

## **Canciones para la libertad. Miguel Hernández y Joan Manuel Serrat en la narrativa de los hijos de desaparecidos<sup>1</sup>**

### **Songs for freedom. Miguel Hernández and Joan Manuel Serrat in the narrative of the children of the disappeared**

Sabrina Riva<sup>2</sup>  
UNMdP-CICBA

#### **Resumen**

Más allá de las primeras ediciones de *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias* en territorio argentino, incluso de la publicación de sus primeras obras completas en editorial Losada, no hay duda de que la circulación de la poesía de Miguel Hernández en Argentina está estrechamente relacionada con el impacto de la obra y de la presencia de Joan Manuel Serrat. El disco monográfico que el catalán le dedicara al poeta en 1972 se edita en un momento histórico en el que las preocupaciones de los jóvenes de ambas orillas coinciden. Sus canciones son extrapolables a otros escenarios porque, en gran medida, la sensación de pertenencia que une entre sí a quienes las cantan no está anclada solo en la composición, sino también en la *performance*. Banda sonora de una época, serán destinadas asimismo a dar ánimo a los compañeros de militancia e infortunio, una vez iniciada la última dictadura cívico-militar. Es por esto que la evocación de esas canciones en la narrativa de los hijos de desaparecidos más reciente -puntualmente en *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon- supone una forma de mantener lazos simbólicos con los padres ausentes, sus ideas y su sensibilidad.

---

<sup>1</sup> Una versión reducida de este texto constituyó mi participación en el *IV Congreso Internacional «Miguel Hernández. Poeta en el mundo»*, realizado en Orihuela, Alicante y Elche entre el 15 y el 18 de noviembre de 2017.

<sup>2</sup> Doctora en Estudios Literarios con Mención Internacional y Máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Investigadora Asistente de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires y como Jefa de Trabajos Prácticos en Literatura y Cultura Españolas II y el Taller de Otras Textualidades, en la UNMdP, con sede en el CELEHIS, donde es miembro del equipo de investigación “Semiótica del discurso”. Becaria de posdoctorado del CONICET y de otras instituciones como Fundación Carolina, el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y el Coimbra Group, recibió el Premio Extraordinario de Máster y el de Doctorado, y el Premio USAL-TALENTO a la mejor tesis doctoral 2016, convocado por la Universidad de Salamanca, institución donde publicó su libro *La garra suave. Representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Realizó Estancias de Investigación en las universidades de Alicante, Zaragoza, Valencia, Bologna, Salamanca y Complutense de Madrid, en el marco de diversas ayudas para profesores invitados. Tiene numerosos capítulos y artículos publicados en libros y revistas editoriales a uno y otro lado del Atlántico sobre diferentes temáticas de literatura contemporánea, en especial, la poesía de Antonio Machado y Miguel Hernández, la canción de autor española y la narrativa española más reciente. Mail de contacto: rivasabrina22@gmail.com.

## Palabras clave

Miguel Hernández; Joan Manuel Serrat; canción de autor; literatura de hijos; segunda generación.

## Abstract

Beyond the first editions of *El hombre acecha* and *Cancionero y romancero de ausencias* in Argentine territory, even the publication of his first complete works by Losada, there is no doubt that the circulation of hernandian poetry in Argentina is closely related to the impact of the work and the presence of Joan Manuel Serrat. The monographic album that the Catalan dedicated to Miguel Hernández in 1972 is published at a historical moment in which the concerns of young people from both shores coincide. His songs can be extrapolated to other settings because, to a large extent, the feeling of belonging that unites those who sing them is not only anchored in the composition, but also in the performance. Soundtrack of an era, they will be destined likewise to give encouragement to the fellows of militancy and misfortune, once the last civic-military dictatorship began. For this, the evocation of these songs in the most recent narrative of the children of the disappeared -more precisely in *Diario de una princesa montonera* (2012) by Mariana Eva Perez and *Aparecida* (2015) by Marta Dillon- it supposes a way of maintaining symbolic ties with the absent parents, their ideas and their sensitivity.

## Keywords

Miguel Hernández; Joan Manuel Serrat; singer-songwriter; sons's literature; second generation.

Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.  
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.  
Gabriel Celaya (1955). “La poesía es un arma  
cargada de futuro” de *Cantos íberos*.

