

CAPÍTULO 35

Flotando en el viento. Miguel Hernández y la canción de autor española

SABRINA RIVA
UA-Fundación Carolina

Miguel, aquí nos tienes
con tu viento y tu canto.
Llegó lo que abonaste
sembrándote en el campo.

ADOLFO CELDRÁN, *Al borde del principio*

La obra de Miguel Hernández, vapuleada y amada en igual medida tanto en su época como con posterioridad a su muerte, circuló en la posguerra apenas o nada: publicada fragmentariamente y por editoriales foráneas, por ejemplo Losada, de origen argentino, y sesgada por la censura, como la propia vida del autor, la misma no contaba con dimensiones precisas, ni mucho menos constituía una producción ordenada y fijada por la crítica especializada. No obstante, el tardío franquismo no pudo impedir el regreso lento pero sostenido del interés por el poeta y su apremiante reivindicación. El espesor intimista y combativo de sus poemas encontraron un paradigma transparente, por citar el caso más representativo, en el álbum que Joan Manuel Serrat dedica al oriolano en 1972.

El presente trabajo pretende reconstruir la figura de Miguel Hernández como escritor «popular» que se desprende de las múltiples y variopintas musicaciones de las que ha sido objeto su poética, en especial, aquellas diseñadas por la llamada «canción de autor» de los años sesenta y setenta. Práctica estrechamente vinculada

a la literatura, tanto en su modo de pensarse como lenguaje poético alternativo cuanto en su insistencia por musicar voces de poetas consagrados, el abordaje de los textos hernandianos por parte de muchos cantautores concreta, en sus distintas versiones, una «virtualidad oral» (Romano, 1994) de algún modo ya fraguada en la propia obra del oriolano: entre otras cuestiones, su singular lectura y reescritura de la tradición oral popular, que la nueva canción intensifica y profundiza, posibilitando el acercamiento de la palabra hernandiana a un público masivo. Asimismo, no podemos dejar de mencionar que el diseño de su figura de poeta comporta también una identidad simbólica de escritor vinculada a arquetipos de poeta provistos por la tradición: el poeta-pastor, el poeta-combatiente, el poeta-mártir —los «tres tristes tópicos» según Agustín Sánchez Vidal—¹, que entroncan con ciertas figuras de poeta social durante la posguerra y con la rebeldía —conceptual e icónica— de los cantautores.

Con respecto a la veta de tradición popular, insoslayable en esta poética, la misma adquiere protagonismo en la medida en que la escritura hernandiana evoluciona hacia un tono y unos referentes en principio «épicos» y, hacia el final, de marcado carácter elegíaco e intimista, como correlato de las circunstancias históricas que debe atravesar el poeta: la Guerra Civil y su posterior encarcelamiento. De este modo, Hernández traza una retórica familiar a la oralidad, en la que conviven las formas menudas de la tradición octosilábica con los versos himnicos de largo aliento. Se produce, entonces, el pasaje de lo «tradicional» colectivo al repertorio de lo «tradicional» incrustado en la escena de la intimidad, al tiempo que la poesía del alicantino construye desde su misma retórica una figura de autor «popular» que interpela otras realizaciones más allá de la propia escritura, esto es, la oralización y la puesta en música de sus textos.

En el caso de la «canción de autor» española, esta es un objeto crítico que cuestiona, por un lado, los límites de la práctica poética y el vínculo entre la esfera literaria y los medios masivos de comunicación, por el otro, los dispositivos homogeneizadores de la «cultura hegemónica» en general, y del régimen franquista en particular; dado que, más allá del aspecto literario, en tanto verdadero sucedáneo de las prácticas atribuidas a la vida política, la canción actúa como un auténtico mecanismo de resistencia en el seno de la cultura popular. Continúa

