

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA BREVEDAD EN EL *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

PAULO ARTURO GONZÁLEZ OLVERA

ASESORA:

DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

CIUDAD DE MÉXICO, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: El estado de la cuestión	6
Capítulo 2: Esbozo biográfico de Miguel Hernández	13
Capítulo 3: La obra poética de Miguel Hernández anterior al <i>Cancionero y romancero de ausencias</i>	28
Primeros poemas	28
Poemas amorosos: <i>El rayo que no cesa</i>	36
Poesía de guerra: <i>Viento del pueblo</i> y <i>El hombre acecha</i>	44
Capítulo 4: Poesía íntima: el <i>Cancionero</i> : cumbre poética y diario íntimo	48
Los temas del <i>Cancionero</i> : las tres heridas	54
Formas poéticas y brevedad en el <i>Cancionero</i>	57
Brevedad e intensidad: la poética del <i>Cancionero</i>	75
Capítulo 5: Comentario de poemas breves del <i>Cancionero</i>	84
Definición del corpus	85
Bibliografía	95

LA BREVEDAD EN EL *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*

DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Introducción

El planteamiento fundamental de esta tesina es analizar las funciones que cumple la brevedad en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1958),¹ último libro de Miguel Hernández.

Para ello hemos trazado una ruta que, sin afán de agobiar con datos excesivos, pueda dar cuenta de quién es el poeta del que hablamos. Se expondrán las características más generales de su obra, retomando desde sus orígenes hasta la obra previa a nuestro objeto de estudio. De tal modo podremos apreciar el valor que la brevedad cobrará en estos últimos textos, principalmente los que aparecen en el cuaderno original que vio nacer este poemario, a diferencia de otros poemas que, siendo de la misma época, no comparten la característica de la brevedad.

En primer lugar, es importante señalar lo que la crítica ya ha dicho de nuestro autor, especialmente aquello que se ha trabajado sobre el poemario que será nuestro objeto de estudio. Se tomó como referencia principal el trabajo de Luis Aitor Larrabide Achútegui titulado *Miguel Hernández y la crítica* (1997), que nos parece vasto y muy inteligente. Lo

¹ En adelante, me referiré a esta obra únicamente como *Cancionero*.

seguimos tanto en los datos que aporta en cuanto a títulos, fechas, autores y temas, como en lo que se refiere a las valoraciones y conclusiones que aporta en ese valioso texto.

Posteriormente, hemos considerado importante reseñar la biografía de nuestro autor. Si bien nuestro trabajo se esmerará en analizar elementos estilísticos (y consideramos que la obra de arte es un todo en sí misma), también pensamos que las circunstancias que rodean la creación de estos textos explican, en cierta medida, algunas de sus características; sobre todo en un autor como el que nos compete, cuya vida está íntimamente ligada a su creación: Miguel Hernández es un escritor que, sin ser confesional, crea una poesía que es también vida; vida íntima y vida colectiva. Cuando hablemos, pues, de la ausencia, de la soledad, de su intención popular, la referencia biográfica no solamente es necesaria, sino esclarecedora.

A continuación, trataremos de hacer una somera revisión del desarrollo de la poética de nuestro autor a través de las diversas etapas de su vida. Parte de la imitación de los poetas auriseculares, tan ampliamente comentada por la crítica hernandiana —cuyo ejemplo más claro es *Perito en lunas* (1933) y se dirige hacia el encuentro de su voz, que habrá de encontrar en *El rayo que no cesa* (1936), según los comentarios de algunos estudiosos—. Posterior a este momento encontramos el compromiso social de nuestro poeta desde la trinchera de la escritura. El contexto histórico dota de los materiales temáticos y las formas poéticas se enriquecen, entiéndase en este período la escritura de *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939). Una breve revisión de esta historia poética nos servirá para poder contrastar, en perspectiva, la brevedad de muchos poemas de la última etapa creativa de Miguel Hernández, que, desde nuestro punto de vista, resulta decisiva.

Una vez hecha esta revisión pasaremos a la descripción del *Cancionero*. Hablaremos de su composición formal, de las características peculiares de las canciones y romances que contiene, así como de las temáticas que aborda. Revisaremos también, en contraste con su producción anterior, la brevedad que encontramos en este último poemario, para con ello dar paso al estudio central de nuestra tesis.

Nuestro siguiente apartado tratará de esclarecer la importancia de la brevedad como poética del *Cancionero*. Tomando como referencia el “Poema 12” trataremos de explicar de qué manera la brevedad forma parte del significado del poema ya que ésta no queda meramente en un nivel estructural, sino que pasa al semántico: la forma se convierte, a su vez, en fondo.

Finalmente, tomaremos un corpus compuesto por los textos más breves que encontramos en el poemario. Procederemos a su análisis tratando de poner de relieve la importancia de la brevedad y la relación que ésta guarda con otros elementos que también forman parte de estos poemas.

CAPÍTULO 1

El estado de la cuestión

La bibliografía existente sobre Miguel Hernández es considerablemente extensa. Su obra ha sido estudiada desde muy diferentes puntos de vista y por un buen número de autores. De acuerdo con el extenso trabajo bibliográfico que realiza Aitor Luis Larrabide Achútegui como tesis doctoral, podemos confirmar que la obra de Hernández ha pasado por diferentes etapas de percepción, cada una caracterizada por el contexto político en que se enmarca la publicación de los textos críticos e incluso de su obra poética.

Como lo muestra claramente el estudio de Larrabide Achútegui, gran parte de los textos que existen sobre el poeta oriolano tratan de su vida, recuerdos de personas que lo conocieron, cartas que él escribió o que le fueron dirigidas, etcétera. En cuanto a los textos que versan sobre su obra, es también común que se hagan comentarios biográficos reiteradamente. Lo cual es visible en los títulos, que continuamente hacen alguna referencia a su vida; para mencionar sólo algunos de los más representativos tenemos los siguientes: Juan Guerrero Zamora, *Noticia sobre Miguel Hernández* (significativo porque es el primer estudio monográfico sobre nuestro autor) (1951); de Concha Zardoya: *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología* (1955); de Elvio Romero: *Miguel Hernández, destino y poesía* (1958); de Claude Couffon: *Orihuela et Miguel Hernández* (1963); de Darío Puccini: *Miguel Hernández. Vita e Poesía* (1966) y de Manuel Molina, *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela* (1969).

Al realizar una revisión cronológica podemos notar que las décadas de 1930 y 1940 fueron sumamente complicadas. Sus propios textos comenzaron a ser publicados en periódicos locales y a ser comentados por amigos suyos. Dichos trabajos, salvo los de Ramón Sijé, carecen de importancia crítica y su contenido es más bien un elogio que una crítica o un análisis. Posteriormente, previo a la guerra, Hernández comienza a ser apreciado como una promesa en la poesía; sin embargo, aún no se le considera un poeta consumado. Escritores como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca no lo toman demasiado en serio (incluso el segundo lo desdeña y huye de su compañía), empero, tampoco lo desacreditan; hablan de él idealizando su situación de campesino, que él mismo exageró en sus cartas como en la dirigida a García Lorca:

Aquí, en mi huerto, en un chiquero, aguardo respuesta feliz suya, y pronto, o respuesta simplemente; aquí, pegado como un cartel a esta tapia, detrás, de la cual viven padres pobres, con tantos hijos y tan poca casa, que, para que los niños no vean los orígenes de su fabricación, el comienzo de sus hermanos, se salen al callejón a reanudarse las noches más empinadas.²

Si hemos de destacar algún trabajo por su valor crítico, definitivamente es la introducción de Tomás Navarro Tomás a *Viento del pueblo*.³ Su importancia viene dada porque es la primera autoridad literaria que se ocupa de un poemario de Miguel Hernández. Su juicio no le favorece, sino más bien hace resaltar algunos detalles que el crítico considera débiles en la poesía hernandiana —según comenta Larrabide—.⁴

² Miguel Hernández, *Obra completa, teatro, correspondencia*, Introducción y notas a la correspondencia, Agustín Sánchez Vidal, Espasa libros, España, 2010, p. 1505.

