar parte del colectivo (aun sea una sociedad enajenada) y alcanza “ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa” (Barthes, 1987: 340).

La tercera función de autor ya no denomina a un sujeto al cuál se le atribuye un discurso, sino que representa a un “cierto ser de razón que se llama autor” (Foucault, 1999: 235). Esta designación de “autor” sobre un individuo es posible toda vez que sea “la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas” (1999:235); así, para el disco *Miguel Hernández*, el “tratamiento aplicado a los textos” es un trabajo de lectura y difusión de parte de Serrat, quien incorpora una lectura y una subsecuente reescritura a partir de la selección y la exclusión, del tratamiento musical, de un programa de difusión “práctico”, etcétera. Entonces, en esta función y hablando solamente del disco, el autor es Serrat como

“trabajador de los textos”, tanto como Per Abad o Turolde ganaron su posición de “escritores” del *Poema del Mío Cid* y *El Cantar de Roldán* respectivamente.

Nos encontramos frente a dos variantes en este proceso: uno, es que tenemos como objeto de estudio un discurso joven, que ha cumplido apenas cien años en su origen histórico y cuarenta en su reescritura, entonces, estas opiniones no son en absoluto conclusivas; dos, como dice Foucault, estas operaciones se modifican según la época y el tipo de discurso.

Para el teórico francés la crítica literaria designa la autoría de algún discurso bajo normas similares a las de la exégesis cristiana: “el autor se define como un cierto nivel constante de valor [...] como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica [...] es el autor como unidad estilística [...] el autor es entonces momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos” (1999: 235). Foucault se pregunta, y responde bajo estos criterios, ¿cómo atribuir varios discursos a un solo autor? Para el objetivo de esta investigación invierto la pregunta ¿cómo atribuir varios autores a un sólo y mismo discurso?

Podría sugerir una idea final: como ya vimos, la “autoría” de los versos citados se recargará en un sujeto o en otro, depende del fenómeno al cual nos enfrentemos; así, en lo que respecta a la función de autor como objeto de apropiación, Miguel Hernández es el sujeto autor, y Joan Manuel Serrat se apropiará explícitamente de este discurso para reproducirlo; para la segunda función de autor, existen las mismas posibilidades de que cualquiera de los dos se presente como tal (aquí permanece en pugna el hombre-cultura contra el hombre-masa), pues es el discurso y su funcionamiento en un contexto determinado lo que importa; mientras que para la tercera función de autor, como “ser de razón” que da tratamiento al texto, Miguel Hernández es la figura detrás del telón, pero



puede desaparecer si no se conoce su existencia; entonces, los versos siguen funcionando y la autoría cae sobre el sujeto Serrat y (al igual que en la segunda función) en el “sujeto colectivo”. Para cerrar esta idea recurro nuevamente a Foucault, quien afirma que para el primer funcionamiento de autor dentro de un texto hablamos de un “yo” “real”, es decir, de un individuo, para el segundo, el “yo” es hipotético. Es decir, puede ser cualquier “yo”, sin importar si es “real” o “ficticio” y, en el tercer caso, el “yo”, sea cual sea, aparece de manera posterior a la obra, así; la “autoría” estará designada, también, a partir de la dispersión de estos tres egos a lo largo de la construcción y comunicación de la obra a través de distintos contextos temporales y espaciales:

La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos. (1999: 237)

Así, “autor” no es igual a ningún sustantivo, es igual a una función variable y compleja sobre un discurso según esta perspectiva; ya lo advertía el yo lírico en “La copla” de Manuel Machado, poema dedicado a Jorge Guillén: “Hasta que el pueblo las canta,/ las coplas, coplas no son,/ y cuando las canta el pueblo,/ ya nadie sabe el autor”, o, en términos del teórico francés, al sugerir preguntas como ¿Quién habla realmente? ¿Con qué autenticidad u originalidad? ¿Qué fue lo que expresó de sí mismo en su discurso? ¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Desde dónde se sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿Cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto? No se escuchará detrás de ellas más “el rumor de una indiferencia: <<Qué importa quién habla>>” (1999:242).

Por último, me surge una pregunta: si aceptamos todos estos cambios y nos encontramos con un nuevo objeto, ¿éste es, o no, literatura? Problema nada pequeño si consideramos que para poder llamarlo “literatura”, “hecho literario” u “objeto artístico”, deberíamos distinguir uno de otro y definirlos adecuadamente. Por lo pronto me quedo con una suposición de Robert Escarpit en su estudio *Hacia una sociología de la literatura*, al recoger una definición histórica de “Las bellas letras”: “Arte de escribir por oposición a las otras artes. La ópera pertenecerá, hasta finales del siglo XVIII, tanto o casi más a la literatura que al arte musical” (Escarpit, 1974: 261).

El afán de separar un arte de otra parece, en ocasiones, excesivo, ya que, si atendemos a nuestro momento histórico, debemos ocuparnos también de la pluralidad: “la Prensa popular no ofrece una visión única, no ofrece un punto de vista, sino un mosaico de actitudes de la consciencia colectiva, como proclamó Mallarmé” (McLuhan, 1972: 369). Para ejemplificar, y como fundamento de la multiplicidad de fenómenos, basta decir que el discurso de Hernández “El herido” dentro del poemario *El hombre acecha*, considerado como literario, la canción “Para la libertad” como objeto mixto de dos hechos artísticos, y la lectura de un comunicador, difundida a través de la cultura de masas, son fenómenos que atraviesan varias esferas del discurso humano y, si los estudiamos bajo el campo literario o musical, nuestros esfuerzos por develar su funcionamiento dentro de un contexto predeterminado deben estar enfocados, principalmente, a su contenido estético y no, al menos no primero, a cuestiones de regulación o a justificar el que pertenezcan o no a un campo institucional.