¹ Ahora bien, la figura de autor de Miguel Hernández se encuentra mediatizada por una serie de tópicos nacidos, tanto al calor de la propia pluma hernandiana, como de otras «textualidades» circulantes en el campo artístico y político: testimonios escritos de diversa índole, tales como epistolarios, biografías, ensayos críticos coetáneos y posteriores, polémicas actuales, musicación de sus poemas, entre otros. Con gran acierto, en un artículo de prensa de 1992, Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado ese conjunto de imágenes en tres tópicos, a los que ha llamado «tres tristes tópicos». Los mismos son el del «poeta-pastor», el del «poeta del pueblo» y el del «poeta del sacrificio». Lejos de clarificar la figura del escritor alicantino, estos —apunta Vidal— «han distorsionado la obra de Hernández y siguen dificultado su recepción» (52). No hay duda de que los tres tienen una base verídica, pero las confusiones comienzan cuando los materiales que dan sustento a esa imágenes se magnifican, pierden de vista los matices, las contradicciones que subyacen a cualquier sujeto, y terminan por mitificar, o lo que es peor, convertir en una caricatura la compleja y escurridiza imagen de autor hernandiana.

por otros medios, las propuestas de los poetas que se oponen al régimen, poetas sociales de la talla de Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Ángel González y Gloria Fuertes, alimentando poéticas de signo más o menos revolucionario y tratando de llegar a la «inmensa mayoría». No casualmente la obra de Miguel Hernández, desde esos momentos y en adelante, se presenta como una de las principales fuentes de inspiración o recreación de los nuevos trovadores. Estos se sienten identificados tanto con la figura de Hernández que emana de sus propios versos, su origen humilde, su ímpetu juvenil y esperanzado, como con la que legaron todas aquellas «leyendas» y «contraleyendas» que conforman su figura de escritor, desde la imagen del poeta-pastor hasta la del poeta-combatiente. Debido a ello, como ya indicáramos, conscientes o no de la posible mitificación del poeta, recuperan y diseñan una figura de escritor popular que, canalizada a través de la canción, logrará una difusión de su palabra poética sin precedentes.

Durante las décadas de los sesenta y los setenta, se llevan a cabo la mayor parte de las musicaciones de la obra hernandiana. Se trata de un período en el que, debido al carácter reivindicativo que adquieren las propuestas de la «nueva canción», se adaptan, en especial, aquellos poemas, firmados por Hernández, de tono más combativo y desafiante, pertenecientes en su mayoría a *Viento del pueblo* o, en menor medida, a *El hombre acecha*. «Aceituneros», «Vientos del pueblo», «El niño yuntero», «Las cárceles» y «El herido» son los poemas más representativos de este ciclo. Los cantautores son perseguidos y censurados, se hace frecuente la prohibición de sus actuaciones. Sin embargo, los versos del oriolano empiezan a salir del ostracismo, merced a la labor de los mismos.

A su vez, las musicaciones de dicha obra tampoco reconocen fronteras geográficas o restricciones de género. Estas se han realizado en diversas partes del mundo, aunque han tenido un especial interés en las mismas los cantautores latinoamericanos, por ejemplo, intérpretes tan emblemáticos como Víctor Jara, Soledad Bravo, Jorge Cafrune o Silvio Rodríguez, respecto de los cuales queda pendiente analizar sus adaptaciones para trabajos venideros. Desde épocas muy tempranas, piénsese en el precoz homenaje al oriolano emprendido en 1971 por Enrique Morente, son frecuentes las versiones efectuadas por algunos de los músicos y cantaores más importantes de flamenco, así como las de grupos de otros estilos, Mocedades o Jarcha, por citar los casos más evidentes.