³ Miguel Hernández, *Viento del Pueblo*, prólogo de Tomás Navarro Tomás, Valencia, Socorro Rojo Internacional, 1937.

⁴ Aitor Luis Larrabide Achútegui, *Miguel Hernández y la crítica*, p. 156

Este texto desafortunadamente es de difícil acceso y sólo lo conocemos por referencias, de tal forma que, aunque debe tomarse en cuenta como un documento de gran interés, no podemos extender el comentario sobre éste.

Al iniciarse la guerra civil española y modificarse el tono y la temática de la poesía de Miguel Hernández, como lo podemos apreciar en los poemarios *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, cambia también la percepción de su público y su obra se difunde en el frente republicano. No cabe duda de que la Guerra Civil fue un hecho decisivo en la vida de nuestro autor y que su importancia fue tal que se vio reflejada en su escritura. También afectó directamente la percepción que se tiene de sus creaciones. Uno de los problemas más notables al enfrentarnos con los textos de crítica de los primeros años de la posguerra es justamente la visión ideologizada de la poesía y la figura de Miguel Hernández, problema que, es justo decir, ha sido observado por varios estudiosos. Es precisamente en este periodo en el que se crea la imagen del “poeta soldado” y se agranda la del “poeta pastor”. De tal forma repercutió este hecho que encontramos un gran número de trabajos dedicados a tratar los contenidos sociales y políticos de los poemarios *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*; desafortunadamente la mayoría de ellos están vistos a través de un cristal opacado por las heridas de la guerra.

La difusión de la poesía del escritor oriolano crece en buena medida en este periodo, principalmente debido a su mediatización como objeto ideológico más que artístico; alentado además por la promoción de Pablo Neruda, cuya voz era sin duda respetada por ser uno de los grandes poetas del momento.

Una vez que ha cesado la vida de Hernández, se utiliza su obra y su recuerdo como un arma contra el régimen por parte de los intelectuales exiliados, mientras que quienes escriben sobre él en España han de ocuparse de publicaciones que eviten, en lo posible, toda referencia que pueda hacerlo ver como un personaje peligroso para el régimen; de ahí que haya tantos trabajos dedicados a *El rayo que no cesa*, que es, de acuerdo con mi apreciación, el poemario más trabajado por la crítica de entre las obras hernandianas. Este poemario, por su contenido amoroso, es el que más se presta para el estudio y publicación sin censuras en la España franquista, pues es un texto políticamente inofensivo.

Es en este periodo en el que también se inicia el interés por *Perito en lunas*, con los estudios referentes a este poemario, en que se gesta esa etiqueta gongorina, con la que hasta ahora se ha recibido a Hernández, y que ha sido uno de los temas predominantes en los estudios hernandianos. A este respecto tenemos trabajos que rastrean las influencias de Góngora o Quevedo así como las resonancias de los clásicos en la poética de Hernández, o la influencia de Lope de Vega en su escritura teatral.

Por otra parte, sería injusto dejar de reconocer la importancia de estos primeros trabajos que abren el camino y sientan ciertas bases sobre las que se trabajará después la obra de Miguel Hernández, ya sea para afirmarlas o para contradecirlas, pero que comienzan una historia crítica donde no había sino un vacío. De estos pioneros hemos de nombrar los trabajos de Juan Guerrero Zamora (*Noticia de Miguel Hernández*, 1951), Concha Zardoya (*Miguel Hernández [1910 - 1942] vida y obra*, 1955), Elvio Romero (*Miguel Hernández, destino y poesía*, 1958) y Juan Cano Ballesta (*La poesía de Miguel Hernández*, 1962).

La incorporación de Miguel Hernández al mundo literario y académico es lenta; además, los temas que se tocan sobre su escritura son escasos. No se encuentran fácilmente, por ejemplo, trabajos sobre el teatro o la prosa hernandianas y los que tratan sobre poesía se refieren a los mismos poemas, especialmente la “Elegía a Ramón Sijé”. Resulta lógico que durante el periodo franquista se dieran estos problemas en la publicación de las obras de Hernández y su estudio, pues el factor político fue determinante. Por ello son valiosos los trabajos de José María de Cossío y de Arturo de Hoyo, quienes publicaron una edición de *El rayo que no cesa* (1949) y *Obra escogida* (1952), respectivamente.

Las dificultades de publicación de la poesía de Miguel Hernández son claras en el poemario que nos ocupa, puesto que el texto fue publicado sólo hasta 1952 en *Obra escogida. Poesía. Teatro*;⁵ y hasta 1958⁶ como poemario individual en Argentina, lo cual imposibilita que existan comentarios críticos que aludan al *Cancionero*. De hecho, el contenido no debió ser escandaloso políticamente, pero nunca se publicó en España antes de esa fecha, de tal manera que la situación adversa de la derrota republicana retrasó el conocimiento de este libro. Fue sólo hasta 1976 cuando José Carlos Rovira escribió un estudio monográfico sobre este poemario, olvidado durante tanto tiempo.

Será pues hasta la década de los sesenta, cuando se suaviza la censura franquista, que aumentan notoriamente en cantidad los trabajos publicados en prensa que versan sobre la poesía de Hernández. En lo que respecta a textos monográficos, por ser más escrupulosos, detallados y extensos, tardan más tiempo en producirse, de tal suerte que el aumento en el número de monografías se da en la década de los setentas, mientras que es hasta los ochenta

⁵ Miguel Hernández, *Obra escogida. Poesía. Teatro*, prólogo de Arturo de Hoyo, Madrid, Aguilar, 1952.

⁶ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Elvio Romero, Buenos Aires, Lautaro, 1958.

cuando surge crítica sobre su obra en prosa y su dramaturgia, que son los temas menos trabajados por los estudiosos de la literatura.

El tiempo ha apaciguado, aunque no del todo, aquella visión casi mítica del poeta de Orihuela; los estudios son cada vez más sobrios, y a partir de los ochenta Hernández ha sido aceptado en las universidades y los centros de estudios literarios, sin poner en primer plano su figura como combatiente o como pastor, lo que le daba un semblante bucólico o idealizado. De ello son muestras las tesis que se han realizado sobre el autor, no sólo dentro de la península, sino en América Latina, y no sólo en lengua española, sino en universidades de Estados Unidos, Francia e Italia principalmente; en estos dos últimos casos el interés se debe en gran medida a los trabajos de Claude Couffon y Darío Puccini, respectivamente.