## Conclusiones

Finalizar una investigación dentro del campo de las ciencias sociales y las humanidades representa siempre un reto, pues los objetos de estudio dentro de las distintas disciplinas que nos conciernen son difusos, variados y se encuentran en cambio constante, como sucede en otras esferas del conocimiento, con la diferencia de que tales variaciones son mucho más dinámicas y van relacionadas directamente con el contexto que concierne no sólo al fenómeno por observar, sino también al investigador que se enfrenta a ellas. Esta afirmación, que debería ser una evidencia, representa un desafío para la disciplina de los estudios literarios y las instituciones donde se desarrolla, pues, si algo ha afectado nuestro campo de estudio es la estaticidad en la que nos encontramos; no hemos hallado un método efectivo de divulgación del conocimiento literario en la sociedad, al menos no desde de la academia, debido a la reticencia, por lo demás comprensible, a ingresar en nuevos campos culturales y dinámicas de circulación de contenidos dentro de las comunidades actuales (sociedades de la información, del conocimiento, del entretenimiento, de masas, o como mejor convenga llamarles) que, si en algún momento parecieron ajenas y, quizá hasta perniciosas, ya no lo son.

Sin la menor pretensión de establecer un debate epistemológico al respecto de si los estudios literarios son ciencia o no, me suscribo al conocido postulado de Boris Eichenbaum: “No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades” (Eichenbaum, 2007: 22). Así, el presente texto que muestra los resultados de la investigación finalizada, es un intento por exponer y discutir los problemas con los que me he enfrentado al realizarla; todo aquello que pudiera formular como tesis prescriptiva, o con un enfoque normativo, sobre el modo “correcto” de hacer tal o cual cosa, no estaría fundamentada más que en una red de cuestionamientos no superados que,

sin embargo, espero sirvan para que futuros estudios resuelvan problemas de orden metodológico en nuestra disciplina.

Presento, entonces, los resultados de mi investigación en el mismo orden que la desarrollé: comenzaré con aquellos que contemplan los estudios sobre la vida y obra de Miguel Hernández; después, los concernientes a la inclusión de los *mass media* dentro del campo artístico; por último, los que respectan a problemas teóricos y críticos sobre el estudio de la literatura.

El primer conflicto que quiero plantear es el que surgió al acercarme a la vida y la obra de Miguel Hernández. Mi contacto inicial fue con una profunda e ingenua honestidad sobre el objeto que estudié, di por sentado que conocía qué era y a qué me refería (nos referíamos), al igual que concedí sin duda alguna cierta autoridad, casi sacra, a quienes habían investigado estos dos fenómenos de manera previa. La ruptura vino cuando noté que muchos de los críticos del poeta deciden mantener una relación demasiado estrecha entre lo que el poeta vivió y lo que, en consecuencia, escribió; esto me pareció anómalo debido a que en la “normalidad” de nuestros estudios es común considerar las biografías para establecer marcos referenciales sobre los cuales se proponen interpretaciones y análisis; sin embargo, el excesivo interés por las anécdotas de vida del autor inicialmente me parecieron poco adecuadas y constructivas, pero, al pasar el desconcierto inicial me llevaron a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el objeto de estudio de nuestra esfera del saber?.

Queda de manifiesto que no es posible llamarlo sin más “objeto”, en el sentido más convencional, pues su materialidad queda abierta a todas las discusiones posibles; tampoco es un “fenómeno”, pues éste parece un concepto demasiado amplio y poco específico sobre lo que nuestra disciplina investiga. Creo que la respuesta más cercana que puedo dar, y a la que he llegado al final de mi trabajo, es que la ciencia literaria estudia las relaciones

generadas por actos de habla públicos manifestados por un sujeto (no necesariamente civil ni “material” en el mundo) y con cierta autorización otorgada por determinados contextos que llegan, a través de los brazos ideológicos de corporaciones o estados, a un determinado público (desde los más pequeños círculos intelectuales hasta las inconmensurables masas) que puede recibirlo con agrado y dotarlo de un capital simbólico importante o puede desecharlo sin más consideraciones (determinadas por lo que se considera “bueno”, “agradable” o “de calidad” en cada grupo receptor). Esta afirmación resalta uno de los mayores problemas en los estudios literarios: no hemos definido nuestro “objeto” de estudio.

Entonces, poner límites a un concepto tan difuso como “literatura”, “hecho literario” u “obra literaria” es, lo menos, complicado, pues las relaciones que establece la literatura con el mundo, lo sabemos ahora, son profundamente amplias y complejas; hablar de un poema implica necesariamente hablar de un poemario, de una obra, de una vida, de un determinado tiempo y un determinado espacio, de una corriente de pensamiento, de una metodología que lo estudie, y así sucesivamente. La respuesta está en el correcto uso de la suspensión de juicio, mas ¿cuándo y quién determina que ésta es “adecuada”? Las instituciones que se han dedicado a comprender los fenómenos literarios han sugerido ciertas maneras, algunas son funcionales y populares dentro de su círculo, otras fueron desechadas, unas más han recibido valoraciones distintas con el paso del tiempo; así, el límite que concedemos al realizar nuestra labor viene dado por un proceso inconsciente de absorción de conocimientos que consideramos obvios, pero, al cuestionar aquello que estudiamos, estas barreras se vuelven cada vez más borrosas.

Mi preocupación y, debo decirlo, enfado, con los estudiosos de Miguel Hernández se transformaron en un cuestionamiento a la disciplina en la que laboramos. Así, me

contenido con señalar que las investigaciones sobre el autor que trabajo son anómalas en varios sentidos: primero, por lo ya señalado, la dependencia casi decimonónica de explicar una poética específica basada en experiencias de vida o viceversa; para las demás indicaciones debo situarme en la convencionalidad de los estudios literarios y exponerlos desde ahí.