El trabajo de las editoriales argentinas afines a la causa republicana como Lautaro o Losada, muchas de ellas creadas por españoles en la diáspora, y de algunos intelectuales cercanos a las vanguardias del 27, cuyos nombres más representativos son Rafael Alberti y María Teresa León, contribuyeron a la difusión de la palabra poética hernandiana en Latinoamérica. Sin embargo, es indudable que fue la “nueva canción” de los años 60 y 70 y particularmente Joan Manuel Serrat quienes lograron su decidido ingreso en el

imaginario musical y sentimental de ambas orillas.<sup>3</sup> Si bien las coyunturas históricas presentan similitudes, en suelo americano las alternativas ideológicas a las dictaduras se articulan en grupos armados, que tienen por faro las conquistas de la Revolución Cubana. En dicho seno, entonces, las composiciones del cantautor catalán no solo forman parte de la banda sonora de toda una generación y de las escenas familiares entre padres e hijos de ésta, sino que cumplen al menos dos funciones centrales, vinculadas asimismo con los propios usos que Hernández le había dado a su poesía durante la Guerra Civil. Por un lado, una vez iniciada la última dictadura cívico-militar, éstas serán cantadas por muchos de esos padres y madres en los centros de detención clandestina para dar ánimo a sus compañeros de militancia y cautiverio, recordándoles los valores y la condición colectiva de su lucha. Por el otro, la evocación de esas canciones en las narrativas más recientes de los hijos de desaparecidos supone una vía de acceso a los padres ausentes, sus saberes y sensibilidad, un reencuentro de dimensiones simbólicas, pero igualmente reparadoras. En el presente trabajo, en consecuencia, nos detendremos en la singular naturaleza semiótica de las composiciones cantadas en los centros de la dictadura argentina y estudiaremos, sobre todo, cómo funciona el archivo sonoro en los relatos *Diario de una princesa montonera*. *110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Perez y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon.

Aunque el programa estético que llevan adelante las llamadas primera y segunda generación de poetas sociales, durante la posguerra española, tiene por objetivo central

---

<sup>3</sup> Entre la catarsis y la función política, los escritores exiliados brindan testimonio no solo en pos de luchar contra el olvido y seguir formando parte de un proyecto colectivo, sino también porque en la mayoría de los casos la recuperación de la sociedad que dejaron atrás es el único modo que tienen de continuar ligados a ésta. Por lo que, en sus textos, Miguel Hernández retorna como símbolo de una causa que los interpela, legitimado gracias a su procedencia de clase, la vitalidad de su poesía y su actuación en la guerra. Para una visión más general sobre este aspecto concreto recomendamos el artículo “Memoria y disidencia: Miguel Hernández en los escritores de posguerra y el exilio republicano” (Riva 2022), consignado en la bibliografía.

dar cuenta de las circunstancias históricas y políticas silenciadas por el discurso oficial, y desea interpelar a la “inmensa mayoría”, lo cierto es que éste debió afrontar la escasa difusión que la poesía escrita tenía en esos momentos y el hecho de que ese colectivo ideal al que ansiaban convocar los poetas, se encontraba apartado o era indiferente respecto de la lírica que intentaba darles voz. En este sentido, como subraya Ángel Luis Prieto de Paula, “la canción de autor venía a resolver, o cuando menos a sortear, un problema que mediados los 60 presentaba la poesía social realista: la contradicción entre su pretensión mayoritaria, que requería un lenguaje directo e instrumental, y su muy escasa recepción” (401).

A pesar de ello, y en sintonía con las aspiraciones de cambio de dicha poesía, surge a mediados de la década de los años sesenta, tanto en Latinoamérica como en la península, un fenómeno que amplía los circuitos de circulación y consumo de ese género: el movimiento de la “canción popular” o “nueva canción”. Lejos de constituirse como un objeto cultural plenamente autónomo, según Marcela Romano (1993), ésta se vincula con el sistema literario a partir de la musicación de escritores consagrados; la búsqueda de principios constructivos específicos, puesto que rechaza las dinámicas impuestas por la canción comercial, a la cual se opone también desde el punto de vista ideológico; y merced a la recuperación de las identidades folclóricas, esto es, de la tradición oral popular, sus imaginarios de pertenencia, costumbres y personajes. Además, los cantautores manifiestan una evidente conciencia de “clase”, que los lleva a confluir en colectivos artísticos, a través de los cuales promueven sus canciones, y llevan a cabo una serie de acciones públicas -entrevistas, confección de manifiestos, festivales, actos de rechazo o apoyo, etc.-, portadoras del discurso programático de sus empresas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> En Sudamérica, los antecedentes más importantes de la canción a la que nos referimos son las obras de Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Violeta Parra. En el norte del continente, en cambio, el folk estadounidense de Bob Dylan, Joan Baez y Pete Seeger. Por su parte en Europa,