Hacia finales de los años setenta, y aún más promediando la década, se observa una nueva tendencia, que irá evolucionando en los 80 y 90: los cantautores comienzan a seleccionar para sus musicaciones poemas de Miguel Hernández pertenecientes a su último ciclo compositivo, el del *Cancionero y romancero de ausencias*, así como a otras zonas de la obra hernandiana menos exploradas, fundamentalmente, los ciclos de versos no publicados en libros oficiales. Por lo que, se advierte un claro cambio de tono. Ahora, quizá en consonancia con los nuevos tiempos históricos, los poemas elegidos son aquellos de señalado talante íntimo. Algunas de las composiciones más musicadas son las «Nanas de la cebolla», «Antes del odio», «Elegía (a Ramón Sijé)», «Llegó con tres heridas» y «Tristes guerras».

Tampoco en esta etapa hay limitaciones respecto al género musical, de hecho, durante los ochenta y principios de los noventa, la mayor parte de las propuestas pertenecen a solistas o grupos asociados al flamenco, aunque lentamente también comienzan a hacerse eco del fenómeno las bandas de rock.

En cuanto al objeto central de nuestro análisis, la figura de autor «popular» de Miguel Hernández se fragua, en el marco de la «canción de autor», al calor de una serie de proyecciones de diversa índole, que podemos sintetizar en cuatro tipos.

1. Los cantautores comparten las reivindicaciones ideológicas enarboladas por el oriolano. Tal es el caso de Paco Ibáñez, Adolfo Celdrán, Francisco Curto, Manuel Gerena y Luis Pastor, entre otros, quienes mantuvieron (y mantienen) un compromiso político manifiesto e, incluso, partidario. También lo hacen grupos como Jarcha, aunque su compromiso no sea tan explícito.

Un cabal ejemplo de ello, lo constituye la primera canción que se grabó basada en un poema de Miguel Hernández, «Andaluces de Jaén», en la que se actualizan los ideogramas hernandianos, con los que el cantautor coincide plenamente. Compuesta e interpretada en 1967 por Paco Ibáñez, esta recupera los versos de uno de los poemas de *Viento del pueblo*, «Aceituneros», que denuncia de forma más patente la situación de opresión del campesinado e incita a la lucha de clases. El mismo fue creado durante el período en que el poeta colaboró con el Altavoz del Frente en Jaén, organismo de propaganda del Partido Comunista, en pleno auge de la Guerra Civil.

Considerado el principal referente de los inicios de la «nueva canción»² y nacido en 1934 en el seno de una familia de republicanos combatientes, Ibáñez conoció el exilio definitivo tempranamente, a los catorce años. Instalado en París desde su salida de España, el 12 de mayo de 1969, cuando se cumple el primer aniversario del Mayo Francés, el cantautor es invitado a tocar en La Sorbona. «Paco Ibáñez en el Olympia» es el disco en vivo que registra esa actuación, en el que aparece por primera vez «Andaluces de Jaén» y en el que confluyen las musicaciones de autores españoles desde el Arcipreste de Hita a Gabriel Celaya, pasando por Jorge Manrique, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, León Felipe, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Nicolás Guillén y José Agustín Goytisolo. Rafael Alberti, él también en el exilio, resulta el más cantado. Ibáñez se concentra en poetas censurados o mal vistos por el régimen franquista, condición que debe asumir también en carne propia, repitiendo de esa manera —según el texto introductorio

² Los divulgadores de la «nueva canción» acuerdan en este punto. Víctor Claudín, por ejemplo, a fin de argumentar este aspecto, reproduce las palabras de Álvaro Feito, para quien la venida de Paco Ibáñez «supone la diferenciación de quien está con una canción auténticamente comprometida o de los poetas españoles y una musicación adecuada a esos textos, un poco sobria, nada comercial en ningún momento y sobre todo el comportamiento personal de no ceder ante ninguna presión y estar siempre en vanguardia en todos los sentidos» (1981: 172).

del disco, firmado por Goytisolo— la persecución a la que se vieron sometidos los trovadores y juglares de antaño.³