En la revisión que realicé de la bibliografía que estudia la obra de Miguel Hernández, encontré que existen más de cien textos (que van desde las introducciones hasta las biografías) que explican su poesía a partir de su vida desde cualquier ángulo imaginable, este exceso de información conlleva a sospechar la fiabilidad de la misma, utilizo como ejemplo el siguiente caso: cuatro de las ediciones más importantes sobre la obra y poesía de Hernández (la de Concha Zardoya de 1955, la de Elvio Romero de 1960, la de Juan Cano Ballesta de 1988 y la de Agustín Sánchez Vidal) aseguran haber consultado y seguido las indicaciones de Josefina Manresa para conformar su investigación, sin embargo, al observar con detenimiento las versiones de los poemas seleccionados para su publicación y el orden que mantienen, encontramos significativas diferencias entre algunos de estos textos; las razones serán justificables y comprensibles: desconocimiento de las preocupaciones reales del autor, cambios de discursos de quienes resguardaban sus textos debido al paso del tiempo y de interlocutores, decisiones editoriales basadas en criterios desconocidos y, la más importante, que el signo “Miguel Hernández” dejó de referir a un sujeto civil, “real”, para convertirse en significante de un personaje casi mítico dentro de la literatura española del siglo XX; de esta manera, desconfiar de la información que tenemos a la mano para establecer los marcos de referencia de nuestra metodología se vuelve no ya una condición posible sino necesaria.

La crítica acredita o desacredita ciertos textos y ciertos autores dentro de nuestro campo, a veces, estas determinaciones logran romper las fronteras académicas universitarias y se instalan en el conocimiento público y colectivo en forma de cátedras escolares en distintos niveles, comentarios en textos de gran circulación o algunas ideas que se exponen en los medios de comunicación masivos, así, el estudioso de la literatura se convierte también en un creador de realidades que pone a disposición de sus pares, primero, y del público en general, después y en ocasiones, un tipo de conocimiento que una vez instaurado es difícil de remover. Por tanto, creo que debemos ser profundamente cuidadosos con lo que decimos y escribimos, a sabiendas de que la “objetividad” en nuestro campo es poco menos que imposible. Debemos concentrar los esfuerzos en diseñar sistemas de trabajo que saquen el mayor provecho de nuestro objeto de estudio, pues, aunque con errores de delimitación y, por tanto, de metodología, sabemos de cierto que la literatura tiene un tipo de saber, diferenciado drásticamente de cualquier otro, que es importante recuperar y mantener en los activos culturales.

La poesía de Miguel Hernández despierta, en palabras de Arnold Hauser, inquietudes en la “esfera vital” de aquellos que lo hemos leído, es una “mentira” (como le llama Picasso al arte) que nos ha hecho ver una verdad de cierta realidad específica. Me parece que una probable respuesta al fenómeno mencionado sobre la abundancia de información en los estudios del poeta, y la consecuente relación con su obra, es que esta poesía impacta de manera tan poderosa nuestro *pathos*<sup>90</sup> que nos impulsa a convencernos de que en ella se encuentra una “realidad” no sólo importante, sino primordial; por ello, hemos decidido buscarla ya no sólo en los textos literarios del autor, sino también en su correspondencia, en sus garabatos, en las palabras que recuerdan sus compañeros, en su

---

<sup>90</sup> Véase *Retórica*, Aristóteles, 2002.

viuda, en fin, en todo aquello que nos dé un poco más de luz sobre esta memoria que decidimos férreamente recuperar y conservar, pues, como dijo Antonio Buero Vallejo, Miguel Hernández es un poeta “necesario”.

Al exponer reflexiones sobre algún hecho literario, el investigador se convierte también en constructor de una nueva realidad a partir de otra que comenta, que rechaza o que aprueba, condensa la información que considera relevante para utilizarla en un discurso que supone fundamental. Así, el crítico es también generador de mundos posibles, de interpretaciones de hechos grabados en la memoria histórica y, por tanto, un portavoz de ideologías específicas a las que está suscrito voluntaria o involuntariamente. La dirección de nuestras opiniones dependerá en buena medida de la institución a la que estemos adscritos, del corporativo al que respondamos, de las microcomunidades en las que nos encontremos o de las prácticas personales ejercidas; si, por nuestra época, nos decantamos por una postura cultural y política a favor del pluralismo y la inclusión, y sentimos un rechazo inmediato ante las ideas totalitarias y nocivamente conservadoras, debemos comenzar por aceptar que en la práctica ejercemos de manera inconsciente acciones que contradicen nuestro discurso.

Para ejemplificar este fenómeno utilizo un hecho mencionado en el primer capítulo de la presente investigación: el trabajo literario de Miguel Hernández fue censurado por el régimen franquista bajo un método del ocultamiento: se restringió la publicación de su faceta como autor suscrito a los ideales de la Segunda República y se conservó aquella otra de corte más convencional, y provechoso a los intereses culturales del sistema gobernante; no hubo un trato especial hacia su persona (se le condenó a las mismas condiciones miserables que a los demás presos), no hubo quema de sus libros ni instrucciones giradas desde quienes tenían el poder para perseguir o someter a su familia o amigos (a menos,



claro, aquellos que compartieron su actividad política). El sencillo mecanismo que utilizó el departamento cultural (MIT) de la España franquista fue desestimar la imagen del poeta, nulificando desde lo administrativo su trabajo de guerra (aunque en la clandestinidad continuaba en circulación) y sacando a la luz pública una visión parcial y segmentada de su trabajo, la cual estuvo en estanterías conservando polvo hasta el llamado “debilitamiento” del régimen.

Este procedimiento, que acaso parece ofensivo y alarmante para la ideología que predomina en nuestras instituciones, es inquietantemente similar al que utilizamos en la actualidad con autores discordantes a nuestras creencias políticas y culturales, por ejemplo, en la literatura española, y en la mayoría de los institutos que la enseñan en México y España, los casos de Manuel Machado y Ramiro de Maeztu son significativos, pues conservamos en la memoria literaria una de sus facetas y obviamos, no por méritos estéticos, su activa participación literaria en la ideología totalitaria del franquismo; otro ejemplo, quizá mucho más sonoro, fue la cancelación del homenaje que el gobierno francés haría a Louis-Ferdinand Cèline en 2011, debido a la presión de distintos grupos sociales que repudiaron esta propuesta por la postura ideológica que el autor expresó en vida.

Nos corresponde, como miembros de instituciones de la esfera pública, hacer concientes los mecanismos ideológicos con que desarrollamos las operaciones pertinentes en los estudios literarios, no menciono esto para tomar postura a favor de tal o cual creencia o práctica, sino como un señalamiento que apuesta por la aceptación de responsabilidades como brazos ideológicos de algún estado o de corporaciones particulares, pues, si hacemos caso a Bajtín, el estudio de la lengua conlleva a una obligada relación con el contexto circundante.

