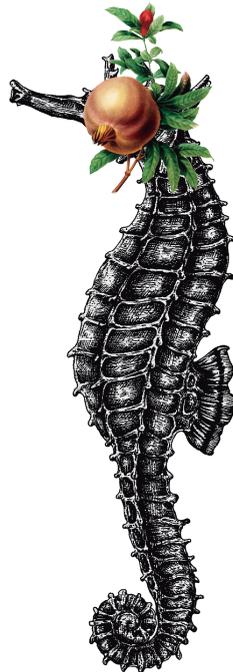


N.º 15 junio 2022

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:  
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ  
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

## ARTÍCULOS

José María Balcells  
MIGUEL HERNÁNDEZ  
Y EL SILENCIO DE DIOS

## ESTUDIOS

Sabrina Riva  
MEMORIA Y DISIDENCIA:  
MIGUEL HERNÁNDEZ  
EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA  
Y EL EXILIO REPUBLICANO

## RESEÑA

Francisco Javier Díez  
de Revenga  
ACTUALIDAD Y VIGENCIA  
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

N.º 15 junio 2022

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:  
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ  
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

[ARTÍCULOS]			
Gabriele Morelli		171	Alessandro Mistrorigo
MIGUEL HERNÁNDEZ: LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE	7		HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA VOZ DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA «CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO»
José María Balcells		193	Carlos Gerald Pranger
MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL SILENCIO DE DIOS	23		DEL LECTOR AL LECTOR ESPECTADOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ: LAS INTERTEXTUALIDADES ENTRE POESÍA, CANCIÓN Y CORTOMETRAJE EN LAS ADAPTACIONES DE JOAN MANUEL SERRAT
[ESTUDIOS]			
Sabrina Riva		39	
MEMORIA Y DISIDENCIA: MIGUEL HERNÁNDEZ EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA Y EL EXILIO REPUBLICANO	39		
Juan Javier Ortigosa Cano		69	[RESEÑAS]
LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ	69	239	Francisco Javier Díez de Revenga
Elizabeth Mirabal Llorens		257	ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
MIGUEL HERNÁNDEZ Y REINALDO ARENAS O LA HISTORIA DE LOS POETAS PASTORES QUE FUERON PRESOS	91	265	Normas de publicación/ Publication guidelines
Pedro J. Plaza González		267	Equipo de evaluadores 2022-2024
LAS IMÁGENES QUE NO CESAN: SÍMBOLOS NATURALES COMUNES ENTRE MIGUEL HERNÁNDEZ Y ANTONIO GALA. CONFLUENCIAS DE «EL RAYO QUE NO CESA» Y «SONETOS DE LA ZUBIA»	119		Orden de suscripción

*A la memoria viva de Julio Neira,  
fallecido el 7 de mayo de 2022  
junto al mar; mirando a la mar.*

DEL LECTOR AL LECTOESPECTADOR  
DE MIGUEL HERNÁNDEZ:  
LAS INTERTEXTUALIDADES ENTRE POESÍA,  
CANCIÓN Y CORTOMETRAJE EN LAS  
ADAPTACIONES DE JOAN MANUEL SERRAT

—  
FROM THE READER TO THE READER-VIEWER OF MIGUEL  
HERNÁNDEZ: THE INTERTEXTUALITIES BETWEEN POETRY,  
SONG AND SHORT FILM IN THE ADAPTATIONS OF JOAN  
MANUEL SERRAT  
—

Carlos Gerald Pranger  
Universidad de Málaga

cpranger@uma.es

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Joan Manuel Serrat, poesía, cortometraje,  
Miguel Hernández, canción }

La obra poética de Miguel Hernández, adaptada a canciones, entre otros, por Joan Manuel Serrat, manifiesta cómo la poesía desborda cualquier medio fijo de expresión y forma parte de un teorema del conocimiento humano. Publicados en dos períodos históricos y culturales diferentes, los álbumes de Serrat *Miguel Hernández* (1972) e *Hijo de la luz y de la sombra* (2010) contribuyen a la construcción de ese teorema por la posibilidad de analizar, según los conceptos de *intertextualidad*, *adaptación* y *horizonte de expectativas*, el proceso que acarrea la creación de una canción desde un poema y cómo, a su vez, puede convertirse en un cortometraje, textualidad que se suma en el segundo disco. Por último, el analizar los modos de adaptación y recepción de los poemas originales de Hernández, las canciones de Serrat y los cortometrajes, en contextos

Fecha de recepción: 14/04/2022. Fecha de aceptación: 14/05/2022

sociales, tecnológicos y culturales diferentes, nos permite sostener que el lector tradicional, al ir sumando nuevas textualidades a su recepción de obras artísticas, se transforma en un lectoespectador.

## A B S T R A C T

KEY WORDS { Joan Manuel Serrat, poetry, short films, Miguel Hernández, song }

The poetic work of Miguel Hernández, adapted into songs by Joan Manuel Serrat, among others, shows how poetry goes beyond any fixed means of expression and forms part of a theorem of human knowledge. Published in two different historical and cultural periods, Serrat's albums *Miguel Hernández* (1972) and *Hijo de la luz y de la sombra* (2010) contribute to the construction of this theorem by the possibility of analyzing, through the concepts of intertextuality, adaptation and horizon of expectations, the process involved in the creation of a song from a poem and how that song, in turn, can become a short film. Finally, we can argue the transformation of the traditional reader into a reader-viewer by analyzing the modes of adaptation and reception of Hernández's original poems, Serrat's songs and the short films (as new textuality) in different social, technological and cultural contexts.

## 1. INTRODUCCIÓN

La Academia sueca concedió el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, en el año 2016, «por haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición americana de la canción», según el comunicado público en el que se anunció el galardón (Nobel Prize, 2016). En el discurso de aceptación, enviado por Dylan tiempo después como un enlace de audio leído por él mismo, el artista reflexionaba sobre los posibles vínculos entre sus canciones y la literatura. Exponía que nada más conocer la concesión del galardón y las razones que sustentaban esa decisión comenzó a reflexionar sobre dónde se encontraba, de acuerdo con su propia experiencia vital y artística, la conexión entre dos disciplinas artísticas como la literatura y la música (Dylan, 2016).

Cabría conjeturar que este prestigioso reconocimiento hubiese significado una unión simbólica, o al menos un reconocimiento mutuo entre dos artes, literatura y música, las cuales parecen albergar una raíz común, aunque acabaron por separarse en el transcurso de la historia. Sin embargo, se desató una controvertida discusión entre partidarios y detractores del premio otorgado. Entre los primeros, los argumentos a favor se han respaldado con la aparición, desde entonces, de numerosas monografías —que se añaden a una extensa bibliografía— que conceden valor académico a las canciones de Bob Dylan. Lo ubican, más allá de su posición de icono cultural, como un poeta crucial de la última mitad del siglo xx y parte del xxi (Ricks, 2016; Thomas, 2018). En contraste, los detractores, entre los que se cuentan críticos, escritores y lectores, parecen apoyarse más bien en opiniones expuestas en las redes sociales, donde calificaron el premio como «burla», «impostura» o «fin de la literatura» (Molino, 2016). Más allá de polémicas, o entendiéndolas más bien como un punto de partida, nos gustaría revisar la estrecha relación entre poesía y música, entendida como canción, y su devenir hacia otros medios de expresión audiovisuales.

Considerándola una fructífera relación interartística, interdiscursiva e intersemiótica, una canción es una composición estructurada que alberga un sistema de signos que genera significado, provocando, a su vez, experiencias, emociones y recuerdos, y que se encuentra al mismo tiempo encuadrada en un determinado contexto social y cultural. En consecuencia, las canciones son algo más que un mero producto de la creación; más bien pueden considerarse, del mismo modo, en su génesis, por la vinculación de dos artes —la poesía y la música—, como parte de un teorema encaminado al conocimiento humano (González de Ávila, 2015: 250).

Nuestra propuesta de análisis semiótico y deductivo comenzará con los antecedentes históricos y culturales de la relación interartística entre poesía y canción, esenciales para comprender el nacimiento de la canción como poesía cantada. A continuación,

especificaremos la relación interdiscursiva —los discursos culturales, políticos y sociales— que se ha ido fraguando entre ambas artes, siendo determinantes en la recepción de las canciones. Por último, estudiaremos algunos poemas concretos de Hernández musicalizados o adaptados por Joan Manuel Serrat en dos discos: *Miguel Hernández* (1972) e *Hijo de la luz y de la sombra* (2010). Existen distintos trabajos, sobre todo tesis doctorales, que han examinado el ámbito de la canción de autor y las adaptaciones de la poesía de Hernández, en general, y por parte de Serrat en particular, si bien la mayoría parece decantarse por analizar en mayor profundidad el disco *Miguel Hernández* (1972) en contraste con *Hijo de la luz y de la sombra* (2010). Son sugerentes la aproximación al fenómeno de los cantautores y a la canción social de Gómez Sobrino (2013) y de Marcela Romano [*et al.*] (2021); o los trabajos concretos sobre Miguel Hernández y sus adaptaciones a canción por Riva (2016, 2017, 2019 y 2021), González Sánchez (2016) y Santolamazza (2018) en el ámbito académico; o González Lucini (1989 y 2018) y García Gil (2017 y 2021) en el campo divulgativo. Por lo tanto, esos trabajos serán el punto de partida para el análisis del proceso hasta la incorporación de nuevas «textualidades» en las adaptaciones de Serrat de Hernández, como son los cortometrajes y con ellos el mundo audiovisual en *Hijo de la luz y de la sombra*.

Para trabajar ese diálogo intersemiótico entre poesía, canción y cine, se nos antoja esencial la noción de intertextualidad como fundamento de la adaptación. Es un concepto basado en los planteamientos de Julia Kristeva (1980: 66). La «palabra literaria» se abre tanto en un plano vertical, en el que la palabra, hablada o escrita, se orienta hacia un corpus anterior o sincrónico; como en un plano horizontal, y pertenece, por eso, tanto al creador como al destinatario. Por lo tanto, cualquier *texto* individual —considerando que una canción o un cortometraje son textos— se crea (codifica) y recibe (descodifica) con referencia a otros textos, con los sistemas, códigos y tradiciones en virtud de los cuales se construye y con las situaciones sociales y culturales en las que existe.