El diálogo continuo con el público caracteriza al concierto. Ibáñez presenta los títulos de cada una de las composiciones, el poema en el que estas se basan, traduce los versos que cree fundamentales al francés y, en ocasiones, realiza un breve comentario u opina sobre el contenido de las mismas. Si bien se apropia de los versos con su apasionada interpretación, no da lugar a confusiones respecto de la autoría de los textos. Además, la presentación en vivo habilita distintas actualizaciones en el pasaje de la letra a la oralidad, al tiempo que permite una respuesta inmediata del auditorio ante la propuesta musical. Por ejemplo, antes de comenzar a cantar «Me llamarán», poema de Blas de Otero, el cantautor reflexiona: «Me gustaría que esta canción no significara nada.» Hacia el final de la interpretación, el público aplaude y corea la palabra «libertad». El músico y su público comparten una actitud contestataria, repudian el autoritarismo y en eso se basa su comunicación, en una suma de breves, pero intensos acuerdos.

En cuanto a «Andaluces de Jaén», basta que Ibáñez mencione el nombre de Miguel Hernández para que el auditorio aplauda enfervorecido, acción que se reitera cuando indica la canción que interpretará. Su musicación del poema herndiano no contempla las estrofas más combativas, aquellas que responsabilizaban a los terratenientes andaluces de la explotación ejercida sobre los campesinos como consecuencia de la censura.⁴

Sin embargo, antes de empezar a cantar, Ibáñez deja clara su posición en torno a la temática de la canción y declara que los olivos son de quienes trabajan la tierra, gesto que lo coloca en el mismo terreno ideológico, que aquel configurado por

³ Para Goytisolo, de hecho, la diferencia entre poetas y cantautores es homóloga a la que media entre estos últimos: «Los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y este era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy».

⁴ Las estrofas son las siguientes:

[...] decidme en el alma: ¿quién
amamantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,
no la de explotador
que se enriqueció en la herida
generosa del sudor.

No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,
que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza (500).

De aquí en más la obra de Miguel Hernández se citará por la siguiente edición: M. Hernández, *Obra completa*, 2 vols., Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

las estrofas omitidas. A pesar de evitar toda alusión a la lucha de clases, la canción invita al levantamiento, ya que conserva los versos «Jaén, levántate brava/ sobre tus piedras lunares» (500).

En términos generales, se mantiene la estrofa que actúa como estribillo —la primera, junto con sus preguntas retóricas—, pero no las variaciones que Hernández le va imprimiendo a lo largo del poema, se repite con frecuencia el verso «Andaluces de Jaén» y la persona gramatical de la enunciación no varía. La composición se construye alrededor de la segunda persona plural, prescindiendo de la pregunta que incorporaba al sujeto lírico en primera: «[...] pregunta mi alma: ¿de quién,/ de quién son estos olivos?» (500).

La figura de autor de Ibáñez se forja al calor de su propia experiencia del exilio y de su programa estético, vinculado al ejercicio de una «poesía revolucionaria», que coincide con los postulados de Hernández. Este es elegido para su musicación en tanto «poeta del pueblo», poeta preocupado por las vivencias de los sectores más humildes.

2. Los cantautores se identifican afectivamente con el autor, sienten una suerte de empatía con él, Joan Manuel Serrat o Los Juglares así lo expresan, o esa identificación se configura merced a poseer los mismos orígenes humildes que este. Tanto Elisa Serna, Luis Pastor, Joan Manuel Serrat como Manuel Gerena han sido explícitos en torno al impacto que les generó reconocer en la biografía y la obra hernandianas sus propias vivencias, colaborando de algún modo en la perpetuación del tópico de «poeta pastor» y dando lugar a un nuevo motivo, el de «poeta autodidacta».