Es ahora cuando por fin la poesía de Hernández comienza a ser estudiada como objeto artístico y no es borrada u opacada por las anécdotas o los elogios. Definitivamente la vida del autor que nos ocupa es tan impresionante por el coraje y la valentía con que se enfrenta a su destino, que arrastra detrás de sí aquello que esta vida nos ha dejado como testimonio artístico, a veces incluso ocultándolo, o apreciándolo favorablemente por la fama del autor.

En la actualidad, la historia crítica de Miguel Hernández es larga y cada vez se amplía más el espectro de temas cubiertos por los especialistas; sin embargo, pensamos que aún hay algunos aspectos que es necesario estudiar para alcanzar una comprensión más cabal de su obra. Sería interesante, por ejemplo, estudiar profundamente su evolución poética, vertiginosa como ninguna otra: es un poeta en busca de su voz y que en esa búsqueda

encuentra una multiplicidad de formas y temas que no son abarcables de un solo vistazo; va de lo culto a lo popular, del verso de arte mayor al de arte menor, y no únicamente varía en la forma sino también en el contenido: canta al campo, al amor, a la guerra, a la vida, a la muerte y a la libertad, entre otros temas. Su escritura poética es una evolución constante que puede percibirse sin dificultad de uno a otro de sus poemarios, ya que ninguno es semejante al anterior.

De acuerdo con este proceso evolutivo, creemos que la voz auténtica de Miguel Hernández se consigue en la última etapa de su vida, específicamente en el *Cancionero*. El interés de este trabajo se centrará entonces en el aspecto estilístico de la poesía del *Cancionero*. Aunque sea imprescindible en algunos casos hacer referencias a la vida del autor, éstas serán breves y necesarias para no perder de vista el objetivo último de la investigación, que es, a final de cuentas, proponer una lectura más completa del texto en la que se pongan de relieve sus elementos artísticos y sus correlaciones semánticas, su originalidad y la combinación entre sencillez y complejidad, entre tradición e innovación.

En la obra de arte, cada elemento, por insignificante que parezca, cumple una función dentro del todo que es la obra. Con este fundamento, y considerando que la brevedad de los poemas contenidos en el *Cancionero* es una característica constante, nos proponemos investigar cuál es la función que ésta desempeña en el todo que es la obra de arte; es decir, en el poema y en el conjunto de poemas.

CAPÍTULO 2

Esbozo biográfico de Miguel Hernández

Hay corrientes de análisis literario cuya base parte de la obra literaria como totalidad y que afirman de este modo la independencia de la obra de la realidad y del contexto. Si bien el arte rompe la barrera del tiempo y del espacio, la poesía, por consiguiente, también lo hace. Habremos de pensar que toda obra se encuentra creada y percibida en un momento determinado de la historia. La poesía al ser un hecho cultural, su creación y su percepción estarán determinadas por ciertas condiciones culturales que intervienen en ella.

Como creación cultural, el texto existe por sí mismo, el autor real ha dejado su cátedra al autor implícito y aunque a veces no sepamos mucho del primero, sino apenas lo que el siempre renovado autor implícito nos da a conocer entre guiños e insinuaciones, la obra poética es valiosa por sí misma. El caso del autor anónimo es bien conocido: un sujeto que nadie conoce, que no gusta de aparecer en público y al mismo tiempo uno de los más leídos de la historia de la literatura. Nunca se ha intentado un análisis extrínseco de la obra de este autor desde el punto de vista biográfico; sin embargo, el texto mismo nos ha dado información sobre su contexto y no al revés. En este sentido, el valor de la poesía es doble, ya que resulta también un documento de análisis histórico o antropológico.

En algunos casos, partiendo del análisis del texto, podemos llegar a conclusiones aproximadas en aspectos como la edad del autor, su condición social, el lugar y tiempo en el que vivió, la lengua que hablaba, su nivel de conocimientos científicos y literarios, sus lecturas, etcétera. Y una vez halladas estas conclusiones, partimos en el sentido inverso del

análisis, nos aproximamos al texto desde lo que hemos encontrado en él mismo, acrecentando el conocimiento de su contexto con el estudio de la historia, la geografía, el lenguaje, el pensamiento y, en fin, la cultura del contexto en que el mismo texto se ha colocado frente a nuestros ojos.

El hecho de que el lector haga estas conjeturas es completamente normal, ya que él mismo se encuentra en un contexto cultural, por tanto, entiende que nadie puede eludirlo. Por ello, el texto está siendo modificado en el momento de la lectura por las características culturales que posee, de alguna manera, casi siempre de forma inconsciente; así, mientras leemos, adoptamos una visión del autor tanto implícito como real, basándonos en lo que la obra nos dice de su autor.

La postura de análisis centrada en el texto como única fuente de datos para decodificar los significados de un poema, por más esmerada, puede empobrecerlo; como también lo empobrece una descripción basada en la vida y sólo en la vida del autor. En otras palabras, tanto la visión biográfica que pretende hacer coincidir el texto con la vida del autor a manera de una crónica histórica, científicista, como la visión totalizadora que aísla al texto de su autor real y de su contexto, limitan sus posibilidades de análisis. Ya que si nos apegamos únicamente a lo real negamos las posibilidades del yo lírico como capacidad imaginativa del autor, como esa libertad de proyectar vidas, situaciones o paisajes. Y, por otro lado, si sólo vemos lo que el texto encierra dentro de sí, negamos la realidad del contexto, las vicisitudes del hombre, su carne, lo que de real tenemos en el texto y que ha sido necesariamente lo que ha permitido, como manifestación cultural, el poema.

Quizá de pocos poetas pueda decirse que su obra ha sido arrancada de la vida, como puede decirse de Miguel Hernández. Es evidente que los temas que trata el poeta alicantino están relacionados directamente con su mundo. No son ensoñaciones fantásticas, mundos alternos creados de la nada, juegos intelectuales e históricos, poemas sobre obras literarias, sino que la obra de Miguel es vida, es, en mayor o menor medida, un diario íntimo, una reflexión continua. Y por ello son tan sinceros y naturales entre sus versos aquellos que dicen “hablo y el corazón me sale en el aliento”⁷.

Mas no por este hecho innegable podemos centrar el estudio de la poesía hernandiana sólo en lo biográfico, pues estaríamos reduciendo sus valores artísticos. La poesía no puede ser sólo confesión, enumeración de sucesos, sino también una búsqueda de las relaciones entre el poeta y el mundo.

Búsqueda que se comunica a través del lenguaje y que se estructura de cierta manera que podemos distinguirla como poema. Pues el hombre, enfrentado a sí mismo y a eso que desea expresar, se sirve ya no sólo de las palabras sino de las texturas, los sonidos y los ritmos, para configurar una comunicación que de otro modo sería incompleta, para entrar así en una armonía entre lo que se dice y la forma como se dice.

En las circunstancias que rodean el análisis de los textos hernandianos, nos vemos obligados a no prescindir de elementos biográficos, sino a servirnos de ellos como una herramienta más para enriquecer la lectura del texto, mas no para tratar de encajonar en sucesos los poemas. De hecho, si así lo hiciéramos, habría dos o tres acontecimientos en los que se concentrarían un gran número de poemas del *Cancionero*.