En relación con los contextos sociales y culturales, Hans-Georg Gadamer (2012) defiende que los lectores —la *lectura* es algo más que leer un libro— poseen una conciencia moldeada o afectada por una historia y una cultura. Así, interpretar un texto consta, en esencia, de una «fusión de horizontes», o la manera en que su historia se articula con su propio trasfondo cultural e histórico en tiempo y lugar. De este modo, la recepción de los poemas de Miguel Hernández —y por extensión de la obra hermandiana— por parte de Serrat y la consiguiente relectura, cuyo resultado son las canciones contenidas en dos LP, más los aspectos audiovisuales del segundo, se añaden al particular horizonte histórico-cultural del poeta de Orihuela. Así pues, las articulaciones musicales y visuales entran a formar parte de los condicionamientos paratextuales (trasfondo cultural) que median entre lectores y lecturas.

## 2. POESÍA Y MÚSICA: UNA RELACIÓN INTERARTÍSTICA DE LARGO ALCANCE

Desde un punto de vista antropológico, las artes son interartísticas por definición, ya que comparten temas, mitos y símbolos (Lévi-Strauss, 1994). Esa convergencia, respecto de ciertos elementos fundamentales, «entendidos como la sustancia relativamente informe del contenido de las culturas, apunta hacia una unidad psíquica» (González de Ávila, 2015: 250): somos humanos porque creamos de manera interartística.

De hecho, en la Grecia arcaica, hasta el siglo v, cuando se cree que comienza a nacer la literatura grecolatina, no existía una palabra concreta para diferenciar música y literatura: lo más cercano estaba asociado con el arte de las Musas (*musikê*), que pertenecía a los coros y estaba ligado a la danza. «La poesía cantada con acompañamiento instrumental y la danza coral fueron los medios para preservar la memoria común, factores básicos de unidad entre las distintas metrópolis y sus colonias, vehículos de

la expresión más selecta y paradigmas de la actividad espiritual» (Auserón, 2022: 14). Es decir, la terna danza-música-poesía se configuraba como el medio de expresión de la tradición oral, cantada o contada, mediante el uso del verso y la métrica, por lo que en cierto modo se desarrolló una técnica especializada que permitía la transmisión de información.

En suma, y sin querer adentrarnos de manera exhaustiva en la genealogía de las artes, lo primordial es que música y poesía coexistían, lo que parece sugerir que el sentido gramatical se desarrolló de forma progresiva a lo largo de la historia gracias a la subordinación a unos intervalos rítmicos y tonales precisos (Bergua, 2019: 9). Esas prácticas perduraron más allá de Grecia, pudiendo encontrarse, por ejemplo, en la poesía provenzal o de trovador, en la juglaría o en la lírica tradicional española, poesía compuesta de manera anónima en la que se incluyen las jarchas, las cantigas y los cantares de gesta. Erigen, en conjunto, por su origen oral, lo que podría llamarse la «canción narrativa», con compás musical, equilibrio y confluencia entre métrica y versificación. Las palabras están sujetas a su ritmo y se propugna no solo su inteligibilidad, sino la del texto en su conjunto (2019: 11).

No obstante, a medida que se consolidaba la palabra escrita y el ser humano iba adquiriendo mayor grado de autoconciencia, la poesía cantada o canción fue perdiendo influencia. Por lo tanto, al expandirse la lectura individual de poemas escritos, ya no albergaba una única misión formadora o aglutinadora de valores colectivos, sino que adquiría un carácter personal; o, si conservaba esa intención social, el poeta se convertía, para el lector, en una figura referente o guía espiritual. Se comprende, por ende, que se fueran posicionando la música y la poesía como artes diferenciadas; sin embargo, pese a las aseveraciones de que la alfabetización consume sus propios antecedentes orales y, a menos que se controle cuidadosamente, incluso destruye su memoria, también es infinitamente adaptable. También puede restaurarla. En otras palabras, la alfabetización puede utilizarse para reconstruir la conciencia humana, o al menos intentarlo, que es lo que hizo,

en parte, la música con la poesía desde el siglo XIX: un rescate en todo regla (Ong, 2012: 5-15).

En lo tocante a este tema, el movimiento romántico se caracterizó por un interés inusitado en el pasado lejano y en la cultura popular o *folk*. Es entonces cuando en los países de habla germana se popularizarían los *lieder*. Son textos preexistentes para los que luego se componía la música y que, en la mayoría de los casos, estaban más ligados a cuestiones de gusto o biográficas de compositores como Franz Schubert que a la importancia literaria del poema. Esto es, la capacidad del compositor de «apoderarse de un texto poético acabado», preexistente, y «vestirlo con notas» (Pantini, 2010: 217), en lo que supondría la interconexión o interacción de dos formas y estructuras artísticas. Ese asunto de la integración de las artes iría un paso más allá en el ámbito de la ópera con la idea de *Gesamtkunstwerk* ('obra de arte total'), acuñado por Richard Wagner, cuya síntesis de artes plásticas, música, literatura y teatro supondría un antecedente nítido del cine (Sontag, 2011).

### 3. ALGUNAS DISTINCIONES CONCEPTUALES: INTERDISCURSIVIDAD DE POESÍA Y MÚSICA

Es cierto que la literatura, la música y el cine podrían considerarse generadores de objetos estéticos como un poema, una canción o un cortometraje, pero, igualmente, son inteligibles y de intelección, «pues juntos constituyen una empresa interconectada de conocimiento» (González de Ávila, 2015: 251). Dicho de otro modo, podría considerarse esa unión como una acumulación de saberes que se genera a fuerza de discursos relacionados —relación interdiscursiva—, encaminados a la producción de sentido dentro de un ámbito concreto, las artes, y en contextos específicos. Por consiguiente, fueron ciertas condiciones sociales y políticas, entre los años sesenta y aproximadamente los ochenta del siglo pasado las que fomentaron la aparición de

la canción protesta, canción popular o de cantautor, y con ella la musicalización de los poemas de Miguel Hernández a cargo de Joan Manuel Serrat.

En el caso de España, fue un movimiento de crítica política y social, con raíces en el final del existencialismo poético y el nacimiento de la llamada poesía social. Sus fundamentos se podrían glosar en las palabras del poeta Eugenio de Nora:

Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad) (Chicharro, 2004: 131).

A propósito de lo anterior, cobra sentido el reiterado eslogan, extraído del título del poema de Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro». En cierta manera, gracias a la difusión masiva de canciones basadas en poemas, en contraste con la minoritaria repercusión del libro, se mostraba la disconformidad con el régimen político, la dictadura franquista (Sobrino, 2013; Riva, 2017; Santalomazza, 2018).

Lo sugerente, por tanto, es que, al igual que los juglares y trovadores, los cantautores no interpretaban solo sus composiciones en conciertos y grabaciones, sino las creaciones de otros poetas consagrados y víctimas de la represión política. ¿Es casualidad que Serrat musicalizara en aquella época a Antonio Machado y a Miguel Hernández (el primero murió en el exilio y el segundo en una cárcel) o que Paco Ibáñez, pionero en esta cuestión, eligiese a Federico García Lorca? De nuevo, emerge una cuestión doble: ¿qué es más importante, el poema o el poeta?; ¿importa más quién lo dice o lo que se dice?

La musicalización de poesía preexistente se convirtió en un hecho revelador, popular e inesperado. Podríamos concluir, incluso, que la poesía, al consumirse en medios diferentes al libro en papel, ya sea en la radio, los conciertos o las grabaciones, o

en medios como el *streaming*, tanto auditivos como audiovisuales, no alcanza únicamente a lo que se denominaría el público lector. De este modo, acontece un fenómeno llamativo: el poema musicalizado llega sin la voluntad «lectora» (Santolamazza, 2018: 19), la cual la poesía escrita sí requiere. Pero, más allá de un objeto estético, visual y sonoro, constituye un continente de discursos políticos y sociales.

#### 4. LA INTERSEMIÓTICA ENTRE HERNÁNDEZ Y SERRAT: DOS EJEMPLOS DE ADAPTACIÓN

En cualquier estudio acerca de las relaciones o intersecciones entre las artes siempre surgen palabras como *flujo*, *intercambio*, *infidelidad*, *contaminación*, etcétera; y se esgrimen conceptos como *transposición*, *resemantización*, *traducción* o *adaptación* (Sobrino, 2013; Riva, 2017; Santolamazza, 2018). En nuestro caso, construiremos nuestro análisis a partir de la idea de adaptación, que se basa en las pautas generales establecidas por Hutcheon (2013: 7-8) y las audiovisuales de Stam (2014). Es decir, tomando como punto de partida las ya mencionadas teorías de Kristeva, cualquier adaptación de obras de arte —textos— acontece en tres planos. Primero, es un proceso de transcodificación entre poesía y música (aplicable también a los cortometrajes), de un medio de expresión a otro. En segundo lugar, es un proceso de creación, en el cual se analizan las similitudes y diferencias entre el texto de partida, el poema, y el resultado, la canción (y de ella el cortometraje), que no es una mera réplica de lo anterior, sino una reescritura y relectura. La reescritura acondiciona un texto a un nuevo lenguaje, contexto y receptor, y el compositor es tanto lector de la fuente primaria (el texto) como intérprete (la canción), sin obviar un segundo exégeta: el cineasta. Consecuentemente, son autores de la nueva adaptación (Gómez Sobrino, 2013). En tercer lugar, desde el punto de vista de la recepción, la adaptación siempre es un proceso de intertextualidad, porque existe una transferencia y

creación de significado por parte de los receptores al incorporar esa nueva creación a su horizonte de expectativas.

Por otra parte, Santolamazza (2018: 10-11) y Riva (2017: 191) establecen que la relación entre poema y canción está fundada en el ritmo. De esta forma, Octavio Paz concluye que un poema es «un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo» (1986: 19). Ya hemos mencionado que el ritmo —equilibrio entre versificación y métrica— puede ejercer de nexo entre poesía y música, al concebirse como el pulso que se repite de manera intencional entre períodos temporales establecidos, largos o breves, anticipando y organizando el sentido. De igual modo, cabría indicar que leer poesía adecuadamente, según autores como Northop Frye o Robert Pinsky, pese a ser un acto íntimo, requiere una noción básica o principio de acento rítmico. Este parece relacionarse con el ritmo habitual de la música occidental, en la que hay un acento regular con un variable número de notas en cada compás (Figueredo, 2005: 21-23). En síntesis, emerge otra vez el concepto de poesía del habla o «voz cantada» (Bergua, 2019).