Una de las herramientas principales que utilizamos en la academia literaria para establecer, autorizar y regular discursos es el canon, al cual me he referido extensamente dentro de la investigación y del que me quedan solamente dos señalamientos por exponer. El primero, es recalcar que parte de nuestra labor es que éste se extienda, se amplíe, incluya voces hasta ahora restringidas y, al parecer, excluya y socave otras tantas; elegir qué objetos literarios serán validados para su estudio debe ser una acción impulsada, creo, por la conciencia de que los parámetros bajo los que se ha regulado el canon a lo largo de la historia literaria no han sido estrictamente estéticos y, al menos como objetivo primario, éste debería ser nuestro ideal; para lograrlo, creo que debemos comenzar por retirarnos del autoconvencimiento que asegura que los distintos cánones han sido, o son, autónomos, y emprender una reflexión seria sobre si, dentro de nuestras sociedades, esto puede ser posible, si no lo fuera, idear proyectos para actuar en consecuencia. Pienso que una de las posibles conclusiones favorables, y que alguien sabrá desarrollar con mayor pericia, apuntará a tener presente en todo momento que los cánones que construimos no son definitivos y no responden únicamente a los deseos de nuestra disciplina; con esto en mente podremos tener una mayor perspectiva y, quizá, una capacidad más adecuada al momento de tomar decisiones sobre los discursos que deseamos conservar en la memoria literaria.

El segundo señalamiento al respecto proviene de una derivación del mismo fenómeno: si el canon literario no es autónomo, entonces ¿puede existir un modelo de estudio adecuado que contemple las distintas esferas del saber y los distintos campos culturales que convergen en él? Si la respuesta fuera afirmativa ¿podría este modelo advertir cuál es el grado de participación de cada esfera ajena a la literatura y determinar su relevancia? En la medida en que estas dos preguntas puedan responderse de manera más o menos satisfactoria, nos acercaremos a una especificidad de un sistema de estudios

literarios, pues delimitará con mayor certeza los fenómenos que le corresponde a la ciencia literaria y aquellos que debe dejar para otros campos, dada su pertinencia, su vigencia o sus particularidades, permitiendo, por otra parte, la inclusión de objetos artísticos que hasta ahora han sido desechados. Dentro de esta pregunta habrá que considerar lo que para algunos será un riesgo y para otros un nuevo campo de trabajo: alrededor de la literatura no sólo hablarán voces de “autoridad” o especializadas, como las distintas disciplinas académicas, algunos proyectos culturales y políticos en particular o la voz del mercado representada en el campo editorial, por mencionar algunas; también tendrán la capacidad de opinar sobre nuestro objeto de estudio aquellos proyectos que se encuentran al margen de cualquiera de los grupos mencionados, tales como los proyectos de entretenimiento basado en intereses lejanos al orden estético, los lectores no especializados o las voces disidentes que han generado conocimiento alrededor de la literatura sin alguna legitimación de cualquier índole. Esto de ningún modo significa que dichas voces no hayan estado presentes en nuestro campo de estudio, sino que al establecer un modelo que las contemple y las valide habrá una mayor capacidad, o al menos dinamismo, en el proceso de comprensión de los fenómenos relacionados con la literatura en la actualidad.

Los datos recopilados de otras investigaciones que he presentado en el segundo capítulo de mi trabajo sobre el poder que tienen los medios masivos de comunicación para transmitir ideas entre un número tremendo de receptores, son en verdad pequeños si consideramos el estado actual de los circuitos de distribución de contenidos y los métodos utilizados para este fin. Ejemplifico con el siguiente caso: en el canal de contenidos multimedia *Youtube*, podemos encontrar varias versiones de la canción “Para la libertad” de Joan Manuel Serrat (que sabemos, es la musicalización de la segunda parte del poema “El herido” de Miguel Hernández), las cuatro versiones que registran un mayor número de

reproducciones son, por el orden de publicación en dicho canal, en dueto con Miguel Ríos en 1987, en el concierto del Parque de Atracciones de Madrid en 1975, en dueto con Joaquín Sabina en la gira “Dos pájaros de un tiro” que se realizó durante todo 2007 alrededor del mundo, y la versión del disco de 1972 con un video que presenta imágenes y fotografías de Miguel Hernández y la Guerra Civil Española, sumando un número aproximado de 1,509,016 visitas, es decir, desde enero de 2007, fecha en que se publicó el primer video que refiero, hasta ahora, se ha escuchado en más de un millón y medio de ocasiones un poema de Miguel Hernández musicalizado por Serrat en algún lugar del mundo y por un número indeterminado de personas.

Con esto quiero manifestar que el poder de la comunicación de masas es verdaderamente significativo, y nos incumbe en la medida que transmite discursos que pertenecen a nuestro campo de estudio. Poco a poco las corporaciones, primero, y los estados, comprendieron que, en el modelo de Internet, la comunicación de masas llegó a su punto más alto, así, han tratado de incorporarse poco a poco a estas nuevas formas de transmisión. Las instituciones académicas, como un segmento de los dos grupos previamente mencionados, han tenido algunos tímidos intentos de acercarse a estos modelos para establecer relaciones con distintos grupos sociales a través de ellos, sin embargo, los esfuerzos son aislados, pues persiste una negativa constante por asumir su importancia, al grado en que no existe ninguna plataforma medianamente exitosa (entiéndase popular) certificada por alguna academia mexicana que distribuya, circule o estudie discursos literarios que transiten en este medio.