Nacida en 1943, de padre militar republicano y madre trabajadora del servicio doméstico, Elisa Serna, por ejemplo, trabajaba en una fábrica y, durante esos años, se había sumado al colectivo madrileño Canción del Pueblo. Tal colectivo tenía como objetivo central crear una «nueva canción», que se diferenciase de la canción comercial, apoyada durante esa época por el régimen franquista. Merced a las lecturas compartidas con ese grupo, entró en contacto con la poesía de Hernández. En una entrevista cedida a González Lucini, relata el impacto que ese descubrimiento le produjo:

Fue sorprendente y maravilloso, él era como yo, como mi familia, como mi padre...; era uno de nosotros; sus palabras fotografiaban nuestra realidad, nuestros sufrimientos, nuestros sentimientos, nuestros mismos problemas... Así que, sin pensarlo dos veces, como si fuese un impulso, o tal vez como una necesidad, seleccioné dos de sus poemas que me impresionaron especialmente: «El niño yuntero» y «No quiso ser», tomé la guitarra y compuse mis dos primeras canciones (2010: 61-62).

Sus adaptaciones tienden a tomar el texto inicial de modo literal, aunque agregan numerosas repeticiones de algunos versos, generando una cadencia aún más

popular. Son canciones acotadas, íntimas y respetuosas del verso hernandiano. Como se desprende de sus confesiones transcritas con anterioridad, su aproximación a la obra del poeta alicantino obedece a una identificación emocional, antes que ideológica, basada en el origen humilde que ambos comparten.

3. Los cantautores reconocen la calidad musical de su poesía, su «virtualidad oral», y, en este sentido, implícitamente, diseñan su imagen de autor en conexión con la reescritura de la tradición oral popular. Así lo señalan músicos como Joan Manuel Serrat, Enrique Morente o Manuel Gerena, quienes expresan la facilidad con la que se pueden musicar los versos hernandianos o su similitud con algunas formas empleadas por el flamenco.

De esta forma, en un artículo escrito por Serrat, en el marco del lanzamiento de su segundo disco monográfico dedicado a Hernández, «Miguel Hernández y la canción», este considera que el alicantino se encuentra dentro del grupo de los poetas «manifiestamente musicales». Sus «versos de rima clara y cadencioso ritmo», «vienen de fábrica con la música puesta». La muestra patente de ello sería, más allá de la calidad, la cantidad de músicos que han adaptado sus versos (2010: 130).

Consultado por su manera de componer, y en consonancia con los dichos de Enrique Morente, Manuel Gerena, por su parte, expresa en una entrevista: «Miguel Hernández es de Alicante... una zona muy minera y muy flamenca... Hernández seguramente de un modo inconsciente escribía flamenco..., así, por ejemplo, la cuarteta octosílaba, que se utiliza mucho en el flamenco, Miguel Hernández la utiliza muy bien, y ahí la tienes en «El niño yuntero»» (Delgado y Manteca, 2003: 13). Una vez más el poeta alicantino es elegido por la «virtualidad oral» de su poesía y porque su sensibilidad encuentra un espejo en la de Gerena.

4. Los cantautores o grupos musicales de diverso género, piénsese que este es el caso más generalizado, reinciden en considerar a Miguel Hernández un «poeta del pueblo», dada su sensibilidad afín a las preocupaciones y valores de la mayoría, su lenguaje directo y su sentimentalidad comunes. Si bien la lista es extensa y en cierta forma subsume a varios de los cantautores ya mencionados, algunos de los principales referentes en este sentido son Camarón de la Isla, La Barbería del Sur, Diego Carrasco, Extremoduro, Lole y Manuel, Los Lobos, Mocedades, Pata Negra, Amancio Prada y, por supuesto, Joan Manuel Serrat.