Ahora bien, la canción que proviene de la musicalización, por parte de Serrat, de un poema de Miguel Hernández sigue siendo fruto de la unión entre poesía y música. Es en ese espacio liminal y difuso donde nace, en concreto, la poesía cantada —lo que llamamos canción—, que manifiesta una característica distintiva: «La palabra adquiere, o más bien refuerza, las cualidades propias de la música, como la melodía o el ritmo, sin por ello dejar de ser significativa, como podría pensarse, sino al revés, adquiriendo así en la voz una especie de esplendor o de realidad mayor, más plena» (2019: 9).

Mediante una metáfora o una analogía se podría afirmar que el poema original —preexistente y fijado por escrito— está inmerso en el texto adaptado, la canción. Esta, a su vez, puede encontrarse en un disco, o bien fluctuar entre distintas interpretaciones de una serie de conciertos en directo o en un medio audiovisual. En cualquier caso, la música encarna una herramienta esencial para la adaptación del texto poético preexistente, puesto

que, según Hutcheon (2013: 23), la música implica, de manera no verbal, la emoción que el poema trasfiere al adaptador. El lenguaje verbal, en efecto, «no es la única forma de expresar los significados o relatar historias, puesto que las representaciones visuales y gestuales son ricas en asociaciones complejas» (Santolamazza, 2018: 41), como ocurre con los cortometrajes de *Hijo de la luz y de la sombra*. La música posibilita transmitir emociones, provocando respuestas afectivas en el espectador, y a través del sonido se pueden confirmar —o contradecir— los aspectos visuales y verbales (2018: 41).

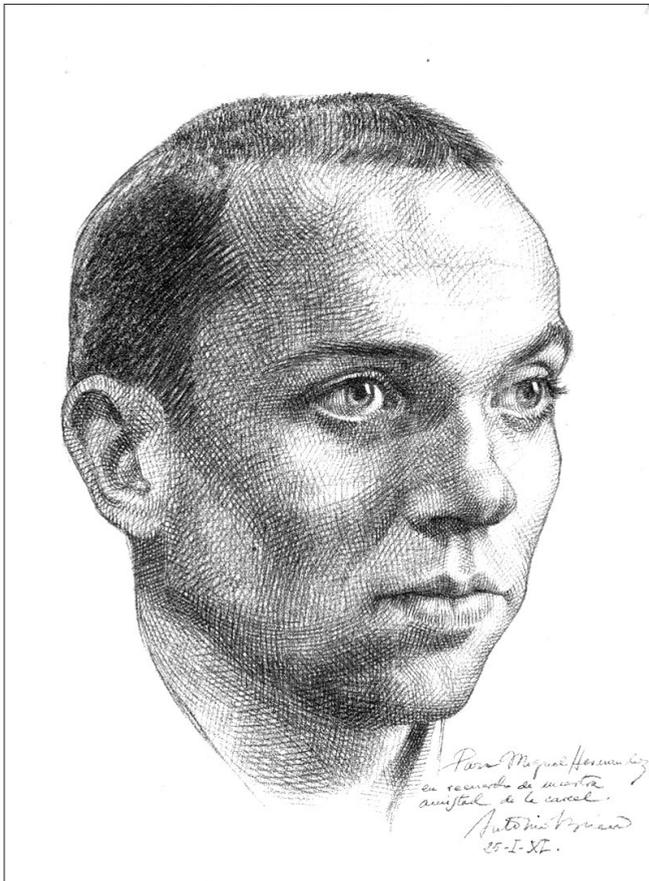
##### 5. MIGUEL HERNÁNDEZ: POETA DEL PUEBLO Y FUENTE PRIMARIA

Pese a establecer el origen común de la poesía y la música, consideramos necesario remarcar también la importancia del autor para comprender la influencia que ejerce en la posterior unión entre ambas para crear la canción. La fuente primaria de musicalización, en nuestro caso de estudio, son los poemas de Miguel Hernández, nacido en Orihuela (Alicante), en una humilde familia dedicada al pastoreo, y que falleció a los treinta y un años en la enfermería de la prisión de Alicante. Su trayectoria poética, cercenada en plena floración, podría delimitarse en tres líneas fundamentales. La primera es de clara influencia neocatólica y cierto mimetismo gongorino, por influencia de su amigo y mentor Ramón Sijé. La segunda, hacia 1935, es en la que asimila las influencias de las vanguardias y de los surrealistas, en la línea de Neruda y Aleixandre. La tercera, caracterizada por una veta popular, es en la que su mirada personal se puso al servicio o se hizo eco de cuestiones sociales o problemas colectivos, que coincidió con su participación en la Guerra Civil y trabajo en diversos cargos en el servicio de propaganda de la República (Sánchez Vidal, 2010: 29-48). De este modo, en líneas generales y a tenor de sus palabras, la concepción de poesía para Hernández constituía *una necesidad*:

Una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme a través de martillazos. Me he metido con toda ella dentro de esta España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la esgrimo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir (González Lucini, 2018: 14).

En cierta medida estas palabras podrían resumir su filosofía poética, la de los reprimidos y silenciados por el poder dictatorial. Su muerte en un penal, como preso político, lo convirtió en un poeta maldito. Al igual que ocurriese con Federico García Lorca, también maldito, Miguel Hernández es uno de los poetas más musicalizados desde el comienzo de esa corriente creativa, dentro de la canción popular, por iniciativa de Paco Ibáñez, que musicalizó a ambos: «Son más de noventa los compositores que han grabado en sus discos o incorporado a sus repertorios canciones basadas en textos de Hernández; y también son más de noventa los poemas del poeta que han sido musicalizados entre los años sesenta y la actualidad» (González Lucini, 1989: 411). Las razones son varias: a la situación social y política de falta de libertades en que empezaron las musicalizaciones, y luego la necesidad de recordar la tragedia y el relato de la derrota, habría que añadirle la personalidad del poeta y el contenido de los poemas. En suma, González Lucini (2018: 19) distingue cuatro motivos fundamentales. Primero, el origen humilde de Hernández, pastor de cabras, «alumno de bolsillo pobre» (Luis, 1997: 16), evoca cierta santificación de la penuria unida a una sencillez y naturalidad que ha llevado a algunos cantautores a identificarse con él, Serrat entre ellos. Segundo, la figura del poeta se convirtió en un «modelo de identidad» para la juventud, particularmente para los hijos de los perdedores de la guerra, gracias a los poemas musicalizados y, asimismo, a un dibujo que le hizo Buero Vallejo en la cárcel —y que se incluiría en el disco de Serrat (Fotografía 1)—:

Fue ese dibujo el que convirtió a Miguel Hernández no en un hombre real, sino en un icono reverenciado de algo, de muchas cosas, demasiadas, cuando lo veíamos reproducido en los pósters del antifranquismo, en nuestras galerías de retratos de la resistencia, junto a Lorca, junto a Antonio Machado, tal vez también junto a Salvador Allende, Che Guevara, Dolores Ibárruri. En ciertos bares, en ciertos pisos de estudiantes, la cara y la mirada de Miguel Hernández formaban parte de un paisaje visual que también incluía las reproducciones del Guernica. Era difícil pensar entonces que aquel retrato hubiera sido el de un hombre real, no un santo laico ni un mártir ni un símbolo (Muñoz Molina, 2010).



Fotografía 1

Tercero, la capacidad del poeta para plasmar en sus versos las realidades diarias, las propias y las del pueblo: «El desgarror y la esperanza aparecen en poemas que son apropiados por los representantes de la Canción de Autor» (González Lucini, 1989: 411), para denunciar en todo sentido al régimen franquista. Por último, «el compromiso personal, político y literario mantenido por Miguel a lo largo de toda su vida y en cualquier circunstancia» (1989: 411-12). Esto es, acontece un cambio: Hernández pasa del *yo* al *nosotros*, asume el sentir colectivo:

La figura de Miguel Hernández se convierte, por tanto, en un símbolo de la libertad en la poesía. De ahí que Joan Manuel Serrat le dedique todo un disco donde aparecen canciones de sus diversos libros, incluso de *Cancionero y romancero de ausencias* (compuesto entre 1938 y 1941). Miguel Hernández muestra su lado más humano y cercano a la muerte en poemas como «Nanas de la cebolla», «Llegó con tres heridas», «Boca» y «Menos tu vientre» (Gómez Sobrino, 2013: 107).

En definitiva, la unión de los poemas de Miguel Hernández con la música y la interpretación de Serrat se transformó en un símbolo de libertad y del compromiso que asume el que lucha por ella.

## 6. SERRAT Y LA MUSICALIZACIÓN DE LOS POEMAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Como cantautor, al adaptar poemas, las preferencias de Joan Manuel Serrat gravitan alrededor de poetas como Machado, Alberti, García Lorca o Benedetti. De este modo, antes de la adaptación musical de poemas de Hernández, Serrat musicalizó y cantó a otros. Así, en 1969, llevó cabo un reconocido homenaje a Antonio Machado, con el disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Musicalizó once textos del poeta, componiendo la música de nueve, y destaca lo «profusamente producido en estudio, con arreglos y una auténtica orquesta pop a cargo de Ricard

Miralles» (Bergua, 2019: 229). Lo que supuso el abandono del estereotipo del cantautor acompañado solo de una guitarra.

Tras el relativo éxito del disco homenaje a Machado, cuya intención fue acercar la poesía de otro represaliado político al público generalista, Serrat publicó el disco que lo catapultó de manera definitiva a la fama, *Mediterráneo* (1971). La canción principal con el mismo título, con hondas raíces autobiográficas, se convirtió, según García Gil (2016: 10-11), en nuestro equivalente generacional de «Like a Rolling Stone», de Bob Dylan. Son temas que dejaron de pertenecer a sus autores; en el caso de Serrat, un cancionero con aires pop que rompe con las reglas establecidas de la *Nova Cançó*, en que la música era poco más que complemento al mensaje político de la canción.