Crónica cantada de la resistencia antifranquista, el cancionero de las décadas del 60 y 70 recupera la figura y la poesía de Miguel Hernández con insistencia, en las voces de numerosos cantautores, dentro de los cuales despuntan entre otros Paco Ibáñez, Elisa Serna, Francisco Curto, Amancio Prada, Adolfo Celdrán, Luis Pastor y Enrique Morente. Más allá de la diversidad de sus propuestas musicales y los registros que las distinguen, estos artistas persiguen a su modo un mismo propósito: defender y reivindicar las libertades condenadas por la dictadura, confiando una vez más en la palabra poética.

Con todo, y como es sabido, no son ellos sino Joan Manuel Serrat, quien más ha favorecido la difusión de la obra hernandiana. Verdadero “fenómeno de masas” (Claudín: 86) y sagaz narrador de su tiempo, la trayectoria del cantautor catalán incluye letras propias y la musicación, intermitente aunque sostenida, de poetas catalanes -Salvat-Papasseit, Josep Carner, Pére Quart-, junto con la adaptación de poetas en lengua española -Rafael Alberti, Antonio Machado, León Felipe, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Luis García Montero-.<sup>5</sup> Este diálogo incesante entre la poesía y la canción, entonces, sirve de marco privilegiado para que Serrat “cante” a Hernández. Lo hace por primera vez en una de las grabaciones más emblemáticas de ese período, *Miguel Hernández* de 1972. Y repite el gesto en 2010, con un álbum titulado *Hijo de la luz y de la sombra*.<sup>6</sup>

---

se destaca la canción francesa desarrollada por George Brassens y Jacques Brel. Los nuevos autores que crean en esta línea, por citar solo algunos ejemplos, son Luis Eduardo Aute, Raimon, Joan Manuel Serrat, Rosa León, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara, Chico Buarque, entre otros. Los une, especialmente en sus inicios, una actitud más o menos contestataria ante las dictaduras, así como la reivindicación de los procesos revolucionarios de una y otra orilla (Romano y Riva 2018).

<sup>5</sup> Cabe destacar que, en sus primeros años, Serrat formó parte del colectivo Els Setze Jutges. Adoptando tempranamente una actitud crítica frente a la situación social y cultural del país y, sobre todo, de Cataluña, apostó por una “nueva canción” que, “creada y cantada por catalanes y en catalán”, “le devolviera al pueblo su propio idioma”, a fin de que éste recuperara su identidad, negada por el franquismo (González Lucini: 97). Las composiciones del grupo fueron pensadas como “armas cargadas de futuro” y la forma de trabajo de éste respondió a un acuerdo vital, según el cual todos colaboraban con sus compañeros no solo a nivel creativo, con la escucha y la palabra, sino a nivel organizativo y material.

<sup>6</sup> Un documentado y sugerente análisis sobre las adaptaciones que ha realizado Joan Manuel Serrat de la obra hernandiana, en especial del último álbum, puede leerse en el artículo de Carlos

Durante los años 70, etapa que nos interesa en esta oportunidad, en pleno auge del intelectual comprometido y concienciado, el cantautor aparece en la fotografía de su primer disco dedicado íntegramente al oriolano “barbardo, rebelde y desafiante” (Romano 2006: 94), una presentación de su imagen de artista coherente con el campo intelectual de ese momento, mas poco justa con la diversa y perspicaz selección del repertorio hernandiano que realiza, en el que se pueden escuchar todas las voces del poeta. De cualquier manera, ese estereotipo no empaña la inmensa labor que lleva a cabo. Prescindiendo de estribillos y lugares comunes de la canción comercial, reproduce sin modificaciones los textos originales y recrea los tonos, ideas y emociones desplegados por la poética de Hernández, a través de las orquestaciones y de las modulaciones de su voz. Sostiene una preferencia por los versos de *Cancionero y romancero de ausencias* y, si bien modera el patetismo de las piezas, la hondura existencial de los textos base prevalece. Lo que algunas de sus canciones pierden en testimonio de un suceso histórico determinado, la Guerra Civil, ganan en universalidad. Y quizá sea justamente debido al diseño de esta primera figura de autor joven y combativo, a imagen y semejanza del propio oriolano, que de aquí en más la recepción de sus canciones, cuyas letras provienen de poemas hernandianos, suscite confusiones respecto de su autoría. Mientras una gran parte del público cree que esas palabras le pertenecen a Serrat, eclipsando al poeta, otro conjunto de oyentes, gracias a su “enciclopedia”, puede reconocer los versos de Hernández.