⁷ Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, 9a ed. edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 2003 (Colección Letras Hispánicas), p. 252

Además, la poesía, como expresión que rebasa los límites puramente intelectuales y se erige como una manifestación del espíritu, se nutre de la vida, y para que podamos recoger su expresión en plena altura, es necesario que veamos las circunstancias que rodean la creación poética. No es casualidad que quien conoce por primera vez a Hernández, sin tener en cuenta los sucesos que marcaron su vida, encuentre principalmente en sus poemas la belleza de quien maneja la técnica y reconozca los hallazgos y méritos literarios. Pero quien conoce los poemas de Hernández y el contexto personal en que fueron creados, sobre todo de su última etapa, se sobrecoge ante el heroísmo, la capacidad de sufrimiento y la transmutación de éste en belleza, en poesía, en expresión sublime de la lengua, que estremece no sólo por su calidad poética, sino también por su calidad humana.

Vayamos pues a la vida del poeta y veremos cómo la evolución de los temas está directamente relacionada con los cambios que la vida le fue presentando. Gustav Siebenmann⁸ describe la trayectoria poética de Miguel Hernández como un ejemplo extremo en lo que se refiere a la variedad de actitudes y estilos poéticos. Divide el desarrollo poético de Hernández en las siguientes fases:

- Poesía imitativa.
- Encuentro con su tono inconfundible.
- Toma de conciencia política y abandono de la visión católica.
- Actitud enteramente comprometida con la causa política.

⁸ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, versión española de Ángel San Miguel, Madrid, Gredos, 1973, pp. 426-432.

Y, por último, sobre el *Cancionero* comenta: “representa en la evolución de los estilos poéticos, un caso curioso: se encuentra en él un tardío y excepcional retorno a los procedimientos y modelos de la poesía popular o de tipo tradicional”.⁹

El poeta Miguel Hernández nació el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, un pueblo de la provincia de Alicante; fue hijo de Concepción Gilabert Giner y Miguel Hernández Sánchez. El padre era cabrero, por lo que Miguel desde su infancia aprendió a pastorear. A pesar de la condición humilde de su familia y de las labores que debía realizar en casa para la manutención de los suyos, Miguel estudia los primeros años de enseñanza básica en un colegio de la localidad, y en octubre de 1923 ingresa a un colegio jesuita también oriolano. En el colegio se muestra como un alumno cumplido y destacado, tanto en aprovechamiento académico como en disciplina, así que se gana el aprecio de sus educadores quienes exhortan a su padre para que le permita seguir con sus estudios. Sin embargo, éste se niega, pues necesita la ayuda de su hijo para realizar los repartos de leche y el pastoreo de sus cabras, propios del oficio que desempeña.

Por estos motivos es que en abril de 1925 Miguel Hernández abandona definitivamente la escuela, ello sin representar la pérdida de sus hábitos de la lectura y estudio. Podríamos fácilmente hacernos una idea folklórica de Miguel Hernández imaginándolo como un pastor que al contemplar la naturaleza le surge una inspiración lírica y simple que le permite escribir sus poemas. Sin embargo, su técnica poética, incluso en sus primeros poemas, evidencia un conocimiento amplio de los elementos retóricos de la poesía.

⁹ Gustav Siebenmann, *Ibid*, p. 431

Efectivamente, la naturaleza jugará un papel muy importante en la personalidad del poeta, y cuando refiere a las bestias y las flores, encontramos la sinceridad y naturalidad de un hombre de campo. Pero ello no está en contradicción con su vasta cultura literaria. El joven poeta frecuentaba las bibliotecas públicas que, aunque pobres, siempre reservan en sus anaqueles a los grandes clásicos, indispensables en todas ellas. Y así, entre su educación con los religiosos, algunos libros que consigue en espacios públicos y sus lecturas mientras pastoreaba las cabras de su familia, se crea el poeta oriolano.

Posteriormente conoce a un grupo de amigos que será una influencia definitiva en su formación: Carlos Fenoll y José Marín (Ramón Sijé), entre otros. Y es en este grupo de amigos oriolanos, que se desarrolla la capacidad de liderazgo de Miguel, además de que comienza ya a publicar en periódicos locales sus primeras obras, siempre recibidas con halagos de sus compañeros y de los editores. En este ambiente, la primera obra publicada de Miguel Hernández se titula “Pastoril”, del 13 de enero de 1930 en el periódico local *El Pueblo de Orihuela*. Posteriormente, en junio de ese mismo año, José María Ballesteros escribe el artículo “Pastores poetas”, que se publicó en *Voluntad* también de la prensa oriolana y que tiene el valor de ser el primer texto en que se juzga la obra hernandiana. De tal forma se involucra Hernández en la vida cultural de su pueblo y provincia, y es tan bien recibido que durante 1930 y 1931 publica en *Destellos*, *Actualidad*, *El Pueblo de Orihuela* y *El Día* de Alicante. Indudablemente, uno de los acontecimientos de 1931 que animó e ilusionó al poeta en buen grado fue el premio que recibió su poema “Canto a Valencia” en el certamen literario organizado por la Sociedad Popular Coro Clavé.

La carrera poética de Hernández se había iniciado con éxito, y empujado por la ilusión que esto le provoca decide, apoyado por sus compañeros y amigos, emprender un viaje a Madrid, donde buscaba enrolarse en la vida literaria de la metrópoli. En esta decisión tiene su mérito el consejo de Ramón Sijé, el líder intelectual del grupo, quien estaba convencido de que Miguel llegaría a ser un gran poeta. Llevado por estas circunstancias y por su decisión, parte a Madrid el 30 de noviembre de 1931.

En este primer viaje a la gran urbe española es entrevistado por Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*, en quien encuentra sólo buenas intenciones y palabras de aliento, como sucederá también tanto con Francisco Martínez Corbalán, quien también lo entrevista para *Estampa*, como con los políticos oriolanos que habían prometido su ayuda al poeta. Pero lo que el autor necesita es un trabajo, y dadas las adversidades con que se encuentra se ve en la necesidad de pedir dinero a su amigo Ramón Sijé, quien goza de una mejor posición económica que Hernández. La situación resulta insostenible y el poeta regresa a Orihuela en mayo de 1932. Pero este intento fallido no disminuye su entusiasmo ni su fe, permanece firme en su intención de ser poeta a pesar de todo.

Seis meses después del regreso de Miguel Hernández se publica su primer libro titulado *Perito en lunas*, que se le entrega en enero de 1932 gracias al financiamiento de Luís Almarcha y José Martínez Arenas. Ya en este año, y sobre todo en 1933, Miguel Hernández, junto con Ramón Sijé, es protagonista en el ambiente cultural de la provincia de Alicante. Para 1934, en la mente de Sijé madura la idea de crear una revista de expresión de pensamiento y arte, que surge con el nombre de *El Gallo Crisis*, en donde participará constantemente nuestro poeta. En este mismo año conoce a Josefina Manresa, quien se

convertirá en parte importantísima de su vida. Además, es también en 1934 cuando decide emprender un segundo viaje a la capital española. A razón de este viaje es que sus amigos preparan un homenaje que será al mismo tiempo despedida; éste se llevó a cabo el 28 de febrero, ya que en el mes de marzo parte de nuevo a Madrid. Y comienza aquí una nueva etapa en la vida del poeta. Este viaje será determinante en su vida futura, pues marca su personalidad en todos los sentidos.