Serrat llevó a cabo su primer trabajo discográfico sobre Miguel Hernández en uno de los momentos prominentes de su carrera artística, que coincidió con el treinta aniversario de la muerte del poeta de Orihuela. Pero el diálogo que ha mantenido Serrat con la poesía, musicalizada en canciones, ha sido permanente. Se trata de una labor de difusión y rescate, por la que una obra preexistente es adaptada en canción, sin la intervención o influencia del autor primigenio. Así, Serrat cerraría ese proceso con un segundo disco dedicado a Miguel Hernández, en el centenario de su nacimiento: *Hijo de la luz y de la sombra* (2010).

Por otro lado, en torno al proceso de adaptación, el cantautor menciona algunas cuestiones de base, como que existen diferencias en los materiales con los que trabaja: «En un poema la letra es absolutamente rígida y es intocable. La adaptación musical tiene que girar alrededor de la rima, los ritmos y los acentos que tiene la letra. Cuando la letra es tuya puedes hacer lo que quieras» (García Gil, 2021: 226). Por eso, en los créditos discográficos de los discos de Joan Manuel Serrat se distingue de forma nítida que la música es de Serrat y la letra del poeta correspondiente, en este caso de Miguel Hernández. No obstante, lo que no se especifica es cómo se ha adaptado ese texto preexistente: si está completo, si sigue el orden previsto por el poeta e incluye repeticiones o

estribillos, o si Serrat ha añadido algo de su propia cosecha. Estos tres elementos son los que determinan el modo en que se efectúa la adaptación, que constituye un proceso de creación en sí, porque cada uno de esos tres pasos es fruto de una lectura o relectura personal de Serrat, como autor, y el resultado de ello, la canción, será recibida por el público.

Determinar los modos de recepción se antoja crucial, ya que a la escucha tradicional en directo o mediante un LP se le suma la que ofrecen en la actualidad los servicios de *streaming*, en los que se puede leer la letra al mismo tiempo o ver un videoclip, cuestión que entronca con los cortometrajes que acompañan a las canciones del segundo disco de Serrat en que musicaliza poemas de Hernández, esto es, *Hijo de la luz y de la sombra*.

Ya hemos establecido la relación intersemiótica, en tres niveles, que acontece en las adaptaciones de poesía a música —a canción—, pero no deberíamos olvidar la persona que la lleva a cabo, la figura autoral, y ese proceso que se proyecta en las canciones a partir del poeta originario. Esto parece algo generalizado en todas las musicalizaciones de Serrat en que trabaja con poetas como Machado, Alberti, León Felipe o Luis García Montero, entre otros. Pero en el caso de Hernández es interesante porque lo adapta en dos momentos distintos de su carrera artística. El primero, siendo un «fenómeno de masas» (Claudín, 1982: 86), y el segundo, como una leyenda de la Transición a la democracia. En ambos casos, Serrat parece aproximarse a Miguel Hernández por identificación emocional e ideológica, o los «tres tristes tópicos» que esgrime Sánchez Vidal: poeta pastor, poeta del pueblo y poeta del sacrificio, los tres ejes sobre los que se ha mitificado la figura de Miguel Hernández (Riva, 2017: 35). Así lo afirma Serrat en una entrevista:

Después de Machado, me tentó la aventura de ponerle música a Hernández. Machado era la lírica, pero Hernández era la épica, la trinchera, y además de la identificación política sentí una profunda identificación con él. Hernández era una excepción entre aquellos

poetas republicanos exquisitos, cultos y viajados. Lo elegí tal vez por eso, porque era el más pobre de todos ellos. Niño cabrero, amigo desgajado, amante alejado, exiliado, padre huérfano, mártir asesinado poco a poco en las cárceles de la dictadura. Me conmovía aquella poesía que cantaba al niño yuntero que fue, o al amigo del alma que se le muere «como un rayo», que besaba cantando la boca complementaria y acunaba el vientre amado claro y profundo de su compañera. Me cuadraba la voz que los vientos del pueblo arrastraban y que desde la trinchera arengaba a defender esa libertad por la que el hombre canta, lucha y pervive, pero sobre todo y siempre, me ganaba aquel hombre en su derrota (García Gil, 2021: 96).

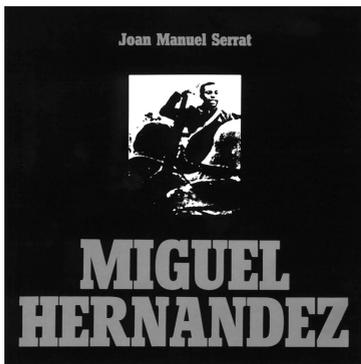
Estas palabras están relacionadas con el disco de 1972, *Miguel Hernández*. En cambio, ¿qué ocurre con el *Hijo de la luz y de la sombra* (2010)? ¿Cuál es su opinión? Debido a la distancia temporal entre ambos, publicados en fechas simbólicas —el primero a los treinta años de su muerte y el segundo para conmemorar su nacimiento—, habría que mencionar que las canciones de Serrat, tanto las antiguas como las nuevas, conviven con lo que Riva (2013: 165) llama otras «textualidades». Nos referimos a un descomunal corpus de «textos», u horizonte de expectativas en constante renovación, entre los que se cuentan epistolarios, cuentos y obras teatrales; ensayos críticos, tesis doctorales y biografías; al margen de cortometrajes, películas y documentales.

### 6.1. «Miguel Hernández» (1972)

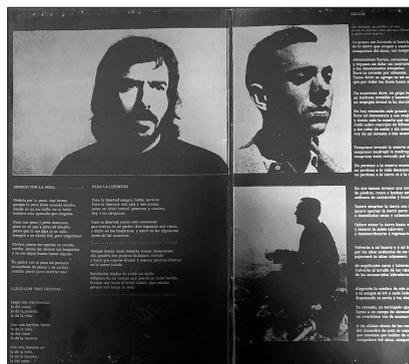
Ya hemos mencionado que Miguel Hernández se había convertido en un icono de la lucha por las libertades, al igual que Serrat —y también gracias a él—, por lo que la simbiosis de ambos ejerce una mutua retroalimentación. Por una parte, alimenta el mito biográfico de Hernández, cuya difusión es mucho más eficaz, cobrando así una mayor relevancia social que la que tenía por sus libros. Por otra, consolidó a Serrat como autor o artista comprometido intelectualmente con su tiempo histórico. Asimismo, en esa difusión compartida no solo habría que hacer referencia

a la parte lírica o auditiva de las canciones, como adaptaciones de poemas, sino, igualmente, a la cuestión audiovisual. Los poemas de Hernández no llegan únicamente como texto literario o auditivo. Nos referimos a la importancia del diseño del LP, que contribuye a que tanto Hernández como Serrat sean también vistos y evocados visualmente.

La portada, contraportada e interior del LP muestran una iconografía que ha acompañado tanto al poeta como al cantautor desde entonces, lo que configura otro lenguaje, con su correspondiente discurso. Aparte del texto literario y el texto musical, se añade uno visual, por lo que acontece una síntesis de lenguaje, discurso y contemplación (Labrador, 2010: 666). El diseño de Enric Satué, a una tinta, en negro, parece imprimirle un carácter de luto, como si enviara un mensaje fúnebre, relacionado presumiblemente con la trágica muerte del poeta en una cárcel, al inicio de la posguerra. En la portada, precisamente, se mostraba una foto de Hernández, personaje aún incómodo e, incluso, prohibido en la España de los setenta, por lo que conseguir fotos no era sencillo (Fotografía 2). En cambio, la fotografía de contraportada, que es de Isabel Steva Hernández, conocida como Colita, muestra una imagen de Serrat con barba, que parece representar al cantautor comprometido (García Gil, 2021: 99). En el interior,



Fotografía 2



Fotografía 3

al margen de los poemas reproducidos (con puntos suspensivos en las omisiones de Serrat respecto a los originales), hay otras tres fotografías: una de Serrat, de la misma serie que la de contraportada, y dos de Miguel Hernández, de perfil (Fotografía 3).

Dicho lo anterior, la publicación y recepción de la obra del compositor catalán parece adecuada en relación con el periodo histórico. Es una representación de su figura de artista afín con el ámbito intelectual de ese tiempo. Se muestra coherente también con la selección personal de poemas de Miguel Hernández —el primer paso en la adaptación es la lectura—, para darles palabra a todas las voces del poeta (Riva, 2021: 166), donde convergen finalmente el poeta represaliado y el cantautor intelectual. La selección fue una antología de diez poemas, nueve con música propia de Serrat, y uno, «Nanas de la cebolla», con música de Alberto Cortez:

1. «Menos tu vientre», adaptación del poema 63, sin título, del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941).
2. «Elegía», canción adaptada del poema homónimo de *El rayo que no cesa* (1934-1935).
3. «Para la libertad», adaptada de la segunda parte del poema «El herido», de *El hombre acecha* (1939).
4. «La boca», adaptada de «Boca que arrastra mi boca», del *Cancionero y romancero de ausencias*.
5. «Umbrío por la pena», basada en un poema sin título de *El rayo que no cesa*.
6. «Nanas de la cebolla», basada en el poema homónimo del *Cancionero y romancero de ausencias*.
7. «Romancillo de mayo», adaptado de la obra teatral *El labrador de más aire* (1936).
8. «El niño yuntero», adaptada de *Viento del pueblo* (1937).
9. «Canción última», adaptada de *El hombre acecha*.
10. «Llegó con tres heridas», adaptada de un poema sin título del *Cancionero y romancero de ausencias*.

Las preferencias de Serrat parecen nítidas, con cuatro poemas de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), compuesto por un total de ciento diecinueve piezas, que nace —triste paradoja— de la muerte del hijo de Hernández en 1938, y cuya parte más emotiva está escrita en la cárcel, unos sesentaicuatro poemas. Ese libro podría contrastar con *El rayo que no cesa* (1934-1935), considerada la obra en que la voz poética de Hernández se hace propia y configura su universo creativo y existencial, o con *El hombre acecha* (1939), que es la poesía que escribe durante la Guerra Civil (Sánchez Vidal, 2010: 29-48). Pero ¿existe alguna diferencia a la hora de adaptar poemas procedentes de libros distintos?