En cuanto a las adaptaciones musicales de tales versos en Latinoamérica, si bien éstas son numerosas y variopintas -baste con recordar las tempranas musicaciones de Víctor Jara u otras igualmente destacadas como las de Silvio Rodríguez, Jorge Cafrune,

---

Gerald Pranger, “Del lector al lectoespectador de Miguel Hernández: las intertextualidades entre poesía, canción y cortometraje en las adaptaciones de Joan Manuel Serrat”, cuyos datos completos se indican en la bibliografía.

aquellas que tienen mayor difusión y calan más hondo en el imaginario y el sentir de la época.

Concretamente en el caso argentino, se presentan una serie de acontecimientos puntuales que vinculan a Serrat con el progresismo nacional de los setenta. Asiduo visitante de la región, éste conocía de cerca las problemáticas de países como México, Chile y Uruguay, se vinculó al Frente Justicialista de Liberación en 1972, durante la campaña de Héctor Cámpora, y compuso una canción dedicada a una amiga suya asesinada por la Triple A, denominada “La montonera”, aquella que rezaba “Con esas manos de quererte tanto pintaba en las paredes «Luche y vuelve» / manchando de esperanzas y de cantos las veredas de aquel 69...” (Citada en Natalí Schejtman 2016).<sup>7</sup>

En efecto, no está de más mencionarlo, una muestra de esos estrechos lazos a los que aludimos, lo constituye el hecho de que su nombre atravesase los cinco tomos de *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, verdadero fresco de la militancia de esos años. A pesar de que durante la dictadura sus composiciones casi no circularan en la radio y en la televisión, fueron esos militantes revolucionarios los que cantaron sus canciones, en especial, aquellas que adaptaban los versos de Hernández, en los centros de detención clandestina. De acuerdo con la crónica de Natalí Schejtman, por ejemplo:

---

<sup>7</sup> Sirva como muestra del profundo vínculo desarrollado entre Serrat y la Argentina, más allá del tono mordaz, la noticia en la que se comunica la inminente despedida del catalán, denominada “Joan Manuel Serrat y la Argentina, una historia de amor que ya lleva más de 50 años”, cuyo inicio reproducimos a continuación: “Muchos argentinos todavía estamos algo incómodos por esta decisión de Joan Manuel Serrat de iniciar su última gira de conciertos, la de la despedida, con un show en Nueva York y de terminarla, ya sobre finales de 2022, en Barcelona. ¡Qué atrevimiento! ¿Cómo es posible que no comience todo con una larga serie de shows en Buenos Aires y que termine con una gira nacional por los mayores estadios de fútbol de Argentina con un final espectacular en la cancha de Boca, club del que se ha manifestado hinchas fervientes?” (Salton).

los vecinos de la cárcel de Devoto pudieron haber escuchado algunos conciertos que irradiaba el lugar menos pensado: la minúscula ventana de una celda. Del lado de adentro estaba Liliana Chiernajowsky haciendo escalerita humana con sus compañeras para vociferar su acto de rebeldía: cantar canciones, salir momentáneamente de la cárcel desparramando versos como “Para la libertad, / sangro lucho y pervivo”.

Es decir, ese canto remedaba algunos de los usos que el propio poeta le había asignado a sus versos: dar ánimo a sus compañeros y reforzar las ideas más importantes de la causa, esta vez en un escenario de absoluta opresión, escenario que, por cierto, también conoció -como es sabido- el propio Hernández.<sup>8</sup>