Es en su segunda estancia en Madrid que conoce a Pablo Neruda, quien será la influencia más destacada de su poesía desde estas fechas en adelante. Los años posteriores a esta fecha estarán llenos de acontecimientos importantes y representan la materia temática que se tratará en los textos de estas épocas.

En esta segunda visita a la capital española logra acomodarse de mejor manera en un empleo que le permite establecerse definitivamente con una mejor manera de vida, ya sin las preocupaciones económicas del pasado; si bien no tenía lujos, por lo menos sabemos que no pasa las hambres y penas de su primera salida. Su labor consiste en colaborar en investigar y redactar para José María de Cossío, quien realiza una enciclopedia de tореo para Espasa Calpe.

Sus relaciones con la intelectualidad del momento le nutren de nuevas visiones estéticas y le alientan para seguir creando. Entre ellas destacan, por la cercanía, la de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda; sobre todo la de este último le cautiva de tal forma que se encontrarán repercusiones suyas en los temas y las formas de los poemas del joven poeta oriolano.

Es también en este tiempo que conoce a la pintora Maruja Mallo, con quien mantiene una relación amorosa y a quien dirige un buen número de los poemas contenidos en *El rayo que no cesa*. De hecho, comenta José Luis Ferris que

Es entonces oportuno pensar que la musa que había inspirado catorce de las veintinueve composiciones del poemario mereciera tal honor, máxime cuando había una promesa de por medio y seguían manteniendo frecuentes contactos por deberes profesionales. Maruja era la dueña de ese carácter desinhibido y alocado, con ese punto de inconsciencia que le llevaba a olvidar cualquier compromiso o cualquier palabra dada en un momento de exaltación o de ataque de efusividad¹⁰

El rayo que no cesa es el libro en el que se integra también la “Elegía a Ramón Sijé”, quien muere en diciembre de 1935 y quien fuera su primera guía en las letras.

Ya en 1936, con el estallido de la Guerra Civil española, la vida de nuestro poeta adquiere un camino marcado por sus convicciones políticas: se pone en pie de guerra del lado republicano, forma parte del 5º Regimiento y su trabajo estará en el frente de guerra cavando trincheras y como zapador. Su lucha está decidida del lado del pueblo, pues de él proviene, su ideología ha abandonado para siempre la visión católica de antaño y se asienta firmemente sobre la base del socialismo. La Guerra Civil representa para él una lucha legítima del pueblo en contra de los impostores, de aquellos que con el uso de la fuerza han implantado su voluntad en contra de la voluntad de la nación. Su lucha representa el combate contra la imposición del poderoso que arrebató al hombre del campo y de la fábrica su dignidad.

La Guerra Civil pues, será el tema del que tratará su siguiente libro: *Viento del pueblo*, en el que se manifiesta la voluntad de Hernández de unirse en una voz con la de su pueblo entero, la de ser un poeta cantado por las voces populares, portavoz de todo aquello

¹⁰ José Luis Ferris, *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Fundación José Manuel Lara, España, 202, P. 297.

que la comunidad vive, piensa y siente. Poemario en el que el poeta es visto como un viento conformado por todas las voces unidas de todos los hombres, y a quienes ha de regresar transformado en belleza, en arte, en poesía.

Este libro es también un llamado a los poetas para que se unan a la causa de la República, en un momento histórico en que la vida los empuja a la lucha, donde no puede existir la neutralidad, que es sinónimo de cobardía y de renuncia a la libertad y los valores supremos del espíritu. España se visualiza a través de Miguel Hernández, urgiendo a los suyos, sufriendo la transformación que le hará otro, en pie de guerra contra sus propios compatriotas.

No puede calificarse a *Viento del pueblo* como un libro meramente de propaganda, porque en él se manifiesta no una visión superficial o ajena: Miguel Hernández es un hombre que sabe el dolor del pueblo, que proviene de él, que conoce las restricciones, los padecimientos y carencias de los desposeídos. La causa de la República es su causa y su poesía nace del espíritu, no es motivo circunstancial y superfluo, sino verdadero sentir humano e individual. No es una propaganda pagada y oportunista, no es que la poesía sea sólo un arma más de la lucha, sino que también la lucha necesita ser expresada en la poesía por su honda vivencia, por su repercusión en las vidas de quienes se entregan a ella convencidos de su justicia.

A manera de resumen, recordamos lo que comenta Gustavo Couttolenc sobre el libro en cuestión:

A mi juicio, *Viento del pueblo* es Miguel soltando de sus silos un viento poderoso y tremendo, de entraña popular, en el que su vida y su poesía van y vienen obsesivamente con

el propósito único de rescatar al pueblo de todos sus depredadores. La solidaridad con el pueblo satura el libro y se desborda. Poesía genuina de contenido humano [...] ¹¹

En esta misma temática encontramos el libro siguiente: *El hombre acecha*, en el cual Miguel Hernández tiene como idea principal la lucha del hombre contra el hombre, la vuelta a la animalidad. Uno de los hechos que más debió doler a nuestro poeta es que la lucha no era contra gente de fuera, eran los mismos españoles quienes se estaban matando, unos contra otros, era una guerra de autodestrucción.

Es *El hombre acecha* un poemario en donde por momentos se pierde la esperanza ante el avance del fascismo. La muerte crece sobre la patria y la lucha parece no tener fin. Se viven momentos crueles, la experiencia humana es terrible y el poeta la vive en el frente, nadie cuenta a Miguel Hernández lo que se desarrolla en los campos de batalla, lo vive en su propia carne. No es un hecho retórico el canto sobre las trincheras, los soldados, las cartas, los heridos. Es un hecho de vida, es el poeta mismo que se desborda en sus versos, es su carne lo que expresa, su tiempo, la verdad de un soldado más, la visión artística y humana de un hombre excepcional que se hace uno de ellos, un soldado con sus penalidades, sus sufrimientos y sus heroísmos.

De 1936 a 1939, años terribles para España, Miguel no da ni un paso atrás, se mantiene firme en su lucha y tienen cabida sucesos como el nacimiento de su primer hijo: Manuel Ramón, en diciembre de 1937, quien llegará para darle la gran alegría de su vida y llenar de aliento la misma lucha del poeta. Ahora todo cobra un sentido más amplio, más claro: su convicción es la victoria para los hombres del ahora y del mañana, ha de heredar a su hijo, a través de su valentía, un mundo más justo, más honesto, más humano; y cualquier

¹¹ Gustavo Couttolenc Cortés, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, México, UNAM, 1979, (Colección Letras del Siglo XXI), pp. 172, 173.

dolor, incluso la muerte, son precios que, de ser necesarios, ha de pagarlos para aquellos que vengan. Sin embargo, esta alegría, así de inmensa como fue, se transforma de igual manera en una inmensa tristeza cuando muere en octubre de 1938.

En estos mismos terribles años de la guerra, Miguel Hernández, ya realizando trabajos más acordes con su vocación de poeta, es comisionado para viajar a Rusia, en una visita de aprendizaje que será otro de los motivos que trabajará en los textos que se recogen en *El hombre acecha*. La ciudad trabajadora, el progreso tecnológico, el socialismo con el que concordaba ideológicamente, todo ello será retomado y transformado en poesía.

Y todavía el periodo de la Guerra Civil contenía otro suceso importante en la vida del poeta: el nacimiento de su segundo hijo, Manuel Miguel, en enero de 1939, quien inspirará algunos de los poemas más hermosos de la época de cárcel del poeta. Es en este mismo año que se desploman las últimas resistencias de la República y llega el momento de buscar una salida.