Por razones de espacio, no podemos analizar todas las canciones, de forma que hemos escogido dos: «Elegía» y «Para la libertad», que podrían representar, tal vez, la intención unitaria de considerar el disco una obra semiconceptual, cuyo fundamento reside en la trilogía vida, amor y muerte (García Gil, 2021: 98). Seguiremos algunas de las pautas establecidas por Gómez Sobrino (2013) y Santolamazza (2018), u operatorias de traducción (Riva, 2021), para comparar los poemas originales con las canciones; esto es, las adaptaciones: repeticiones, aportaciones creativas del cantautor, cambios de orden del texto original, estribillos y tipo de música.

### 6.1.1. «Elegía» a Ramón Sijé

«Elegía» es el poema 29 de *El rayo que no cesa* (1934-1935). Estructurado en quince tercetos de endecasílabos entrelazados y un serventesio, su temática es íntima: la reflexión acerca de la muerte de José Ramón Marín Gutiérrez (Ramón Sijé), amigo y valedor de Hernández en Orihuela, pero distanciado en su amistad por las decisiones poéticas y personales de Hernández. A medio camino entre la pena, la culpa y la esperanza de resurrección, es considerada como una de las obras cumbre de Hernández, muestra de su plenitud autoral por su simbiosis de fuentes clásicas y contemporáneas. Se trata «de uno de los poemas funerarios de

mayor hondura de la literatura española desde Jorge Manrique, solo comparable al “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de Lorca» (Ferris, 2016: 294).

La lectura de Serrat es integral, y sigue prácticamente al pie de la letra los versos de Hernández (los cambios son mínimos). No introduce repeticiones, no aporta versos propios ni estribillos ni cambios de orden. Incluso el epígrafe o preludeo al poema, que Serrat recita (no canta), se mantiene fiel al original, únicamente cambia, al final, la preposición con por a (en negrita), que podría modificar el sentido de la frase, siendo más lógica en una canción de homenaje: «En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, a quien tanto quería» (Serrat, 1972). En el primer verso de la duodécima estrofa añade la conjunción y, creemos que por cuestiones de fluidez de la canción, para encajarse con los dos versos finales de la estrofa anterior:

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

y volverás a mi huerto y a mi higuera  
por los altos andamios de las flores  
pajareará tu alma colmenera (Serrat, 1972).

Precisamente, en el verso «y volverás a mi huerto y a mi higuera» coincide con un cambio en el tono de la canción, auspiciado por el ritmo. La tristeza se torna en optimismo porque la entrada de la guitarra eléctrica ejemplifica la quimera de la resurrección. Es decir, en la estructura del poema, Hernández muestra, entre las estrofas 6 y 12, las variaciones en la interiorización de la muerte de su amigo del alma, y lo lleva a cabo por etapas. Pasa de la descripción de la muerte a la conciencia de que es una realidad, y luego de la aceptación a la esperanza. Serrat, gracias a los arreglos musicales de Francesc Berrull, en cada etapa va añadiendo densidad de instrumentos. Comienza con flauta, piano y bajo, para luego ir

añadiendo viento, percusión y guitarra, hasta alcanzar la cima de la progresión y la esperanza en el verso «y volverás a mi huerto y a mi higuera». Luego decrece paulatinamente la instrumentación hasta el último verso «compañero del alma, compañero».

Por lo tanto, al no modificar prácticamente nada el texto original, pero sí conseguir la recreación de las ideas y las emociones del poema, Serrat se vale, como recurso principal, de la orquestación progresiva y de las modulaciones de la voz. Baste, como ejemplo de modulación, el primer verso, extraído de la partitura, y que canta después del epígrafe hablado:

Yo quiero ser llo-ran-do-el hor\_\_\_\_\_te-la\_\_\_\_\_no\_\_\_\_\_

(Serrat, 1980).

En definitiva, la hondura existencial de los textos predomina en busca de la universalidad del sentimiento de la pérdida de la amistad, que «es la compensación de la existencia humana, su inmerecida recompensa [...], la pérdida de un amigo es irreparable [...]. Al mismo tiempo, no hay dolor más persistente, ninguna cicatriz más irremediable que la de la amistad traicionada» (Steiner, 2016).

### 6.1.2. «Para la libertad»: hondura y orquestación pop

Si «Elegía» es uno de los poemas cumbre de Hernández, cuya adaptación a canción no parece desmerecer, veamos cómo Serrat asumía aún más cualidades autorales según su relectura del poema «El herido», del poemario *El hombre acecha* (1939). En origen es un poema dividido en dos partes, la primera de seis cuartetos y la segunda de cinco, con rima ABAB, en que los tres primeros versos son alejandrinos y el cuarto es heptasílabo. En el poema se muestra la lucha del poeta contra la muerte, la injusticia y la pobreza, junto con los estragos de la Guerra Civil (Gómez Sobrino, 2013: 81). No obstante, Serrat, en su relectura, le cambia el título. Pasa a llamarse «Para la libertad» y descarta la primera parte del poema —los iniciales seis cuartetos—, que contiene

el revelador epígrafe «Para el muro de un hospital de sangre» (Hernández, 2010: 572), que Serrat no recitará (como sí hizo en «Elegía»).

En cambio, sí trabaja con la segunda parte del poema, en que se desprende de lo explícito de la Guerra Civil para descontextualizar: «Lo que algunas canciones pierden en testimonio de un momento histórico específico, la Guerra Civil, ganan en universalidad» (Riva, 2021: 166). Lo importante para el cantautor, como autor, pero también como sujeto lírico, es difundir su mensaje a través del poema adaptado en canción. Lo que deja claro en el primer verso: «Para la libertad sangro, lucho, pervivo», e incluso descarta la tercera estrofa (en negrita) de la segunda parte, tal vez por su alusión directa a la lucha armada, que es la vía de conexión con la primera parte del poema, de tono bélico:

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

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

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

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

Retoñarán aladas de savia sin otoño  
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.

Porque soy como el árbol talado, que retoño:  
porque aún tengo la vida (Hernández, 2010: 573-574).

Es llamativo cómo cambia el tono, en contraste con el poema, si se le extrae la primera parte, las estrofas explícitamente bélicas, y, al trabajar con la segunda, se utilizan los estribillos y las repeticiones. Es más, de esa segunda parte, como dijimos, Serrat suprime la estrofa tercera del poema de Hernández, que conecta con la primera parte y resulta de claras alusiones belicosas. Además, el último verso lo repite en la primera parte de la canción, «aún tengo la vida», tal vez para acentuar el tono triunfante, ya que, pase lo que pase, la libertad acabará por llegar: «Porque soy como el árbol talado, que retoño: / aún tengo la vida». Esa repetición podría explicar la supresión del segundo *porque* presente en el poema original. Más adelante, en la segunda parte, repite las estrofas 1, 3 y 4, suprimiendo la 2 (en negrita), subrayando su idea (la de Serrat releendo a Hernández) de la libertad abrazando el optimismo:

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 amanescan,  
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:  
aún tengo la vida (Serrat, 1972).

Ya hemos mencionado que el tono en la canción es mucho más triunfal. Para lograrlo, contribuye la orquesta pop, acorde con la época, en que la melodía va acompañada de guitarra, piano, guitarra eléctrica, bajo y batería. Es cierto que en la actualidad suena algo estridente, pero mediante el ritmo contribuye a la memorización de los versos, «realza el texto» (Santolamazza, 2018: 74). Esto podría recordar a un himno nacional, por su llamamiento a la épica. Ayuda a aceptar el carácter emocional de la tragedia que suponen la muerte, la guerra y la vida, pero de la que siempre acaba por aparecer la esperanza.

Debido a los resultados y a la repercusión de la canción, a Serrat no le hizo falta mencionar la Guerra Civil para que calase su mensaje:

Se rescata al «poeta del pueblo» por la validez de sus vivencias y su lenguaje poético, y la virtualidad oral de sus versos, por fuera de los lugares comunes sobre sus orígenes, combates y sacrificios, aunque estos paradójicamente, como pudimos percibir en las palabras iniciales de Serrat, sigan integrando el imaginario del cual se parte (Riva, 2021: 167).

## 6.2. *Hijo de la luz y de la sombra* (2010)

Para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta oriolano, que coincidió con la publicación del segundo disco de poemas suyos musicalizados, *Hijo de la luz y de la sombra* (2010), el cantautor escribía:

Como Miguel Hernández, creo en el placer de cantar, de cantar por el gusto de cantar, así como también creo que la canción es un buen modo de difundir la voz de los poetas, aunque confieso que esa no ha sido nunca la razón que me ha movido a ponerles música. Si algo me ha llevado a hacerlo ha sido el descubrir en versos ajenos aquello que yo quería decir y de la manera que el otro lo dijo. El resultado de toparme con versos que cantan y que me hicieron cantar con ellos (Serrat, 2010: 139).

No parece casualidad que la parte política y reivindicativa, que en 1972 se centraba en el deseo de libertad, en 2010 se centre en la parte musical, tal vez como herramienta fundamental de expresión de lo que se ha venido a llamar la «memoria histórica» (Riva, 2017; Gómez Sobrino, 2013). En contraste con el primer disco, el segundo está compuesto por poemas menos conocidos de Miguel Hernández y adopta, tal vez por el momento en el que se publica, un tono menos serio. Serrat para esta segunda antología adapta trece poemas:

1. «Uno de aquellos» es la adaptación del soneto «Al soldado internacional caído en España», de *Viento del pueblo* (1937). El acompañamiento audiovisual es de Pere Portabella.
2. «Del ay al ay por el ay», adaptada de «Romance de Curro el Palmo», un poema que no se adscribe a ningún libro, sino a una serie de poemas escritos entre 1933 y 1934. El cortometraje es de Bigas Luna y proyecta la ecografía de un feto de nueve meses.
3. «La canción del esposo soldado» es un poema suelto publicado en *El Mono Azul* en 1937 e incluido en *Viento de pueblo*, que cuenta con un cortometraje de Manuel Gutiérrez Aragón.
4. «La palmera levantina» es un poema de juventud, fechado en 1932, que incluye un cortometraje de animación a cargo de Javier Mariscal.
5. «El mundo de los demás» pertenece a *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), y José Luis Cuerda, para el montaje visual, recurre a las fotografías de Juan José Gómez Molina.
6. «Dale que dale» se corresponde con «Silbo del dale», de la serie de poemas publicados en *El Gallo y Silbos*. La canción está acompañada de una pieza audiovisual de Imanol Uribe, que toma imágenes de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927).
7. «Cerca del agua» es una adaptación de «Cerca del agua te quiero llevar», perteneciente a *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941). El cortometraje corre a cargo de José Luis Garci.
8. «El hambre» es una adaptación del poema homónimo del libro *El hombre acecha* (1939), en la que, conjuntamente, Manuel Huerra lleva a cabo un montaje fotográfico.