En lo que concierne a las narraciones contemporáneas, las entradas de [princesamontonera.blogspot.com.ar](http://princesamontonera.blogspot.com.ar) -espacio digital iniciado en 2010 y que aún sigue en vigencia-<sup>9</sup> sirvieron como material preliminar para la publicación en el año 2012 de un libro denominado *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad* de Mariana Eva Perez. Proyecto destinado en principio a un lector masivo, aunque de circulación menor y, en términos generales, sin pretensiones comerciales, el mismo diseña una enunciación próxima a aquellos textos escritos por hijos de desaparecidos que se emparentan con la autobiografía, dada su obvia matriz confesional, pese a que desbarata los modelos más canónicos del género para acercarse -al igual que *Aparecida* de Marta Dillon- a la ambigüedad textual propia de la autoficción (Cobas Carral). De manifiesto tono irónico -

---

<sup>8</sup> Así lo manifiesta explícitamente Stella Hernández, una de las detenidas que sobrevivió y dio su testimonio en un juicio oral de 2010: “Cantaba «Para la libertad» para confortar a los compañeros de cautiverio”. Y fueron justamente los versos hernandianos, los que sus hijos pintaron en una bandera que ella llevó el día de la sentencia final, a la que el propio Serrat asistió. Las circunstancias concretas de ese vínculo se relatan en el texto “La condena «será como tiene que ser»” del 26 de marzo de 2012, consignado en la bibliografía.

<sup>9</sup> El blog aún puede leerse en la web, aunque la última entrada es del 2018. Además, en la reedición del libro, de 2021, se incorporan nuevas narrativas, aquellas referidas a su viaje a Alemania y al juicio por la desaparición de sus padres, atravesadas por la experiencia de la maternidad y el feminismo.



el imaginario de una princesa al mejor estilo Disney se deconstruye merced al relato de las vivencias de una hija de desaparecidos-, *Diario de una princesa* no solo se burla de su esperable calidad testimonial -el exceso de verdad indicado en el título-, sino que hace referencia a diversos acontecimientos históricos, alrededor de los cuales la narradora en primera persona especula, opina y expresa sus sentimientos.

España y particularmente el poeta de Orihuela se mencionan en dos oportunidades. Ambas ensombrecidas por la historia familiar, ambas atravesadas por la tristeza. En primer lugar, la autora da cuenta del acuciante dolor que le produce una suerte de “terremoto”: la destitución del juez Baltasar Garzón, quien estaba abocado a investigar los crímenes del franquismo; y cuyo impacto en el plano individual intenta comprender a partir de razones que siempre nos remiten al ámbito privado o sentimental. De este modo, dice que no sabe si la empatía con el pueblo español proviene de su amor por la lengua, si tiene que ver con que su bisabuela era gallega, si es por las canciones de Miguel Molina que le enseñó Argentina, su abuela paterna, si se debe a los poemas de Miguel Hernández que aprendió de memoria durante su adolescencia o, hacia el final, “si es por García Lorca a quien ya nadie busca en Granada su Granada para sacarlo de la infamia de la fosa común, para sacarnos a todos de la infamia de García Lorca NN en una fosa común” (92).<sup>10</sup> Su ejercicio de autoexploración, entonces, la conduce a indagar en la genealogía familiar y en los vínculos entre ésta y el archivo sonoro de su vida, ya sea éste poético ya musical. Los poetas españoles asimismo -como advierte con acierto Mariela Sánchez- “son convocados a través de las señas que los hermanan con el padre” (2015). Figura reconstruida de forma más bien vaga, pues Mariana Eva Perez apenas puede tener un retrato general de éste gracias a los testimonios de sus compañeros de militancia, la

---

<sup>10</sup> De aquí en más, el texto de Perez se citará de la siguiente edición: Perez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

ausencia del cuerpo paterno se enlaza con el García Lorca de la fosa común, mientras que la imagen del oriolano como el poeta eternamente joven, se liga a las pocas fotografías que ella conserva de su padre desaparecido.

En segundo lugar, ese archivo sonoro se amplía y encarna luego en dos de los nombres más representativos de la canción de autor hispana: León Gieco y Joan Manuel Serrat. Haciendo alusión al acto del 24 de marzo de 2004, en el que Néstor Kirchner anunció la creación del Museo de la Memoria en el predio de la antigua ESMA, la narradora afirma:

Lloré cuando pidió perdón. Lloré con León Gieco, en esa época todavía podía llorar con eso de “la memoria pincha hasta sangrar” o whatever. Lloré más cuando Serrat cantó: para la libertad / sangro, lucho y pervivo, y de eso no me avergüenzo porque Serrat le gustaba a Jose, es algo entre él y yo, y además es de Miguel Hernández, palabras mayores en todo lo que es autoflagelamiento hijístico (2003).