Terminada la guerra, Hernández se traslada a Sevilla en busca de Jorge Guillén, a quien no localiza; pero, en su lugar, se entrevista con el poeta Romero Murube, y, posteriormente se dirige a Portugal con la intención de salir del país, pero es apresado por la policía y no logra salir de España. Durante estos años se ha escrito y ha quedado listo para publicar *El hombre acecha*, cuyos poemas serán, en palabras de Elvio Romero, “[...] su canto de cisne; a continuación quedará mudo, como si al vaciar sus entrañas se encontrara sin palabras”.¹² Estas últimas palabras remiten sin duda a la brevedad de los poemas posteriores a esta época, pertenecientes ya al *Cancionero*, en los que encontraremos un tono más profundo y mesurado. En este sentido, el mismo Romero comenta:

¹² Elvio Romero, *Miguel Hernández Destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 116

El cambio de tantas cosas en su vida cambiará el tono de su himno. Su preferencia por los ‘alaridos y derrumbamientos de sangre’ dará lugar a un ritmo breve, de ceñida trasposición, casi elíptica, de su armonía interior. No le arrastrará ya la catarata que todo lo avasalla. El poeta se ha vuelto más hondo; la combustión se ha arremansado al requiebro de una inmersión más serena y más severa en el misterio cotidiano.¹³

Una vez preso, el poeta alicantino sólo recuperará la libertad por un breve periodo de tiempo en septiembre de 1939, posiblemente gracias a gestiones de Pablo Neruda, quien relata que, entre él, Rafael Alberti, María Teresa León y María Ana Comnene, idearon el plan para liberar al poeta. Visitaron al cardenal francés Alfred-Henri-Marie Baudrillart, a quien presentaron trabajos del poeta Alicantino en su etapa católica y éste escribió a Franco. Otra posibilidad para explicar este hecho lo comenta José Luis Ferris, quien afirma que “La medida de liberar a todos aquellos presos que aún no habían sido sometidos a juicio y que afectó aquellos días a buena parte de la población reclusa en la cárcel de torrijos, así como a otras muchas del territorio nacional, podría ser una buena hipótesis para defender la inesperada liberación de Hernández”¹⁴.

Según la opinión de Romero, es durante esta primera etapa de cárcel, de mayo a septiembre de 1939, cuando Hernández escribe la mayor parte de los poemas que conformarán el *Cancionero*,¹⁵ puesto que los entrega a Josefina Manresa en su breve periodo de libertad posterior a este primer encarcelamiento.

Muy pronto vuelve a prisión en octubre de ese mismo año y nunca recuperará su libertad a partir de entonces. Son años difíciles en que es trasladado a diferentes cárceles:

¹³ *Ibidem*, p. 137

¹⁴ José Luis Ferris *ibid*, p. 480.

¹⁵ Elvio Romero, *Ibidem*, pp. 136-138.

de octubre a diciembre del 39 está en la cárcel de Orihuela, posteriormente es llevado a Madrid, luego a Ocaña en 1940 y en junio de 1941 se ordena su traslado a Alicante.

Los poemas que componen este último libro de nuestro autor tocarán los temas del hijo muerto, la ausencia de la esposa, la soledad y la celda. Todos ellos, temas dolorosos, serán tratados de una manera profunda, pero clara. Predomina en ellos el verso de arte menor y están escritos en un formato tradicional y popular. Son un testimonio de la terrible soledad y crueldad de la cárcel franquista, pero también de la fuerza de espíritu del hombre que, enfrentado a todas estas desdichas, las transmuta en belleza.

No quedaron más horas dichosas y libres para el hombre a quien la vida hizo poeta. Ya en su tierra enferma de bronquitis, y ésta no lo abandonará hasta minarlo del todo, pues debilita sus defensas. Su avance es lento, mas poco a poco agota el cuerpo, lo que nunca logró con el espíritu. Debe trabajar en la cárcel para aliviar en lo posible las necesidades económicas de los suyos: de su hijo y de Josefina, quien permanece fiel al lado de su poeta. Josefina, quien acompaña con firmeza cada paso que daba Miguel, no sin hambres y sin penas, y con quien debe casarse religiosamente por mandato de la dictadura como condición para poder continuar las visitas con que ella intenta restablecer algo de las fuerzas de Miguel. La boda se celebra el 4 de marzo de 1942.

Sólo 24 días pasaron de la boda: la tuberculosis avanzó velozmente y terminó con la vida del poeta. Sus últimos días intentó que lo trasladaran al sanatorio penitenciario de Porta-Coeli. Sin embargo, las gestiones no fueron lo rápidas que se necesitaba y entre la fiebre, los dolores de cabeza y la soledad, sólo asistido por su compañero de cárcel, agoniza el 27 de marzo.

El 28 de marzo de 1942 España había perdido a uno de sus poetas más auténticos. No hubo salida para él, no hubo reencuentro con el campo. La guerra primero y después la cárcel con sus enfermedades callaron la voz y la pluma de este escritor, de este hombre extraordinario.

CAPÍTULO 3

La obra poética de Miguel Hernández anterior al

Cancionero y romancero de ausencias

Primeros poemas

La intención de este capítulo es mostrar la evolución poética de Miguel Hernández, desde sus primeros poemas hasta el *Cancionero*. En el breve lapso de la vida creativa de nuestro autor veremos cómo se dan transformaciones de forma continua y drástica, de tal manera que asistimos en su poesía a una renovación constante de las formas de crear. Para cumplir con este propósito tomaremos, por una parte, los datos más certeros que la crítica hernandiana pueda darnos; y por la otra, tomaremos algunos poemas para que nos sirvan como ejemplo.

Como es normal, hemos de comenzar por sus primeros poemas, los que encontramos antes de la publicación de su primer libro *Perito en lunas*, junto con los textos que este libro agrupa, ya que comparten características formales y de contenido pues se encuentran dentro del mismo contexto creativo. Si bien *Perito en lunas* se publica después de la primera visita de Hernández a Madrid, podemos afirmar también, dadas las particularidades de los textos que contiene, que fueron creados por el mismo tiempo y bajo semejantes influencias.

Uno de los rasgos en que varios críticos coinciden cuando comentan estos primeros poemas hernandianos es el “mimetismo”. Encontramos un ejemplo de este enfoque en el

texto de Agustín Sánchez Vidal donde se habla del primer poema publicado por Hernández, “Pastoril”:

Tanto éste, como los poemas que le seguirán en lo que constituye una auténtica prehistoria literaria se inscriben en esa línea modernista-regionalista a lo Gabriel y Galán o a lo Vicente Medina, en que lo mimético, unido a la juventud del poeta, ahogan casi cualquier rasgo personal. Sólo leyendo con mucha profundidad y perspectiva se pueden descubrir aquí y allá rasgos propiamente hernandianos muy en embrión.¹⁶

La trayectoria poética de nuestro autor es, sin duda, una búsqueda de la voz auténtica, que en un inicio se vería opacada necesariamente por las influencias de sus primeras lecturas. Claramente el joven escritor se ha deslumbrado frente a los grandes poetas del Siglo de Oro español y este deslumbramiento resulta en la imitación. El encuentro de su propia personalidad se dará paulatinamente, alimentada efectivamente por estas influencias, además de las que adquirirá posteriormente, mas ya integradas y asimiladas, de tal manera que forman parte de una escritura que podríamos llamar auténtica.