Cronista excepcional de su época, trovador apreciado a ambos lados del Atlántico, Serrat —nacido en el barrio de Poble Sec, Barcelona, en 1943— es quizá el cantautor que más ha contribuido en la divulgación de la obra hernandiana. Según el mismo ha narrado, conoció la poesía de Miguel Hernández en uno de los bancos del jardín de la Universidad Central, lugar en el que iban de

mano en mano, clandestinamente, ejemplares de la editorial argentina Austral, que rescataban del olvido a los autores silenciados por el franquismo. En un texto reproducido por Diego Manrique para su folleto de la colección *Palabras hechas canciones*, el cantautor arguye que el poeta alicantino «fue un pastor de cabras, fue una persona comprometida con su gente y con su tiempo. Un hombre sencillo y sensible que amaba la libertad y decía: «...soy como el árbol talado que retoño y aún tengo la vida...», y se la quitaron» (2007: 9). La figura de autor definida por Serrat, una vez más, es indudable, está permeada por los tópicos al uso: el de «poeta-pastor», lo dice explícitamente, Hernández era un «pastor de cabras», «poeta del pueblo», aquel «comprometido con su gente», y «poeta del sacrificio», un «hombre sensible», al cual «le quitaron» la vida.

Por otra parte, es fundamental referir las paradojas que suscita la recepción de los poemas adaptados por Serrat. Luis García Gil sostiene que «el efecto difusor que el trabajo del cantautor catalán ejercerá sobre el poeta será muy importante. Aunque también hay algún aspecto ambiguo en este proceso..., en el que se apunta que en la poesía musicalizada importa más el cantante que el poeta» (2005: 286-287). Mientras una dilatada porción del público cree que las palabras de Hernández le pertenecen al cantautor, y el poeta queda relegado a un rol secundario, se configura como una suerte de «letrista» nunca confeso, también existe otro conjunto de espectadores que, merced a su «enciclopedia», pueden reconocer los versos hernandianos.

El homenaje de Serrat de 1972, llamado simplemente *Miguel Hernández*, se concreta en diez canciones, pertenecientes en su mayoría al último ciclo compositivo del oriolano.⁵ En términos generales, el cantautor respeta los versos hernandianos y la métrica de los mismos, renunciando al armado de estribillos, tentación en la que caerá la segunda vez que se aproxime a la obra de Hernández, en su disco de 2010, *Hijo de la luz y de la sombra*. De hecho, la mayor parte de las canciones reproducen íntegras y sin modificaciones sustanciales los textos originales, recuperando los tonos, las ideas y los sentimientos sugeridos por los poemas, no solo a través de la música, sino también de las modulaciones de su voz. Serrat morigeró el patetismo de muchos de los pasajes, pero eso no anula la hondura existencial o la angustia de los escritos de partida. Además, aquellas oportunidades en las que promueve la descontextualización de los sucesos que describe la palabra hernandiana, no lo hace en pos de frivolar el contenido de la pieza en cuestión, sino con el objeto de generalizar la experiencia, dotarla de validez universal.

Si bien en «El niño yuntero» y en «Canción última», por ejemplo, se asume la posición ideológica de Hernández, no se saca ni se modifican versos significativos, las canciones se nutren de la denuncia de la explotación infantil y la lucha de

⁵ Música «Romancillo de Mayo», uno de los primeros poemas escritos por Hernández en 1931, «Elegía (a Ramón Sijé)» y «Umbrío por la pena» de *El rayo que no cesa*, «El niño yuntero» de *Viento del pueblo*, «Canción última» y «Para la libertad» de *El hombre acecha*, y «La boca», «Llegó con tres heridas», «Menos tu vientre» y «Nanas de la cebolla» de *Cancionero y romancero de ausencias*.

clases y de la cristalización de una simbología de larga data, por la cual se reduce al hombre a su condición animal, respectivamente; en «Para la libertad» se perfila un mecanismo de descontextualización.

En principio, Serrat cambia el título del texto inicial por una de sus frases. Los extractos de la canción provienen del poema «El herido» de *El hombre acecha*. Luego, se omite el epígrafe que lo encabeza, el cual enuncia: «*Para el muro de un hospital de sangre*» (572). Y, a continuación, canta estrofas que pertenecen a la segunda parte del escrito, que, recordemos, se divide en dos extensas tiradas de versos, en su mayoría, de largo aliento. Es decir, omite la descripción de los sangrientos campos de batalla, aquellos «campos luchados» por los que se «extienden los heridos» (572), contenidos en el primer segmento y, de este modo, las causas por las que el sujeto lírico, en la segunda sección, despliega una verdadera declaración de principios.