Más allá del intento reiterado por aliviar la carga solemne de su discurso, que la lleva a la expresión “whatever” o a llamar “hijos” a los hijos de desaparecidos, en este otro fragmento del diario las noticias respecto de las políticas sobre la memoria histórica son más alentadoras. La protagonista finalmente llora, algo que no pudo hacer con anterioridad, y lo hace sobre todo de emoción. La canción “Para la libertad” habilita la catarsis y el vínculo simbólico con su padre muerto.<sup>11</sup> Por un lado, su apropiación de la composición mediada por un acto público supone un ejercicio de la soberanía popular o, en términos de Butler, un “ejercicio performativo”, una práctica que incluye las manifestaciones de los cuerpos (55), puesto que estos “encarnan” una serie de ideas,

---

<sup>11</sup>Como es frecuente en la narrativa de hijos de desaparecidos más reciente, el texto de Perez da cuenta de una memoria “irresuelta y por ello productiva entre la memoria de los padres, heredada y (parcialmente) ajena, y la memoria de la infancia, propia y experimentada” (Basile 2019: 40).

traducen en la acción aquello que pregonan. Por otro lado, la escucha de la canción pertenece también a la esfera de la intimidad, en el ámbito de la cual ella retoma una de las aficiones de su padre y la completa con la lectura de los versos hernandianos. Consciente de los lazos entre la historia familiar del poeta y la de los hijos de desaparecidos -cuyos puntos centrales son el encarcelamiento y muerte en cautiverio del oriolano, su especial interés por escribir versos al hijo muerto y al hijo “porvenir de sus alas”-, en su pensamiento se unen vía Serrat los derroteros de dos hombres jóvenes destinados a una muerte temprana, ligada inextricablemente a la defensa de sus ideas políticas.

Si en el proyecto *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano observamos un díptico en el que se contraponen una fotografía de los años setenta con otra que recrea la misma escena en la actualidad, pero sin la presencia de uno de los sujetos retratados en la primera, y así se manifiesta no sólo la presencia (*in absentia*) del familiar desaparecido, sino también el paso del tiempo, la portada y la contraportada del libro de Marta Dillon, *Aparecida* (2015), invierten ese horizonte de lectura.<sup>12</sup> En este caso, la cubierta delantera muestra la imagen de una mujer en bikini de espaldas a la cámara, caminando hacia el mar, mientras que la foto trasera exhibe a la misma mujer a orillas del Atlántico, sonriendo y mirando esta vez a cámara. De la joven misteriosa y la proyección de una carencia, pasamos al reencuentro con la madre desaparecida de la autora, la representación visual de su legado y la sensación de armonía que prodiga la finalización de un duelo extensamente prolongado. Relato autobiográfico, en el que se conjugan elementos de la autoficción y de otros géneros como la crónica, la investigación periodística, la novela y

---

<sup>12</sup> La propuesta de Germano comenzó con *Ausencias Argentina* en el año 2006. Años después continuó con las series fotográficas desarrolladas en Brasil (2012), Colombia (2015) y Uruguay (2016). Para más información dirigirse a la página del artista <http://www.gustavogermano.com>

la poesía, la narración sondea los avatares más terribles de la existencia humana -la tristeza, la enfermedad, la tortura, la ausencia-, pero sin caer nunca en la solemnidad ni en la desesperanza. El punto de inflexión que da sentido a la historia es el hallazgo por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) del cuerpo de Marta Taboada, madre de la escritora. La búsqueda que lo precede “constituye, entonces, la pulsión fundamental de la *orfandad suspendida* que precisa *encontrar* para atravesar el duelo, para concluir una etapa y comenzar otra, para terminar con esa *suspensión*” (Basile: 143).