Por otro lado, encontramos en el texto de Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, cuyo primer capítulo se titula “La trayectoria de Miguel Hernández. Mimetismo y personalidad poética”, haciendo referencia a este proceso evolutivo de la poesía del oriolano.

En el mismo tenor podemos leer también lo siguiente: “El afán de imitación es tan potente que los poemas dejan traslucir claramente sus autores preferidos. El vate incipiente, sabedor de su escasa formación cultural, siente la necesidad de cogerse de la mano de un ayo para lanzarse a la gran aventura de la poesía”.¹⁷

¹⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Perito en Lunas, El rayo que no cesa*, Madrid, Alhambra, 1976, p. 6.

¹⁷ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978, p. 18.

Indudablemente que uno de los escritores que Miguel Hernández admiraba e imitaba fue Góngora. En la obra de Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, vemos en repetidas ocasiones menciones al respecto. Observa Chevallier, por ejemplo, analizando la forma en que construye las metáforas de los primeros poemas, lo siguiente: “La articulación de las metáforas hace que aparezcan también rasgos exteriores, muy visibles, de gongorismo”.¹⁸ Y posteriormente se refiere también a la forma como se construyen ambivalencias en los textos a partir de elementos como el guion, a semejanza de Góngora: “El autor, en la profusión gongorina, ha usado y abusado de los guiones situados entre un nombre y un epíteto simplemente descriptivo”.¹⁹

Esta imitación del poeta aurisecular por parte de Hernández se aprecia de igual manera en el formato que elige para sus textos, dada la eficacia con que Góngora se ciñe a la octava real en el *Polifemo*. No es posible pasar por alto que es la octava real, junto con la luna, el elemento que dará unidad al poemario. Por un lado, la octava en lo que refiere a la forma; y por otro la luna, como símbolo frecuente y metaforizado en varias imágenes del entorno hernandiano, como lo son: “... los cuernos del toro, la sandía, el pozo, la hogaza, el barril, el retrete, la noria, la navaja, el huevo, el horno, etc.”.²⁰

Es muy atinada y aclaradora la relación que establece Sánchez Vidal a través de la redondez tanto de la luna como de la octava real, por un lado “... la luna como hilo conductor del libro, pasa a primer plano la redondez de eras, hostias, hoces, anillos,

¹⁸ Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, tr. Arcadio Pardo, Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 13.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 26-27.

²⁰ Miguel Hernández, *Perito en lunas, El rayo que no cesa*, edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 15

círculos, puentes, naranjas, limones, granadas, barriles, túneles, etc.”²¹; y por otro “Una de las motivaciones que llevaron a Miguel Hernández a emplear la octava real como estrofa de *Perito en lunas* seguramente está en relación con la exaltación de lo redondo”.²² Y es que con la redondez, Hernández representa el ciclo de la vida, sabedor de que a la muerte de la semilla vendrá la resurrección de la planta, y que ésta, a su vez, está destinada a morir, como el hombre mismo.

Por supuesto que nuestro poeta es consciente de este hecho, pero a diferencia de muchos, Hernández lo reconoce en su poema “A todos los oriolanos”, pues escribe:

Vengo publicando
con muchas y gruesas faltas
de prosodia y de sintaxis,
de ritmo y de consonancia,
en los que hay imitaciones
harto serviles y bajas,
reminiscencias y plagios
y hasta estrofitas copiadas.²³

Pasemos ahora a un elemento más que se considera característico de la primera etapa creativa de nuestro autor: el barroquismo. Consecuencia de la mimesis de los autores de los Siglos de Oro que leyó durante su infancia y juventud, los primeros poemas de Miguel Hernández serán necesariamente de tintes barrocos, y en este cauce, vendrá el hermetismo que le es necesario. A este respecto, explica Ramón Fernández Palmeral: “[Miguel Hernández] consigue, tras sobrehumanos esfuerzos en su huerto y bajo su higuera sacar una obra impoluta, impactante, que llame la atención de los poetas, intelectuales en general, con

²¹ *Ibidem*, p. 16

²² *Ibidem*, p. 17

²³ Miguel Hernández, *Poesías completas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979, p. 90

su *Perito en lunas*, hermética, conceptista y barroca”.²⁴ Y posteriormente añade: “Las metáforas son herméticas, tan particularmente enraizadas en el interior del poeta que, cerradas adrede, son casi imposibles de hallar las soluciones si no se dispusiera de los referentes implícitos”.²⁵

Y es que *Perito en lunas*, en su manufactura barroca, representa un reto intelectual para el desciframiento de los tropos; de tal manera, los poemas se construyen a veces como explicación de una metáfora, alrededor de ella. No es de extrañar que frente a este texto la crítica no pueda ser tan audaz bajo la sospecha de errar; así lo afirma Sánchez Vidal cuando dice: “... las dificultades que encierra una poesía concebida de modo tan sumamente personal, y de los riesgos que se corren al tratar de interpretarla, por lo que casi nunca puede llegar a establecerse una interpretación de modo inamovible y absolutamente convincente”²⁶. El léxico, las alusiones cultas, las ambivalencias semánticas intencionadas, la sintaxis de los poemas contribuyen al hermetismo de los significados, que de acuerdo con varios estudiosos resultan imágenes del entorno del poeta.

A este hermetismo contribuyó también en su momento la ausencia de títulos de las octavas reales, hasta que en 1962 Juan Cano Ballesta los publicó de acuerdo con una versión dada a Francisco Andreu Riera por el mismo Miguel Hernández; sin embargo, en algunos casos estos títulos han aumentado la complejidad de su análisis, como en el caso del poema “Retrete” que corresponde con la octava XXX, sobre la cual ha escrito

²⁴ Ramón Fernández Palmeral, “La simbología secreta de *Perito en lunas* de Miguel Hernández”, prólogo de José Carlos Rovira, recuperado en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35794907878146508754491/p0000001.htm>, consultado el 10 de septiembre de 2019.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 14

Fernández Palmeral: “de hecho, he descubierto errores irreparables, como por ejemplo, en la octava real ‘[XXX] (Retrete)’ que no se corresponde con el contenido enunciado en la octava”.²⁷

Así pues, encontramos entre los poemas de su primer libro textos que retratan a la granada, a la palmera, al torero, al limón, al huevo, al higo, y que representan verdaderos acertijos rimados, en los que se ha debido interpretar a partir de múltiples elementos para dar sentido a tan impenetrables textos. Ponemos a continuación uno de ellos para que sirva como ejemplo de lo que aquí se dice:

Octava XVI

En tu angosto silbido está tu quid,
y, cohete, te elevas o te abates;
de la arena del sol con más quilates
lógica consecuencia de la vid.
Por mi dicha, a mi madre, por tu ardid
en humanos hiciste entrar combates.
Dame, aunque se horroricen los gitanos
veneno activo el más, de los manzanos.²⁸

Podemos ver en este poema titulado “Serpiente”, según el título que da Cano Ballesta en 1962, cómo se construye el texto a partir de la metáfora del animal que se refiere en el título. Comparte con el cohete las características de delgadez y el sonido al avanzar sobre la arena, de modo que es sobre estos parecidos que se sostiene la metáfora de la serpiente-cohete; posteriormente hallamos algunas referencias bíblicas —otro rasgo de los textos hernandianos de la primera etapa creativa— a la tentación o “ardid” de la serpiente a Eva, aquí llamada “mi madre”, que trae consigo el disfrute del veneno más activo de los

²⁷ *Idem.*

²⁸ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 96.

manzanos y que pide el poeta. Además del hipérbaton “en humanos hiciste entrar combates” tan propio de la escritura barroca.