9. «Tus cartas son un vino» es la adaptación de «A mi gran Josefina adorada», un poema suelto escrito posiblemente en 1934, y que cuenta con un cortometraje de Isabel Coixet.
10. «Si me matan, bueno» procede de la obra teatral *Pastor de la muerte* (1937) e incluye un cortometraje de Sergio Cabrera.
11. «Las abarcas desiertas» es un poema suelto escrito entre 1938 y 1939 con el montaje audiovisual a cargo de Agustín Sánchez Vidal, biógrafo de Hernández.
12. «Solo quien ama vuela» procede del poema «Vuelo» (1941), que escribió en el reformatorio de adultos de Ocaña, y está ilustrado por un cortometraje de David Trueba.
13. «Hijo de la luz y la sombra» es la adaptación del poema del mismo título perteneciente a *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941). Cuenta con un cortometraje de Rogelio Caballero.

Respecto a este listado, al margen de resaltar su cualidad intermedial, conecta las canciones con el concepto de *canción gastronómica*, producida más por necesidades de la industria musical que por la creatividad del cantautor (Eco, 2011). Entre sus cualidades fundamentales está que omite las escenas crudas, simplifica el registro lírico y predomina el tema amoroso (Riva, 2021: 166). En este sentido, estamos de acuerdo en que parece «ser una obra más luminosa, menos interiorizada y desgarrada que la primera [...], menos melancólica» (García Gil, 2021: 198).

No cabe duda, en definitiva, de que el regreso de Serrat a la poesía de Hernández, enmarcado en un tiempo histórico distinto, parece estar menos politizado; ya no existe la dictadura, si bien la figura del poeta pretende recordarla. La conmemoración de su nacimiento es un evento fundamental de la denominada *memoria histórica* (Gómez Sobrino, 2013; Santolamazza, 2018). Asimismo, conviene recordar que España, desde 2008, padeció no una crisis política y económica, trasladable paralelamente al ámbito cultural, por influencia del desarrollo tecnológico. Se habían generado nuevos modos de consumo de las canciones y con ello nuevas intertextualidades añadidas a los horizontes de expectativas.

De este modo, *Hijo de la luz y de la sombra* se comercializó en formato CD, del que existe, aparte, una edición especial, que incluye la remasterización de *Miguel Hernández* (1972); un DVD, en el que distintos cineastas se inspiran en las canciones de ambos álbumes para crear cortometrajes, potenciándose, por consiguiente, el aspecto audiovisual tanto de las canciones de Serrat como de los poemas de Hernández; y, finalmente, un libro de noventa y seis páginas a cargo del biógrafo y estudioso del poeta, Agustín Sánchez Vidal.

Dicho esto, sería de sumo interés llevar a cabo un estudio comparado de los dos discos, incluyendo las aportaciones de los cortometrajes, pero, por cuestiones de espacio, analizaremos un solo ejemplo destacado de cada uno de los álbumes. En primer lugar, de *Hijo de la luz y de la sombra* examinaremos «Dale que dale». En segundo lugar, de las canciones reeditadas, analizaremos «Elegía», que viene acompañada del trabajo audiovisual de Pedro Olea.

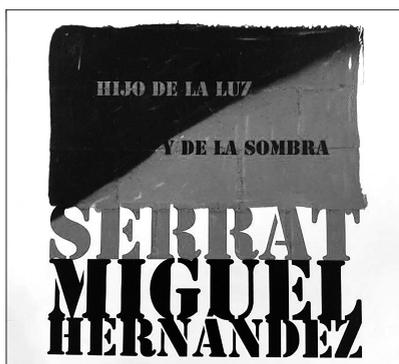
#### 6.2.1. Renovación visual y «Dale que dale»: de Ruttman a Uribe

Los primeros cambios, al comparar ambos trabajos, podrían manifestarse en las presentaciones: portadas, interiores y contraportadas. Son del mismo diseñador, Enric Satué, pero el tono mortificado del disco de 1972 pasa a ser más colorido en *Hijo de la luz y de la sombra*. En la portada, por ejemplo, aparece una especie de bandera anarquista invertida, negro-rojo, sobre un fondo blanco (Fotografía 4), que contiene el título: *Hijo de la luz* en letras rojas sobre fondo negro, e *y de la sombra* en letras negras sobre fondo rojo. En el interior del CD, sigue utilizando esa combinación de colores y se incluye, por añadidura, una foto de Serrat, un montaje fotográfico con esa misma foto y una de Miguel Hernández recitando (Fotografía 5).

Como ya hemos mencionado, es como si Serrat buscara, pasados los años, como lector, relector e intérprete a un Miguel Hernández menos conocido, menos *simbólico*. Un ejemplo destacado

es la canción «Dale que dale», cuyo título original era «Silbo del dale». Es un poema perteneciente a la época «de la llamada *poesía pura*, lo que a efectos prácticos suponía la revisión de escritores como San Juan de la Cruz» (Sánchez Vidal, 2010: 34). Podría considerarse una composición primigenia en la carrera del poeta, la búsqueda, iluminado por la poesía mística española de San Juan de la Cruz, que se inspiró en el arte menor popular, de la espiritualidad en la contemplación del medio rural, humilde en el trabajo. De este modo, el oxímoron y la prosopopeya ejemplifican la sincronía de todos los elementos de las partes con el «todo». Se trata de una composición de nueve estrofas, las siete primeras de dos versos paralelísticos, en que la misma estructura sintáctica se reitera a través de los distintos pareados con rima asonante, aparte de un cuarteto y un terceto final, que concluye con una interjección intercalada entre los versos, con rima asonante: «Dale que dale, Dios. // ¡ay!, // hasta la perfección» (Hernández, 2010: 317).

No parece casualidad, en consecuencia, que la métrica empleada por Miguel Hernández en este poema fuese adoptada por intérpretes flamencos como Lole y Manuel, ya en 1994. Si se compara con la métrica propia de la poesía flamenca, observamos que, en líneas generales, hay una preferencia a la hora de adaptar poemas de Hernández con versos de arte menor, propios de la lírica popular



Fotografía 4



Fotografía 5

(González Sánchez, 2016: 40-41). Se trata de un asunto que parece compartir Serrat, ya que cuenta con la colaboración especial del cantautor barcelonés Miguel Poveda, todo un guiño a esa cualidad popular del poema. Esa participación es otra novedad con relación a las canciones del primer disco, en que Serrat es el único solista.

En cuanto a la relectura y adaptación, el cantautor es respetuoso con la integridad del poema original. No obstante, Serrat utiliza un estribillo repetido —un coro lo canta nada más comenzar— tres veces entre los pareados que comienzan con el vocativo «Dale». Esto es, donde en el poema original había una pausa, en la canción hay un estribillo que le otorga continuidad:

Dale al aspa, molino,  
hasta nevar el trigo.

**Dale que dale,  
dale que dale,  
dale que dale.**

Dale a la piedra, agua,  
hasta ponerla mansa (Serrat, 2010).

En concreto, ese estribillo, «Dale que dale, dale», es extraído del octavo pareado en que se hace recuento de los sujetos mencionados en el poema:

Dale que dale, dale,  
molino, piedra, aire,  
cabrero, monte, astro;  
dale que dale largo (Hernández, 2010: 316-317).

Además, la canción termina de forma distinta al poema: se trata de un añadido creativo de Serrat, en el que ese estribillo termina en la palabra *Dios*; es como si todo el tiempo ese coro estuviese ejerciendo su función de mantener la moral del ciudadano que contempla la creación divina, como en la antigua Grecia:

Dale que dale  
Dale que dale  
Dale que dale  
Dale que dale, Dios (Serrat, 2010).

Los arreglos musicales a fuerza de piano y percusión contribuyen a un ritmo vivo —es la más corta del álbum— y a enfatizar ese tono de resonancias flamencas y populares. En cualquier caso, a todo lo anterior habría que añadirle un tercer *texto* en liza, el cortometraje, y un tercer autor, Imanol Uribe. Este toma imágenes del documental mudo *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), que dialoga con la composición de Serrat (y, por ello, con el poema de Miguel Hernández).

En consecuencia, disponemos de dos textos preexistentes, el poema de Hernández y el documental de Ruttmann, que convergen en la canción y, finalmente, en el cortometraje de Uribe. Todo ello concierne a la forma en que los cineastas pueden tratar esa música como un objeto relativamente fijo que debe incorporarse a una película o a la forma en que el público puede —aunque no necesariamente— responder según su reconocimiento. En este caso, al ser un cortometraje creado por encargo, pero a partir de un material creado de antemano, puede suceder un reconocimiento doble. Ya hemos mencionado el concepto de *adaptación*. Es más, en su existencia previa e independiente, el poema adquiere diversas asociaciones y significados extramusicales cuando se cita en el cortometraje de Imanol Uribe, que, al mismo tiempo, está constituido de fragmentos de otra obra previa, el documental de Ruttmann, que no estaba pensado para formar parte de una obra de Serrat. Por lo tanto, en el caso de las adaptaciones, es sugestivo cómo «la multiplicidad sintética de significantes» permite la amplificación casi infinita de las referencias artísticas o musicales» (Stam, 2014: 56).