Desde el inicio la música acompaña las pesquisas de la periodista, coincidiendo como en *Diario de una princesa* ciertas apreciaciones musicales de la autora con las de su madre y la generación a la que ésta perteneció. Aquí, no obstante, se explicitan la fuerza ilocutiva y las funciones que esas composiciones de gusto común cumplieron en los centros clandestinos de detención. En una escena en la que se describe el hambre y el estado de desamparo en el que se encontraban un grupo de presos durante la Navidad de 1976, se precisa que estos “tenían una cita en el bar La Ópera para algún día de diciembre de los años que vendrían, ahí se iban a encontrar los que sobrevivieran para hablar de las canciones de Serrat que tapaban los gritos de los torturados y a la vez los consolaban” (122)<sup>13</sup>. Es decir, confiados en que a pesar de todo podrían superar el cautiverio o al menos experimentando cierto confort en esa circunstancia imaginada, ellos “hablarían” y no “cantarían” las piezas del cantautor catalán. Al momento de acción realizada a través de la música sobrevendría otro en el que reflexionarían en torno a las dos funciones más importantes de esas canciones: evadirse de la realidad y dar valor a los compañeros torturados, trocar ruido y gritos, por fraternidad y música. La expresión del entusiasmo y

---

<sup>13</sup> Las citas del libro de Dillon se recuperan de la siguiente edición: Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.

la evocación de una identidad común, que muchas de éstas habilitan, hacen de ellas en definitiva verdaderos himnos del antifranquismo y, por la modalidad de su decir, de cualquier época y lugar en los que el sentimiento colectivo sea semejante. Son de esta forma extrapolables a otros escenarios porque, en gran medida, la sensación de pertenencia que une entre sí a quienes las cantan no está anclada en la propia composición, sino en la *performance*. Es a partir del encuentro y el convivio, desde donde los cuerpos y las voces hacen suyas las ideas.

Con respecto a la relación entre Miguel Hernández y Joan Manuel Serrat, estos reciben en *Aparecida* un tratamiento casi metonímico, puesto que cuando la autora dice “me la pasé cantando la *Elegía a Ramón Sijé*” esto es equivalente a expresar “cantando una canción de Serrat”, y la frase ya citada “para hablar de las canciones de Serrat” es semejante -de acuerdo a lo que se menciona después- a “escuchar” las “letras de Miguel Hernández”; confusión letra-verso que transparenta, a pesar de la consciencia sobre las instancias autorales que presenta la voz narradora, el lazo perdurable entre poeta y cantautor. Dichas cuestiones afloran en la siguiente cita, en la que se refiere lo que sucedió luego de que el EAAF se comunicara con Dillon, para informarle que habían encontrado los huesos de su madre:

Después de aquella primera vez de esta nueva era de acercamiento me lo pasé cantando la *Elegía a Ramón Sijé*, “Ando sobre rastrojos de difuntos,/ y sin calor de nadie y sin consuelo/ voy de mi corazón a mis asuntos”.

Botellas y botellas de vino corrieron en esos días entre Albertina y yo mientras las letras de Miguel Hernández escarbaban en nuestro deseo de besar las nobles calaveras de los ausentes. Por las noches hablábamos de los huesos, fantaseábamos juntas con hacer un documental, ella filmaría, yo haría la investigación, juntas el guión. Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un

pincel desplazando la tierra que los había abrigado del desconsuelo de ser nadie (28).

El tono apesadumbrado por la muerte de un ser querido y el registro poético de la “Elegía” (a Ramón Sijé) atraviesan todo el libro, dado que el relato replica a su manera las diversas partes del sermón fúnebre y la materialidad de la metáfora hernandiana. En virtud del fragmento anterior, además, se copia una cita textual y se parafrasea otra. Los versos transcritos señalan en sentido figurado el rumbo de la investigación, el contexto en el que se mueve la protagonista, y el nexo entre la esfera privada -“de mi corazón”- a la pública -“mis asuntos”-. Los versos parafraseados, por su parte, recuperan el gesto desesperado del oriolano, pues gracias a las “letras de Hernández” ellas quieren “besar las nobles calaveras de los ausentes” del mismo modo que éste quiso besar la “noble calavera” de Sijé; desarrollándose una serie de sutiles analogías entre uno y otro texto, propias de quien no posee aún un lenguaje exacto para describir las novedades de su búsqueda. Las creaciones de Serrat constituyen la banda de sonido de esas tareas y la elegía provee palabras para expresar una angustia que no termina de nombrarse o encarnarse, hasta que finalmente descubran el cuerpo de la madre ausente. La música activa la memoria involuntaria y la pulsión creativa de las amantes. Marta Dillon y su esposa Albertina Carri -reconocida cineasta y también ella hija de desaparecidos- desean hacer juntas un documental sobre los sucesos de esos días. De Tánatos a Eros, “desenterrar huesos” se convierte en un doble acto de creación y de amor, el de la posible escritura de un guión y el de la “aparición” de un cuerpo.