Esta actitud de rechazo hacia los nuevos modelos de difusión (que con una guía adecuada pueden convertirse en modelos de generación de conocimiento) pareciera responder a un fetiche por el hermetismo. Sin otro fundamento más que el de mi

experiencia en el ámbito académico, me atrevo a sospechar que, en muchas ocasiones, quienes nos dedicamos al estudio de la literatura tendemos a pensar que, mientras más dificultad nos represente la decodificación de un objeto artístico, o mejor, entre menos voces autorizadas le hayan prestado la debida atención, le podemos otorgar un valor agregado que no reside más que en el capital simbólico proveniente de la “originalidad” e “innovación” que presuponen el desconocimiento y la complejidad. Una vez encontrado cada detalle y develado cada misterio de tal objeto, otorgamos un permiso simbólico al lector común para que lo pueda adquirir (es decir, después de descifrarlo lo ponemos en circulación con nuestros insuficientes recursos de gestión cultural); éste, además de un procedimiento equívoco, es demasiado lento, discriminatorio e ineficaz en una cultura de la información como la que tenemos ahora. Contar con un grado de estudio superior al de otro individuo o una función laboral más cómoda, no indica nada respecto a las capacidades intelectuales y cognitivas (apuntando hacia una posible generación de conocimiento) de aquél que es parte del circuito en el que nos encontramos, en muchos casos y bajo los modelos de ingreso a las instituciones en que vivimos actualmente, la pertenencia a alguno de estos grupos representa más bien una serie de accidentes afortunados que se desencadenaron gracias a una correcta comprensión y ejercicio de un modelo burocrático. Más importante aún, si aceptamos que el conocimiento intrínseco del hecho artístico se adquiere primero por lo sensible y después por lo intelectual, la seguridad de tener una sensibilidad “superior” a la del otro sólo por contar con herramientas más elaboradas para la expresión de lo aprehendido, o más, por el hecho de pertenecer a tal o cual grupo económico, social o cultural, será una postura fallida que carece de cualquier fundamento.

Nunca antes en la historia de la humanidad (por densidad demográfica, por capacidad de divulgación, por desarrollo tecnológico, por programas educativos, por el

movimiento mercantil, etcétera) hubo un porcentaje tan alto de personas alfabetizadas, ya no digamos con estudios de grados superiores, nunca antes se produjeron y se vendieron tantos libros, ni existió tanta difusión de distintos programas y contenidos culturales en una sociedad. Con esto quiero señalar que los *mass media* representan en nuestro momento histórico un fenómeno tan grande como la aparición de la imprenta en lo que a circulación de objetos artísticos se refiere. Como ya mencioné, estamos en un proceso de adaptación relativamente lento, pues los receptores son también generadores y no parecen estar dispuestos a mantener las prácticas jerárquicas que se manejan regularmente en las instituciones certificadas, sin embargo, si la academia, en particular lo que concierne a los estudios sobre literatura, logra encontrar una vía para inmiscuirse de lleno en ese tipo de relaciones, los beneficios, tanto para los círculos especializados como para el público que no lo es, serán mayores en todos los niveles.

El otro gran desafío de las ciencias sociales es el desarrollo de un método de estudio diferenciado de aquellos campos del saber que investigan fenómenos naturales. Es muy probable que exista una sólo forma humana de adquirir información y generar conocimiento en los procesos de aprehensión del mundo, probablemente esta vía sea lo que hemos decidido llamar el método científico, sin embargo, al institucionalizar este sistema, debemos tomar en cuenta las distinciones de los diferentes campos del saber para proponer conceptos adecuados en cada uno de ellos y poder observar adecuadamente su relación al interior de cada disciplina. Me aventuro a pensar que existen dos métodos que, sea su intención o no, generan conocimiento humano fuera de toda lógica intelectual, al menos inicialmente: la mística y el arte. La primera, entendida como cualquier sistema de creencias que dé razón del mundo a aquellos que la experimentan, fundada en un conocimiento no justificado que, sin embargo, se considera como verdadero; el segundo,

como la manifestación abstracta y condensada de ciertos conceptos, ideas y experiencias a través de una técnica determinada con el fin primario de hacerlo manifiesto en el mundo y generar inquietud en la esfera vital de quien lo recibe. Al pertenecer la literatura al campo artístico, tendrá como consecuencia que todo el conocimiento que derivemos de ella viene dado primero, por las afecciones sensibles que nos provoca y las reflexiones que podamos generar en torno a éstas. Entonces, debemos ser más cuidadosos con las funciones sistemáticas que elegimos del método científico para observar nuestro objeto de estudio, no porque deban reducirse, al contrario, tenemos un elemento más a considerar en nuestra adquisición y generación de categorías epistémicas.

Como parte de estas distinciones que debemos hacer para especificar nuestro campo de estudio cito el caso de la intertextualidad. Al acercarme a este modelo de análisis teórico para responder algunas preguntas de mi investigación, hallé que, en muchos de los casos, la propuesta de sistema de estudio de la literatura “Intertextualidad” es confundida con el mismo objeto de estudio, la “Literatura”.<sup>91</sup> La intertextualidad postula el análisis literario a partir de la relación entre estructuras de sistemas significantes y unidades de significado al interior de ellas; al ingresar una unidad dentro de otra o, más, dentro de otro sistema, activa signos que operan en la nueva unidad, sea para dotar, absorber o compartir elementos significantes con la otra unidad, estos elementos son variados y heterogéneos, van desde monémas que alteran la dirección de los significados hasta construcciones verbales de cualquier extensión que ponen de manifiesto un periodo histórico, una corriente estética, un autor o una obra en particular. Creo, con las reservas que el caso merece, que esta propuesta

---

<sup>91</sup> En conjunto con mis compañeros de investigación y gracias a su valiosa ayuda, en especial a Andrés Castro Hurtado, Edgar González Galán, Carlos González Muñiz, Adriana Morán, Arturo Rubio, Rogelio Sánchez y Fabiola Villela, grupo en el que se encuentran las mentes más brillantes, las voluntades más férreas y las sensibilidades más prístinas que conozco. Aprovecho para expresar mi infinita gratitud a quienes me han guiado para desarrollar y concluir este trabajo: Laura Cázares Hernández, Aitor Larrabide, César Nuñez y, sobre todo, a Luz Elena Zamudio Rodríguez.

es análoga al modo en que funciona la literatura, con la distinción de que no es una práctica institucional normativizada, sino que ocurre al interior de cada individuo o grupo de individuos que han decidido crear textos literarios. Entonces, los postulados de los investigadores de la intertextualidad, me parece, responden mejor a qué es nuestro objeto de estudio y cómo se desarrolla, en vez de la forma en que debemos estudiar sus operaciones.