Antes de considerar las connotaciones, toda música debe recordar unos antecedentes para ser entendida como tal. El significado para sus destinatarios, que escuchan la canción o ven el

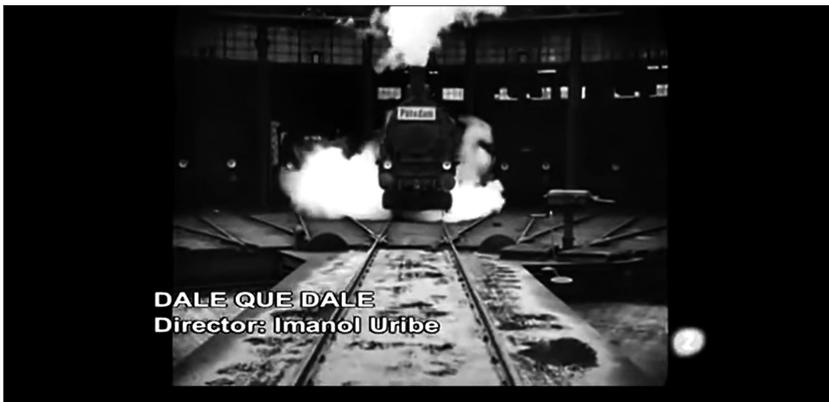
cortometraje, está sujeto a que contribuyan con sus conocimientos para alcanzar un sentido preciso. Por lo tanto, consideramos guiarnos por los planteamientos de Godsall (2019: 8-10), quien expone que es más adecuado hablar de *cita* de un texto musical por parte de un texto fílmico. Pero en el caso de Uribe es algo más complejo, dado que él cita partes del documental de Ruttman, en el que, a la vez, cita «Dale que dale», que es una intertextualidad o adaptación de «Silbo del dale», de Miguel Hernández. El término *cita*, dentro del proceso intertextual y de adaptación, refleja que la canción no es absorbida por completo por el cortometraje, ni al contrario tampoco, sino que siguen existiendo de manera independiente. Por ende, de nuevo, la música en forma de canción, aunque esta vez como parte de la práctica cinematográfica, también es explícitamente intertextual, convergiendo cuestiones técnicas, sociales y culturales.

En el largometraje documental mudo de Ruttman, inspirado en el movimiento cinematográfico llamado Kino-Glaz (Cine-Ojo), cuyo principal exponente fue Dziga Vertov, la cámara es la metáfora del ojo que todo lo ve y no descansa, puesto que «está orientado hacia la creación de un lenguaje internacional absolutamente nuevo: cinematografía totalmente separada del teatro y la literatura» (Marimón, 2014: 533). Se rodó durante veinticuatro horas en el Berlín de 1927, por entonces paradigma de la ciudad industrializada y moderna. Para ese rodar ininterrumpido, el estilo se basa en la renuncia a argumento, guion y actores.

Walter Ruttman abre su documental montando al espectador en un tren que se acerca a gran velocidad a la ciudad de Berlín. Consideremos ese hecho como importante, puesto que Uribe lo utiliza igualmente, ya que el poema original se llama «Silbo del dale»: el silbido *mudo* del tren es el que desencadena la acción, a lo que habría que añadir que ese tren veloz que llega determina el ritmo general no solo del documental, sino también de la canción (Fotografía 6). Sin embargo, lo sugerente es que la letra de Serrat no está describiendo un ambiente urbano, sino rural. Es un choque para el espectador el contraste entre la letra

que escucha y la imagen que observa integradas ambas en un cortometraje gracias al montaje audiovisual.

Si el documental original encarna una metáfora del modo de vida acelerado e impersonal de la ciudad, en la que los habitantes, si se bajan del tren, se quedan atrás, cuando se citan los fragmentos seleccionados y montados por Uribe junto con la canción de Serrat acontece un doble juego. El poema de Hernández, relacionado con lo espiritual y la sencillez del mundo rural, Serrat lo acelera con el estribillo «dale que dale», y esa sensación se incrementa aún más con las imágenes de una ciudad como Berlín. Es un lugar dominado por las máquinas, que disponen de los seres humanos: son sus alienados servidores (inevitable acordarse de *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin).



Fotografía 6

Al igual que Ruttman, Uribe adopta un tipo de montaje dialéctico, el cine intelectual, inspirado en Eisenstein<sup>1</sup>. Si el primero establece asociaciones de ideas entre las máquinas y las personas —y de cómo el trabajo ordinario en un entorno industrializado aliena y destruye

---

1. Se trataba de un montaje en el que, mediante la vía de la emoción, del sentimiento y la poesía, se llegaba al concepto y que dio nombre al llamado «cine intelectual» (Amengual, 1999: 18).

lo humano—, el segundo, para su cortometraje, escoge fragmentos, los cita, junto con los versos de la canción de Serrat, adaptados del poema de Hernández sobre el campo y la naturaleza del ser humano frente a la creación divina. En el cortometraje se juega con la velocidad de los acontecimientos, incrementándola o disminuyéndola. Se produce con ello un alejamiento de los patrones aristotélicos de narración, caracterización y relato para decantarse hacia una concentración en la situación, el sentimiento, el estado de ánimo y nuevos enfoques del tiempo y su devenir (Laguna, s.f.).

De hecho, Uribe, en su selección de imágenes, en las citas, escoge como reflejo del estribillo «dale que dale» máquinas industriales que potencian la idea de movimiento repetitivo (Fotografía 7) y de un mecanicismo utópico relacionado con la condición humana. No parece casualidad, consecuentemente, que escoja citar este documental, en tanto en cuanto existía un género de sinfonías urbanas, con referencias bíblicas, que dotaban al discurso de un sentido moral histórico-social, a propósito del origen de la *polis* (Taberner, 2021: 45).



Fotografía 7

En el montaje original de Ruttman la ciudad es una sinfonía creada por el hombre en que las imágenes remiten a elementos sonoros; en cambio, el mundo rural de la canción puede ser, asimismo, esa sinfonía, pero de origen divino: muerte y resurrección. De este modo, en

el cortometraje los distintos elementos de la naturaleza que aparecen en la canción, como el agua o el aire, coinciden con fragmentos de imágenes (Fotografías 8 y 9) en una incesante sucesión de breves planos con otros de duración mucho mayor. Se crea así una atmósfera contemplativa —de nuevo lenguaje, discurso, contemplación—. En cierta manera, se genera un mismo efecto de contraste similar a la alternancia de fragmentos veloces y lentos en una pieza musical (Laguna, s.f). Existe, incluso, un ritmo regular de cambios de plano, algo que hace Uribe al compás del tema de Serrat (recordemos cómo el ritmo determina la adaptación de un poema a canción).

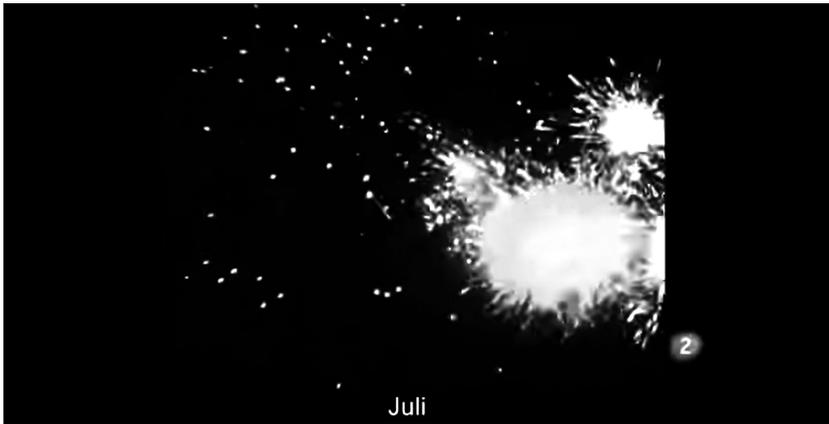


Fotografía 8



Fotografía 9

El cortometraje termina con un cambio: en el clímax, coincidente con el de la canción, se pasa de fragmentos del documental a una serie de planos de un cielo con fuegos artificiales (Fotografía 10). De la ciudad al cielo, como símbolo del regreso orden sagrado.



Fotografía 10

La música de una escena cinematográfica suele buscar la armonía, la congruencia: a cada escena le corresponde su música. Pero «más atractivo —y más arriesgado— es sacar una música de su contexto habitual y, al incluirla en otro, añadirle un nuevo significado» (Amorós, 2019: 9). Eso genera un efecto de extrañamiento en el receptor, por un poderoso contraste temporal con la imagen, que podría entenderse como un anacronismo. Así pues, el receptor interpreta de forma connotativa cuando la canción contradice la imagen que aparece en la pantalla. Ocurre, por consiguiente, una intensa discordancia entre el espacio temporal, Berlín en el año 1927, y el tema de Serrat acerca del campo, con marcadas influencias aflamencadas y populares. Por lo tanto, se enmarcaría en el terreno de la contradicción, del oxímoron, del anacronismo; pero también en el de la ironía y la ambigüedad. Y todo ello, tal vez, para potenciar la emoción, el recuerdo y la memoria del lectoespectador, ya sea histórica o sentimental, o tal vez vinculando ambas.

Por otra parte, es llamativa la publicación de la edición especial de *Hijo de la luz y de la sombra* con una aglutinación de componentes de lectura: el libro de Agustín Sánchez Vidal; componentes sonoros: los dos CD; y componentes audiovisuales: el DVD con los cortometrajes, incluidos los creados para la reedición digital del álbum *Miguel Hernández*. En lo que concierne a ese trabajo recuperado, nos gustaría volver a analizar «Elegía» con su respectivo audiovisual, una animación en 3D a cargo de Pedro Olea.

### 6.2.2. Una relectura audiovisual de «Elegía»: Pedro Olea en 3D

A diferencia del trabajo de Uribe, el de Olea parte de materiales originales. Por otro lado, en este caso —al contrario que «Dale que dale»—, la canción de 1972, una de las más reconocibles de Serrat, es preexistente, lo que significa, en relación con la intertextualidad, que «Elegía» existía de manera previa e independiente a su inclusión en el cortometraje. En consecuencia, es posible que fuese ya *decodificada*, es decir, un texto con historia e implicaciones personales o sociales, con el que el receptor mantiene una relación significativa: es música que *importa*. Además, en el cortometraje se mantiene íntegra la versión de 1972, con la misma estructura, métrica y versificación de la adaptación original del poema de Hernández.