No obstante, la canción gana en validez universal, lo que pierde en testimonio de una época pasada concreta. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido. De ahí la elevación de la misma a «himno», tanto en España como en Latinoamérica. Cantada muchas veces en las cárceles o en centros de detención clandestinos, «Para la libertad» actualiza el propósito por el que la compusiera Hernández, infundir ánimo y esperanza.

La lectura que el cantante de Poble Sec hace de Miguel Hernández exhibe cierta paradoja. Si en las entrevistas citadas el músico evoca los tópicos más comunes asociados al poeta, la «virtualidad oral» de sus textos y hace explícita su identificación con el mismo, en el disco esa figura de autor es potente cuando ingresamos a la obra, gracias a la portada y las fotografías, mas se va diluyendo a medida que escuchamos las canciones. Se rescata al «poeta del pueblo» por las vivencias y por la lengua común que este comparte con la gente, por fuera de sus orígenes, combates y sacrificios, aunque estos —paradójicamente— sigan presentes.

Como hemos podido comprobar en el presente artículo, la «canción de autor» española de los años sesenta y setenta recupera e intensifica una figura de Miguel Hernández como escritor «popular», que ya se encontraba presente en su propia poética, aprovechando la oralidad potencial de su poesía y favoreciendo, asimismo, una difusión de la palabra hernandiana sin precedentes, junto con la configuración, más tardía, de una identidad simbólica que aúna imágenes de poeta heredadas del Romanticismo, como el «héroe» o el «mártir», y que entroncan en la posguerra con ciertas figuras de poeta «social». La «canción de autor» continúa por otros medios la tarea de difusión de una ideología y un proyecto estético contrarios al régimen franquista, emprendida por los máximos exponentes de la llamada «poesía social» —Blas de Otero, Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ángel González—, tarea muchas veces militante, que encarna en poéticas de índole más o menos revolucionaria y que tiene por objeto llegar a un público mayoritario.

Mediada por los «tres tristes tópicos» enunciados por Agustín Sánchez Vidal —«poeta-pastor», «poeta del pueblo» y «poeta del sacrificio»—, que, en parte, fueron cristalizados por Hernández en vida, en su poética y en sus diversas interven-

ciones dentro del campo intelectual de la época, la figura de autor «popular» del poeta se configura, en el marco de la «canción de autor», de acuerdo a una serie de proyecciones de diverso signo. Dichas proyecciones, principalmente la coincidencia ideológica, el sentimiento de empatía generado por sus vivencias u orígenes humildes y la sensibilidad afín apuntada por los músicos, exhiben la dificultad de realizar una lectura «formalista» y autónoma respecto de la biografía de Hernández, de hecho, muy pocas la hacen. En definitiva, no hay duda de que, más allá del gusto por su poesía, los cantautores han adaptado sus versos porque reconocen su plena vigencia, consideran a Hernández representante eximio del «pueblo» y esto los lleva a generalizar las experiencias personales del poeta, tanto públicas como privadas, colectivizarlas y devolverlas a su origen, otra vez, el pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- CLAUDÍN, Víctor, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982.
- DELGADO, Sandra y MANTECA, Sandra, «Entrevista a Manuel Gerena», en *La mandrágora*, I.E.S León Felipe, Benavente (León), Año III, Núm. 13, mayo, 2003, págs. 7-13.
- GARCÍA GIL, Luis, *Serrat, canción a canción*, Barcelona, Ronsel, 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*, Madrid, Ediciones Autor, Serie Canción y Literatura, 2010.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- MANRIQUE, Diego, *Miguel Hernández, 1972: palabras hechas canciones*, Madrid, Diario *El País*, 2007.
- ROMANO, Marcela, «A voz en cuello: la canción de autor en el cruce de escritura y oralidad», en Scarano, Laura, Romano, Marcela y Ferrari, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española contemporánea*, Bs. As., Biblos, 1994, págs. 55-68.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992), «Tres tristes tópicos», en *Abc* [en línea], 28 de marzo, http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/hemeroteca_ficha.php?id=4824. [Consulta: 02/ 08/ 2012].
- SERRAT, Joan Manuel, «Miguel Hernández y la canción», en *Barcarola: revista de creación literaria*, Núm. 76, 2010, págs. 129-132.