Sea uno u otro, la intertextualidad permite comprender que, cuando un hecho artístico es apropiado por otro medio, incluso desde el momento en que es recibido, detona una activación de otros sistemas significantes que se ponen en correlación inmediata con él. Por tanto, cada vez que un objeto literario es transportado a otra unidad significativa no sólo activará nuevas unidades de significación, sino nuevos sistemas. Como estudiosos de la literatura, seguramente nos parecerá relevante saber cómo operan estas nuevas redes con textos que consideramos relevantes, y sería deseable centrar nuestro interés en estudiar el modo en que funcionan dentro de esos nuevos sistemas, pues nos dará un panorama más amplio de lo que sucede con nuestro objeto de estudio, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX y la primera del XXI.

Por último, me interesa realizar un comentario sobre el trabajo de edición que ha sufrido la obra de Miguel Hernández, referente al modo en que la crítica especializada ha decidido recuperar su trabajo. Cada editor-investigador tomó una decisión sobre cuál versión del poema, de los muchos que tienen variantes en los originales, era la que debía publicarse para conformar su antología, o qué serie de poemas de aquellos sueltos debían acomodarse de tal o cual manera, sin exponer ninguna explicación de orden crítico o metodológico que las fundamente, a no ser el apoyo en otra voz autorizada que, a su vez, recae en otra y así sucesivamente hasta llegar a dos criterios: uno de orden político, pues,



para quienes buscaron la temprana recuperación de Hernández debían mantener en mente juicios de esta índole antes que los estéticos, ya sea Dario Puccini para dar fuerza a la imagen de Hernández al reactivar su poesía y hacer énfasis en las producciones de guerra, ya sea Arturo del Hoyo que, por cualquier medio, estuvo decidido a recuperar al poeta en la memoria colectiva, aun si debía excluir ciertos aspectos de su trabajo; el otro sustento de la toma de decisiones me parece más extraño, pues la búsqueda de voces autorizadas que confirmen o rechacen la inclusión de ciertos textos finaliza siempre en el mismo lugar: Josefina Manresa. Sus aportaciones fueron las más valiosas, sin duda alguna, pues dieron luz sobre el trabajo y la vida de su esposo; sin embargo, con la ventaja de la distancia histórica y con la imagen del autor no sólo recuperada sino establecida como una de las más importantes del siglo XX, quizá debamos hacer una nueva revisión de su poesía y desestimar, en alguna medida y en lo concerniente al estudio especializado de una poética, las sugerencias de Manresa pues, si andamos por ese camino, debemos recordar que, como pareja, pasaron juntos físicamente sólo un año de los ocho que se conocieron, además, ella no perteneció a los circuitos que frecuentaba Hernández ni compartieron los mismo intereses intelectuales o artísticos, pues, por su correspondencia, sabemos que en su opinión ella era una mujer sencilla, a la que, por distintos motivos entre ellos este mencionado, decidió ocultarle ciertos aspectos de su vida, y ya no digamos de su trabajo literario, del cuál le hizo llegar aquél que le interesaba conservar y, acaso, le informaba cuándo y gracias a quién saldría publicado. En búsqueda de refinar los trabajos que conciernen a una de las obras más sonoras en el siglo XX, no estaría de más regresar a revisar los criterios críticos y editoriales con que hemos recibido y estudiado la obra de Miguel Hernández.

Como ejemplo utilizo lo sucedido con el poema “Nanas de la cebolla”, del cuál sabemos su procedencia sin asomo alguno de duda: fue escrito en la cárcel de Torrijos,

Madrid, en septiembre de 1939 y fue construido a partir de la imagen lírica que el poeta generó a partir de la carencia que padecían su esposa y su primer hijo, sin embargo, como parte de una poética, se cometió el error de asumir que el nombre que lleva ahora fue el propuesto por el poeta. “Nanas”, en plural, indica la presentación de varios universos líricos que pueden ir en relación o no y, debido a la extensión del poema, pudiéramos suponer que es adecuado pensar que no fuera un solo texto, mas, al revisar su construcción, encontramos que es una sola unidad sintáctica, semántica y de significación. El poema, publicado por primera vez en 1946, llevaba por título “Nana a mi niño”, que, a decir de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, es el título original; esta afirmación, sumada a las consideraciones que he expuesto, esclarece de un modo más o menos satisfactorio un problema de significación, resultado de decisiones no explicadas al momento de tomar decisiones editoriales sobre un objeto literario. Así como éste, el siguiente investigador de la obra de Miguel Hernández encontrará varios casos similares que, en nuestro campo de estudio, será importante resolver.

Para finalizar, me permito poner en duda la importancia que hemos destinado a determinar nuestro objeto de estudio y los conceptos que hallamos en él, desde “literatura” u “objeto literario”, hasta consideraciones estructurales como “género” o “poesía” y particulares como “obra” o “autor”. A la crítica le corresponde generar líneas de análisis e interpretación de las obras literarias con el objetivo de explicarlas y valorar, bajo criterios específicos, su pertinencia y validez, en este supuesto, a la teoría le corresponde la delimitación de nuestro objeto de estudio y nuestro campo, así como la generación y modificación de conceptos y valores de orden epistémico que sirvan como herramienta para ella misma y para la crítica. En este sentido, será importante observar las modificaciones que sufren los hechos literarios al romper las fronteras de nuestro campo de estudio e

ingresar en otras esferas de conocimiento o culturales para continuar el proceso que busca la especificidad en los estudios literarios.

## Bibliografía y referencias consultadas

Abruzzese, Alberto. **2004**. “Cultura de masas”, en *CIC (Cuadernos de Información y comunicación)*. Núm. 9, pp. 189-192.

Albert, Pierre y Andre-Jean Tudesq. **2002**. *Historia de la radio y la televisión*. México: FCE.

Althusser, Louis. **2003**. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” en Slavoj Zizek (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, pp. 115-155.