Narrativas de carácter autobiográfico, profundamente críticas y reflexivas, tanto *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez como *Aparecida* de Marta Dillon son el corolario y también la finalización más o menos exitosa de un duelo largamente suspendido por la ausencia de sus padres desaparecidos. Parte fundamental

de la banda sonora de los años setenta y de la militancia revolucionaria, las canciones de Serrat que adaptan versos de Miguel Hernández allí mencionadas y sus usos, no sólo remedan una de las funciones que el propio poeta previera para sus textos, exhortar y dar ánimo a quienes combatían con él en los frentes durante la Guerra Civil española, ahora en el contexto de una dictadura latinoamericana, sino que resultan un punto simbólico de encuentro con unos familiares, en los hechos, prácticamente desconocidos. Figura de autor joven y combativo, cuya difusión masiva por momentos ha eclipsado la autoría hernandiana, el intérprete catalán logra dar continuidad al rol político del intelectual propiciado por el oriolano, siendo tal posicionamiento ideológico y su juventud dos de los aspectos que los hermanan con los militantes argentinos y sus representaciones textuales. La canción, entonces, se presenta como una suerte de herencia que perdura más allá de la muerte, cargada de toda su potencia creativa, y se actualiza en cada lucha íntima o pública que la convoca. Como un disparo o una palabra, ésta conjura otra posibilidad del amor.

## **Bibliografía**

“La condena «será como tiene que ser» (2012). *Página 12*, 26 de marzo. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/9-33084-2012-03-26.html> [Consulta 2-6-2022].

Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.

Basile, Teresa (2016). “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 32, XXV. 141-169.

Butler, Judith (2014). “«Nosotros el pueblo». Apuntes sobre la libertad de reunión”. En Alain Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia. 47-67.

Caparrós, Martín y Eduardo Anguita (2006). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Buenos Aires: Booket.

Claudín, Víctor (1981). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.

Cuarenta Naipes

Revista de Cultura y Literatura

Año 4 | N° 6

Cobas Carral, Andrea (2017). “Restos de la memoria en la narrativa de «hijas de desaparecidos» argentinos. Las escrituras de Marta Dillon y Eugenia Guevara”. *Desde el sur*, 1, III. 11-25.

Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.

Germano, Gustavo (2006). “Ausencias Argentina”. *Gustavo Germano*. Disponible en <http://www.gustavogermano.com>. [Consulta 20-5-2022].

González Lucini, Fernando (2008). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*. Volumen 1. Madrid: Fundación Autor.

Perez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Pranger, Carlos Gerald (2022). “Del lector al lectoespectador de Miguel Hernández: las intertextualidades entre poesía, canción y cortometraje en las adaptaciones de Joan Manuel Serrat”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 15, VI. 193-237. Disponible en: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/248> [Consulta 12-6-2022].

Prieto de Paula, Ángel Luis (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. En Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torres (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento. 39-404.

Riva, Sabrina (2022). “Memoria y disidencia: Miguel Hernández en los escritores de posguerra y el exilio republicano”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 15, VI. 39-68. Disponible en: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/248> [Consulta 12-6-2022].

Romano, Marcela y Sabrina Riva (2018). “Signos urgentes: tecnologías de la persuasión en la canción de autor española”. En Luis Bagué Quílez (ed.). *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet. 395-422.

Romano, Marcela (2006). “Leer el canon II: poesía y canción de autor en España”. *Aristas. Revista de Estudios e Investigaciones*, 4, III. 85-98.

Romano, Marcela (1993). “Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 20. 57-74.

Salton, Ricardo (2021). “Joan Manuel Serrat y la Argentina, una historia de amor que ya lleva más de 50 años”. *La Nación*, 13 de diciembre. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/joan-manuel-serrat-y-la-argentina-una-historia-de-amor-que-ya-lleva-mas-de-50-anos-nid13122021/> [Consulta 12-6-2022].

Sánchez, Mariela (2015). “Del 76. España y posmemoria transatlántica en dos cuentos de Félix Bruzzone y en *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Perez”. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8716/ev.8716.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8716/ev.8716.pdf) [Consulta 2-6-2022].

Schejtman, Natalí (2016). “Crecer con Serrat”. *Revista Anfibia*. Disponible en <http://www.revistaanfibia.com/cronica/crecer-con-serrat/> [Consulta 2-6-2022].