Esa estructuración, por lo demás, se antoja fundamental en la narratividad onírica de la animación 3D de Olea. De tal forma, la primera imagen, que corresponde con la parte recitada del poema, es una lápida con el nombre de Ramón Sijé (Fotografía 11), «a quién tanto quería» (Serrat, 1972). Con el comienzo de la canción, las imágenes empiezan a moverse lentamente hacia abajo y desaparece la lápida, esto es, nos introduce en la tierra, donde yace el amigo del alma del poeta: «la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano».



Fotografía 11

Poco a poco, se va revelando, la presencia de su calavera (Fotografía 12). Saldrá de la tierra y será iluminada, primero, por la luna: «lloro mis desventura y sus conjuntos / y siento más tu muerte que mi vida».



Fotografía 12

Y luego, en la transición al día y a la salida del sol: «Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada» (Fotografías 13 y 14). Más adelante, el sol se oscurece y arrecia una tormenta: «En mis manos levanto una tormenta».



Fotografía 13



Fotografía 14

Finalmente, esa calavera, tras aparecer en el fondo un árbol en flor (Fotografía 15), «Y volverás a mi huerto y a mi higuera», se transfigura en el rostro de Ramón Sijé. El poema concluye con un *zoom* hacia los ojos, coincidiendo con el verso «compañero del alma, compañero» (Fotografía 16).



Fotografía 15



Fotografía 16

El cortometraje está narrando la *resurrección* del amigo de Hernández, concentrándose en la situación, el sentimiento, el estado de ánimo y los nuevos enfoques del paso del tiempo. En cualquier caso, es una resurrección onírica o la esperanza o fe en algún tipo de supervivencia. Consiguientemente, el tiempo en el cortometraje de Olea es cualquier tiempo, el espacio es cualquier espacio, y el poeta se muestra libre de vagar por un mundo mediáticamente imaginado, o sea, se introduce al lectoespectador en la imaginación del poeta, que ve el poema a la vez que lo escucha. Se genera, así, un estado onírico autorreflexivo que sugiere que, en otro nivel, los espectadores se observan o reflexionan sobre sí mismos, soñando.

En suma, en *Hijo de la luz y de la sombra* acontece un salto cualitativo de todo el proceso de adaptación mediante la intertextualidad de Miguel Hernández. No solo es adaptado por Serrat, también lo es por varios cineastas, por lo que, al integrarse, corrobora la necesidad de la noción de *lectoespectador*, «aquel receptor de una forma artística compuesta por texto más imagen» (Mora, 2012). No es lo mismo mirar que ver, y en nuestro caso habría que añadir sonidos, la voz cantada, a esas imágenes, que se reciben, procesan e interpretan igualmente por parte del receptor.

## 7. CONCLUSIONES

El lenguaje, gracias al desarrollo de nuevos medios de expresión, en este caso tecnológicos, rebasa cualquier modalidad permanente de expresión. El enjambre infinito de cosas que comparten los seres humanos se refleja también en las relaciones entre artes, como la poesía de Hernández, las canciones de Serrat y los cortometrajes creados con arreglo a esas canciones. En virtud del proceso de adaptación y de las intertextualidades poesía-canción-cortometraje, pasando de la oralidad al LP y al cortometraje, acaece un ensanche de significados. Antes o después esas innovaciones, como las que aporta el ámbito audiovisual, se incorporan al acervo común y modifican la recepción e interpretación. De esta manera, al convertirse el lector tradicional en un lectoespectador, se permite el principio de expansión y generación de conocimiento.

Las dos antologías musicalizadas por Joan Manuel Serrat ejemplifican ese proceso, forman ya parte, a modo de contribución autoral, de los textos poéticos de Hernández. Esto quiere decir que las composiciones musicales más los cortometrajes del segundo disco pertenecen al metatexto hernandiano y su horizonte de expectativas; y así es como la recepción, e interpretación, de Serrat resiste el paso del tiempo y, como correlato de su recepción, el producto ha llegado a ser parte de la herencia de esos textos, siempre dignos de tener en cuenta cuando se empiezan a fraguar

nuevas interpretaciones. En conclusión, la interpretación musical y audiovisual de Serrat resucita, en cierto sentido, esos textos poéticos originales: está vinculando una realidad literaria con su representación musical y visual. Expanden, con ello, la «fusión de horizontes» de Hernández al unir cultura oral e impresa con cultura audiovisual contemporánea, por lo que todas configuran, en parte, la memoria personal y colectiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amengual, B. (1999). *El acorazado Potemkin*. Barcelona: Paidós.
- Amorós, A. (2019). *Tócala otra vez, Sam*. Madrid: Fórcola.
- Auserón, S. (2022). *Arte sonora*. Barcelona: Anagrama.
- Bergua Caveró, J. (2019). *La voz cantada: De la épica a los cantautores*. Granada: Editorial Comares.
- Chicharro Chamorro, A. (2004). *Para una historia del pensamiento literario español*. Madrid: CSIC.
- Dylan, B. (4 de junio de 2017). «Nobel Lecture». *NobelPrize.Org*. Disponible en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>. Obtenido el 27 de marzo de 2022.
- Eco, U. (2011). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ferris, J. L. (2022 [2016]). *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Figueredo, M. (2005). *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Gadamer, H. G. (2012). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- García Calvo, A. (2006). *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina.
- García Gil, L. (2021). *Serrat y los poetas*. Valencia: Efe Eme.

Godsall, J. (2018). *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. Nueva York: Routledge.

González de Ávila, M. (2015). «Interartístico, interdiscursivo, intersemiótico. Sobre los estudios comparados de arte y literatura». En J. A. Pérez Bowie y P. J. Aparicio García (eds.), *Transescrituras audiovisuales* (pp. 249-259). Madrid: Pigmalión Edypro.

González Lucini, F. (1989). *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Madrid: Ediciones de la Torre, vol. IV.

González Lucini, F. (2009). *Miguel Hernández: ¡déjame la esperanza!* Madrid: Fundación SGAE.

González Sánchez, C. M. (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gómez Sobrino, I. (2013). *Poesía hecha canción: Adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010* (tesis doctoral). Cincinnati: University of Cincinnati.

Hernández, M. (2010 [1992]). *Obra completa*, edición de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira con la colaboración de C. Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, vol. I.

Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.

Kristeva, J. (1980). «Word, Dialogue and Novel». En L. S. Roudiez (ed.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (pp. 64-91). Nueva York: Columbia University Press.

Laguna, R. (s.f.). «1927: *Berlín, sinfonía de una ciudad (Berlin – Die Sinfonie der Großstadt)*». *Animación para Adultos*. Disponible en <https://animacionparaadultos.es/1927-berlin-sinfonia-de-una-ciudad-berlin-die-sinfonie-der-grosstadt/>. Obtenido el 28 de marzo de 2022.

Labrador López de Azcona, G. (2010). «Audiotopías del *Quijote* en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad». En B. Lolo (ed.), *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX* (pp. 655-682). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Lévi-Strauss, C. (2010). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.

Luis, L. de (1977). *Poemas sociales de guerra y de muerte*. Madrid: Alianza Editorial.

Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona: UBE.

Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.

Muñoz Molina, A. (7 de marzo de 2010). «Nacido para el luto». *El País*. Disponible en [https://elpais.com/diario/2010/03/07/eps/1267946813\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/03/07/eps/1267946813_850215.html). Obtenido el 26 de marzo de 2022.

Molino, S. del (14 octubre de 2016). «¿Merece Bob Dylan el Nobel de Literatura?». *El País*. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476386501\\_600511.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476386501_600511.html). Obtenido el 27 de marzo de 2022.

«Nobel Prizes 2021». (2016). *NobelPrize.Org*. Disponible en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>. Obtenido el 26 de marzo de 2022.

Ong, W. J. (2012). *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition*. Nueva York: Routledge.

Pantini, E. (2002). «La literatura y las demás artes». En A. Gnisci (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada* (pp. 215–240). Barcelona: Crítica.

Paz, O. (1986). *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ricks, C. (2007). *Dylan poeta: visiones del pecado*. San Lorenzo de El Escorial: Langre.

Riva, S. (2014). «“Flotando en el viento”, Miguel Hernández y la canción de autor española». En B. Greco y L. Pache Carballo (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 389-400). Madrid: Biblioteca.

Riva, S. (2016). *El árbol talado que retoña: la construcción de Miguel Hernández como escritor «popular»* (tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.

Riva, S. (2017). *La garra suave: representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Riva, S. (2021) «Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (Adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)». En Romano *et al.* (eds.), *Un antiguo don de fluir: la canción, entre la música y la literatura* (pp. 155-181). Mar del Plata: EUEM.

Romano *et al.* (eds.). (2021). *Un antiguo don de fluir: la canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUEM.

RTVE [La2]. (27 de febrero de 2011). «Joan Manuel Serrat. “Dale que dale”» (vídeo). *YouTube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aWei2tEdr7M>. Obtenido el 28 de marzo de 2022.

RTVE [La2]. (27 de febrero de 2011). «Joan Manuel Serrat. “Elegía”» (vídeo). *Youtube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LU6FdEg-cHtc>. Obtenido el 28 de marzo de 2022.

Ruttman, R. (dir.). (1927). *Berlín, sinfonía de una ciudad* (película). Deutsche Vereins-Film.

Sánchez Vidal, A. (2010). «Introducción». En M. Hernández, *Poesía completa* (pp. 29-48). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I.

Santolamazza Angulo, M. T. (2018). *Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat* (tesis doctoral). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Serrat, J. M. (1972). *Miguel Hernández* (vinilo). Zafiro.

Serrat, J. M. (1980). *Cifrado para guitarra*. Madrid: Grupo Editorial Discorama.

Serrat, J. M. (2010). *Hijo de la luz y de la sombra* (CD). Sony.

Serrat, J. M. (2010). «Miguel Hernández y la canción». *Barcarola*, 76 (noviembre), 129-131.

Sontag, S. (2011). *Bajo el signo de Saturno*. Madrid: DeBolsillo.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Steiner, G. (2016). *Fragmentos: Un poco carbonizados*. Madrid: Siruela.

Tabernerero Holgado, C. (2021). *La venganza de la naturaleza. 50 narrativas en torno al medio ambiente*. Barcelona: UOC.