Angenot, Marc. **1997**. “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 36-52.

Aristóteles **1946**. *Poética*. México: UNAM. **2002**. *Retórica*. México: UNAM.

Balcells, José María. **1975**. *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa.

Bajtín, Mikhail. **1989**. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus

Barthes, Roland. **1987**. “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.

Beristáin, Helena. **2004**. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Bloom, Harold. **2005**. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Bordieu, Pierre. **2003**. “Campo intelectual y proyecto creador” en Nara Araujo y Teresa Delgado (comps.) *Textos de teorías y crítica literarias*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Cano Ballesta, Juan. **1962**. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos. **1978**. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia. **2010**. *Reelaboración de la imagen de Miguel Hernández*. [Versión electrónica] Consultado en [http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/miguel\\_hernandez/ Estudios/ seccion12/](http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/miguel_hernandez/Estudios/seccion12/) en enero de 2011.

Cella, Susana. **1998**. “Canon y otras cuestiones”, en Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Argentina: Losada, pp. 7-18. **1998b**. “El advenimiento del canon occidental” en Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Argentina: Losada, pp. 141-144.

Chevallier, Marie. **1977**. *La escritura poética de Miguel Hernández*. España: Siglo XXI editores. **1978**. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. España: Siglo XXI editores. **1978b**. “Metáfora henandiana y experiencia interior en <<Cancionero y romancero de ausencias>> y Últimos poemas” en Juan Cano Ballesta (comp.) *En torno a Miguel Hernández*. España: Castalia, pp. 142-183.

Cisquella, Georgina, José Luis Erviti y José Sorolla. **2002**. *La represión cultural en el franquismo*. Madrid: Anagrama.

Cohen, Esther. **2007**. “Transdisciplina: articulación entre ciencia, tecnología y ética” en *Anales de la educación común*, año 3, número 8, octubre 2007, pp. 66-75. Argentina: Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.

Colombres, Adolfo (compilador). **1984**. *La cultura popular*. México: Premia Editora.

Couttolenc, Gustavo. **1979**. *La poesía existencial de Miguel Hernández*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Dällenbach, Lucien. **1997**. “Intertexto y autotexto” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 87-103.

De Gracia Ifach, María. **1975**. *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona: Plaza y Janes.

Del Hoyo, Arturo. **1962**. “Prólogo”, en Miguel Hernández *Obra escogida*. España: Aguilar.

Durán, Manuel. **1978**. “Miguel Hernández, barro y luz” en Juan Cano Ballesta (comp.) *En torno a Miguel Hernández*. España: Castalia, pp. 34-52.

Eagleton, Terry. **2000**. *The idea of culture*. Inglaterra: Blackwell publishers.

Eco, Umberto. Eco, Umberto. **1984**. *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen. **1992**. *Los límites de la interpretación*. Madrid: Lumen. **1993**. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. **1995**. *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Elliot, Thomas S. **1995**. *Función de la poesía y función de la crítica*. España: Seix Barral.

Escarpit, Robert y otros. **1974**. *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa.

Ferrís, José Luis. **2002**. *Miguel hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de hoy.

Fischer, Ernst. **1964**. “El arte y las masas” en *La necesidad del arte*. Cuba: Unión.

Foucault, Michel. **1983**. “Contestación al círculo de epistemología”, en *El discurso del poder*. Argentina: Folios. **1999**. “¿Qué es un autor?”, en *Obras esenciales I. Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.

Genette, Gerard. **1988**. “Géneros, <<Tipos>>, Modos”, en Miguel A. Garrido (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, pp. 183-233.

González Lucini, Fernando. **2010**. *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*. España: Ediciones Autor.

Harris, Wendell. **1998**. “La canonicidad”, en Enric Sullá (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arcos, pp. 35-60.

Hauser, Arnold. **1961**. *Introducción a la historia del arte*. España: Guadarrama.

Hegel, Georg. **1946**. *De lo bello y de sus formas*. Argentina: Espasa Calpe.

Hernández, Miguel. **1986**. *Epistolario*. Madrid: Alianza. **1988**. *El hombre y su poesía. Antología* (selección de Juan Cano Ballesta). México: Rei. **1997**. *Obras: Poesía, prosa y teatro* (selección y edición de Elvio Romero). Argentina: Losada. **1988**. *Antología* (selección y prólogo de María Gracia Ifach). Argentina: Losada. **1988b**. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias* (edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia). España: Cátedra.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižec. **1998**. *Estudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo*. Argentina: Paidós.

Jauss, Hans Robert. **2000**. “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, pp. 137-193.

Jenny, Laurent. **1997**. “La estrategia de la forma” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 104-133.

Jitrik, Noe. **1998**. “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Argentina: Losada, pp. 19-25.

Kristeva, Julia. **1997**. “Bajtín, la palabra y el diálogo y la novela” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 1-24.

Larrabide, Aitor y Aradalani, Elvia (comps.). **2011**. *Miguel Hernández desde América*. Texas: University of Texas-Pan American Press.