DISCOGRAFÍA

- CAMARÓN DE LA ISLA, «El pez más viejo del río», en *Soy gitano*, LP, Madrid, Polygram, 1989.
- CARRASCO, Diego, «Silbo de la llaga perfecta», en *A tiempo*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1994.

- CELDRÁN, Adolfo, «Antes del odio», en *4.444 veces, por ejemplo*, LP, Madrid, Movieplay, 1975.
- «Canción del esposo soldado», «Bocas de ira» y «Juramento de la alegría», en *Al borde del principio*, LP, Madrid, Movieplay, 1976.
- CURTO, Francisco, «Vientos del pueblo» y «Canción primera», en *La guerra civil española*, LP, París, *Le Chant du Monde*, 1972.
- EXTREMODOURO, Fragmento de «De mal en peor» dentro de su canción: «Prometeo» en *Ágila*, CD, Madrid, Dro East West, 1996.
- GERENA, Manuel, *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, CD, Madrid, Alía Discos, 2001.
- IBÁÑEZ, Paco, «Andaluces de Jaén», en *Paco Ibáñez 2*, CD, Madrid, Universal Music, 2002.
- JARCHA, «Elegía a Ramón Sijé», en *Cadenas*, LP, Madrid, Novola-Zafiro, 1976.
- «La juventud» y «Andaluces de Jaén», en *Jarcha (1974-1976)*, CD, Madrid, Rama Lama Music, 2003.
- LA BARBERÍA DEL SUR, «Rosario dinamitera» y «Sino sangriento», en *Túmbanos si puedes*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1995.
- «Antes del odio» y «Todo por la patria», en *Arte pop*, CD, Madrid, WEA, 1998.
- LOLE Y MANUEL, «El silbo del dale», en *Alba Molina*, CD, Madrid, EMI Music, 1994.
- LOS JUGLARES, *Está despuntando el alba*, LP, Madrid, Ariola, 1976.
- LOS LOBOS, «Vientos del pueblo», «Tristes guerras» y «Ausencia», en *Vientos del pueblo*, CD, Madrid, Rama Lama Music, 2004.
- MOCEDADES, «El niño yuntero», en *El color de tu mirada*, LP, Madrid, Novola-Zafiro, 1976.
- MORENTE, Enrique, «Crisol», en *Negra, si tú supieras*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1992.
- «Compañero», en *Despegando*, CD, Madrid, CBS/Sony, 1996.
- «Sentado sobre los muertos», «El niño yuntero» y «Nanas de la cebolla», en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, CD, Madrid, EMI Music, 1996.
- PASTOR, Luis, «El niño yuntero», en *Segundo single*, Single, Barcelona, Barlovento, 1973.
- PATA NEGRA, «Compañero del alma», en *Rock gitano*, CD, Madrid, Universal Music, 2008.
- PRADA, Amancio, «Por una senda», en *Vida e morte*, CD, Madrid, Factoría Autor/Sello Autor, 2008.
- SERNA, Elisa, «El niño yuntero» y «No quiso ser», en *Miguel Hernández. Ensayo n.º 3*, Single, Madrid, EDUMSA-Fontana, 1968.
- SERRAT, Joan Manuel, *Miguel Hernández*, CD, Madrid, BMG, 2010.
- *Hijo de la luz y de la sombra*, CD, Bs. As., Sony Music, 2010.