- Lefèbvre, Henri. **1956.** *Contribución a la estética.* Argentina: Procyon.
- Lotman, Yuri. **1978.** *Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo.
- Luján, Ángel Luis. **2000.** *Cómo se comenta un poema.* España: Síntesis.
- Lukacs, George. **1977.** “¿Narrar o describir?”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (comps.) *Literatura y sociedad.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 33-63.
- Manresa, Josefina. **1980.** *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández.* Madrid: Ediciones de la torre.
- Manrique, Diego. **2007.** *Serrat. Palabras hechas canciones. Miguel Hernández.* México: Santillana.
- Martín, Eutimio. **2010.** *El oficio de poeta. Miguel Hernández.* Madrid: Aguilar.
- Martínez Terrero, José. **2006.** *Teorías de comunicación* [tesis inédita]. Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Mayoral, Marina. **1978.** “<<El último rincón>> de Miguel Hernández”, en Juan Cano Ballesta (comp.) *En torno a Miguel Hernández.* España: Castalia, pp. 95-108.
- Mattelart, Armand y Érik Neveau. **2004.** *Introducción a los estudios culturales.* España: Paidós.
- McLuhan, Eric y Marshall. **1990.** *Leyes de los medios. La nueva ciencia.* México: Alianza Editorial Mexicana/ CONACULTA.
- McLuhan, Marshall. **1972.** *La galaxia Gutenberg.* Madrid: Aguilar.
- Micheli, Mario de. **1967.** *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Cuba: Unión.
- Moragas, Miguel de. **1993.** *Teorías de la comunicación. Investigación sobre medios en América y Europa.* México: Editorial Gustavo Gil.
- Moraña, Mabel. **2005.** “Intelectuales, Género y Estado: nuevos diseños” en Moraña, Mabel y María Rosa Olivera-Williams (editoras) *El salto de Minerva.* España: Iberoamericana/Vervuert.
- Moreno Fernández, Oscar. **2008.** *Miguel Hernández y la música.* España: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- Muñoz, Blanca. **2009.** “La escuela de Birmingham: la sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia” [conferencia del Seminario Interdisciplinar o(s) sentido(s) da(s) cultura(s)]. Consello da Cultura Galega: disponible en [www.consellodacultura.org/mediateca/extras/blanca\\_munoz.pdf](http://www.consellodacultura.org/mediateca/extras/blanca_munoz.pdf)

Muñoz Hidalgo, Manuel. **1975.** *Cómo fue Miguel Hernández*. Barcelona: Planeta.

Ortega y Gasset, José. [1937] **2004.** *La rebelión de las masas*. [Versión electrónica] Consultado en [www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega\\_y\\_Gasset/Ortega\\_LaRebelionDeLasMasas01.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega_y_Gasset/Ortega_LaRebelionDeLasMasas01.htm) en noviembre 2010.

Payne, Stanley. **1987.** *El régimen franquista*. Madrid: Alianza.

Perrone-Moisés, Leyla. **1997.** “La intertextualidad crítica” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 182-196.

Picasso, Pablo. **1978.** “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad” en Adolfo Sánchez Vázquez (editor) *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, pp. 403-406. México: UNAM.

Portuondo, María. **2009.** “CONstructing a Narrative: The History of SCience and Technology in Latin America” en *History Compass*, Núm 7, vol. 2, pp. 500-522.

Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra Sánchez. **2000.** *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

Prieto, Adolfo. **1998.** “Canon y literatura latinoamericana” en Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Argentina: Losada, pp. 107-113.

Puccini, Darío (compilador y editor) **1967.** *Romancero de la resistencia española [1936-1965]*. España: Era. **1970.** *Miguel Hernández, Vida y poesía*. Buenos aires: Losada.

Ramos, Vicente. **1973.** *Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.

Riffaterre, Michael. **1997.** “Semiótica intertextual: el interpretante” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 146-162.

Rimbaud, Arthur. **1978.** “El poeta como vidente” en Adolfo Sánchez Vázquez (editor) *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, p. 402. México: UNAM.

Rivière, Margarita. **1998.** *Serrat y su época. Biografía de una generación*. España: Aguilar/El país.

Salaün, Serge. **1978.** “Miguel hernández: individualidad y colectividad” en Juan Cano Ballesta (comp.) *En torno a Miguel Hernández*. España: Castalia, pp. 184-212.



Sánchez Vázquez, Adolfo (comp.). **1978.** *Antología. Textos de estética y teoría del arte.* México: UNAM.

Sánchez Vidal, Agustín. **1992.** *Miguel Hernández, desamordazado y regresado.* Barcelona: Planeta.

Sevillano Calero, Francisco. **1998.** *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo.* España: Universidad de Alicante.

Serrat, Joan Manuel. **1972.** *Miguel Hernández.* España: BMG. **2010.** *Hijo de la luz y de la sombra. Miguel Hernández.* España: Sony Music.

Sevillano, Calero. **1998.** *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo.* España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Silva, Ludovico. **1989.** *Teoría y práctica de la ideología.* México: Editorial Nuestro Tiempo.

Sontag, Susan. **1969.** *Contra la interpretación.* Barcelona: Seix Barral.

Storey, John. **2009.** *Cultural Theory and popular culture.* Universidad de Sunderland: Pearson.

Sullá, Enric. **1998.** “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullá (comp.) *El canon literario.* Madrid: Arcos, pp. 11-34.

Szumurk, Mónica y Robert McKee Irwin (coords). **2009.** *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.* México: Siglo XXI/Instituto Mora.

Todorov, Tzvetan. **2007** (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México: Siglo XXI. **2000.** *Los abusos de la memoria.* Barcelona: Paidós.

Valenzuela Arce, José Manuel (coordinador). **2003.** *Los estudios culturales en México.* México: Conaculta/FCE.

Wright, Charles Robert. **1986.** *Comunicación de masas.* México: Paidós.

Zardoya, Concha. **2009.** *Miguel Hernández: vida y obra, bibliografía y antología.* Barcelona: Nortésur.

Zumthor, Paul. **1997.** “Intertextualidad y movilidad” en Desiderio Navarro (selección y traducción) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y Casa de las Américas, pp. 173-181.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

*LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ:  
DE LA TRINCHERA AL REPRODUCTOR*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

LIC. RAMÓN MAURICIO DEL OLMO COLÍN

ASESORA:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

LECTORES:

MTRA. LAURA CÁZARES HERNÁNDEZ  
DR. CÉSAR ANDRÉS NUÑEZ  
DR. AITOR LARRABIDE

MÉXICO, D.F., ENERO DE 2013



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00196

Matrícula: 210382503

LA POESIA DE MIGUEL  
HERNANDEZ: DE LA TRINCHERA  
AL REPRODUCTOR

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 24 del mes de enero del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ  
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ  
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: RAMON MAURICIO DEL OLMO COLIN

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*aprobar*

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



*R. M. C.*

RAMON MAURICIO DEL OLMO COLIN  
ALUMNO

REVISÓ

*J. C. L.*

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

*J. O. N. D.*

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

*L. E. Z.*

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

*C. A. N.*

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

SECRETARIA

*L. C. H.*

MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