Respecto de la temática que trata Hernández en sus primeros textos, hemos de resaltar los motivos de la naturaleza que, si bien son mayoría en esta primera etapa, nunca dejarán de estar presentes en toda su obra, aunque en menor grado. Es debido a ello y a algunas cartas que escribe el propio poeta, que se le da la etiqueta de poeta-pastor, dualismo inseparable de los primeros pasos del poeta alicantino. Y es quizá esta misma condición de pastor la que lleve a Hernández al barroquismo hermético del que hemos hablado, pues ha observado Concha Zardoya que el poeta

procura eliminar la rudeza original que cree poseer y lo consigue plenamente. Es el hombre de la tierra que aspira a las formas de expresión más cultas, incluso a las más alquitaradas. Cuando Miguel escribe este libro, está superando una tragedia: la del poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte.²⁹

Y en este mismo tenor apunta Agustín Sánchez Vidal:

Para él [Miguel Hernández], fue mucho más que una moda pasajera [el gongorismo]. Fue, casi, un auténtico calvario redentor. En 1932, Miguel Hernández era un poeta rústico y acomplexado, consciente de una rudeza que debía superar a toda costa. No se trataba, por tanto, de una evasión o de mentirse a sí mismo.³⁰

Una vez que tenemos estos elementos, confirmamos que existe además una especie de antítesis entre la forma y el contenido: en tanto que la manera en que se presenta el discurso es elaborada y hermética, los contenidos son sencillos: meros paisajes, fotografías poéticas, captación de imágenes y momentos de la vida campestre. A este respecto apunta

²⁹ Concha Zardoya, *Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1955, p. 647.

³⁰ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 9

Sánchez Vidal: “Y es que hay en *Perito en lunas*, según sospecho, residuos de géneros netamente populares que no resultan conflictivos con lo más elaborado o gongorino”.³¹ Y apunta más adelante:

Se observa, por tanto, que uno de los puntos de confluencia del gongorismo y el regionalismo, de lo general con lo particular, de lo culto con lo popular, es la técnica de la adivinanza, que se constituye, así, en uno de los elementos que más eficazmente cementa los materiales de procedencia más diversa.³²

Los poemas de *Perito en lunas* están erigidos en verdaderas adivinanzas construidas a partir de metáforas personales, enraizadas en imágenes campiranas pasadas a través de la sensibilidad del joven poeta.

La visión folklórica del poeta-pastor, como podemos observar, resulta de varios motivos, pero tal vez el más significativo sea justamente que el mismo Hernández busca abrirse paso en el mundo literario portando este estandarte, quizá con la idea de que esta imagen un tanto bucólica pudiera rendirle frutos. Registros de la intención de mostrarse como tal los encontramos en la carta dirigida a Juan Ramón Jiménez, en la que escribe: “No le extrañe lo que digo, admirado maestro; es que soy pastor. No mucho poético como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta. Soy pastor de cabras desde mi niñez”.³³ Esta misma presunción, por así llamarle, la encontramos reiteradamente en cartas dirigidas a García Lorca o a Pablo Neruda, a quienes les habla de sus carencias, su origen, su huerto y sus animales.

³¹ *Idem*, p.20

³² *Idem*, p. 27

³³ Miguel Hernández, *Epistolario*, prólogo de Josefina Manresa, Introducción y edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 27 - 28

Podemos concluir, a partir de las consideraciones anteriores, que Miguel Hernández en sus principios es un poeta marcado por su contexto. Si aceptamos como certera la aseveración de Zardoya, el barroquismo, lo hermético de su poesía, las formas rebuscadas, responden a una necesidad individual de elevarse de su posición de pastor a la de poeta. Por otro lado, la temática está claramente marcada por las vivencias del autor. Podemos pues afirmar, que Miguel Hernández no renuncia a su origen, ya que lo recuerda a cada oportunidad y le da motivo de escritura; mas, por otra parte, lo esconde tras elegantes vestidos gongorinos.

Poemas amorosos: *El rayo que no cesa*

Pasemos ahora a la caracterización de los poemas del segundo periodo hernandiano: *El rayo que no cesa*, poemario de amor escrito entre 1934 y 1935. Una breve dedicatoria da comienzo al conjunto de poemas: “A ti sola, en cumplimiento de una promesa / que habrás olvidado como si fuera tuya”.³⁴ Como se puede observar, la dedicatoria no revela la persona a quien está dirigido el poemario. Sobre esto ya he señalado el comentario de José Luis Ferris, quien comenta que una parte de los textos están escritos para Maruja Mallo, pintora con quien tuvo Hernández una relación amorosa, mientras que otra parte de los poemas aquí contenidos están dedicados a Josefina Manresa, quien sería posteriormente su esposa.

El libro en cuestión se compone de un conjunto de dos silbos, veintisiete sonetos y una elegía, que expresan el dolor de no ser correspondido por la amada o de haber sido

³⁴ Miguel Hernández *El rayo que no cesa, Viento del pueblo, el Silbo vulnerado*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 30.

burlado por ella, y la desesperación de perder al mayor amigo: Ramón Sijé, esta última como temática de la elegía con que cierra el poemario.

En cuanto a sus características estilísticas, podemos comentar que algunos de los recursos retóricos que son constantes en los poemas que componen *El rayo que no cesa* son los que involucran contradicciones, tales como la antítesis, el oxímoron o la paradoja. Los juegos antitéticos entre lo cálido y lo frío, lo dulce y lo amargo, lo bajo y lo alto, lo claro y lo oscuro, se muestran como metáforas del sentimiento doloroso que resulta del rechazo de la mujer amada; sin embargo, este rechazo, por terrible que sea, proviene de ella y todo lo que ella emane, es necesariamente bello y bueno. Veamos algunos ejemplos.

Me tiraste un limón, y tan amargo
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.³⁵

En este primer cuarteto corroboramos lo que se ha dicho: el limón es amargo, más la mano es cálida. Dicho de otro modo, lo que la amada ofrece al amante es un amargo limón, pero la mano que lo lanza es cálida y pura. En otro ejemplo de antítesis que se construye partiendo de la belleza exterior de la amada en contraste con su frialdad interna, encontramos el siguiente soneto:

Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, una febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que sus tiernos collares te ofreciera
con una obstinación enamorada.

³⁵ *Idem*, p. 33

¡Ay, qué acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve.³⁶

La contradicción que se establece en este poema se da entre la vista que ofrece la mujer amada: “y una porosa vista de oro: un fuera / venturas prometiendo a la mirada” y, por otro lado, su falta de sensibilidad para con el enamorado: “Tu corazón, una naranja helada”. En el mismo primer cuarteto encontramos además el oxímoron “dulce miera”, metáfora del corazón del ser amado, cuya miera amarga es dulce en potencia en tanto corresponde al amante.

Más adelante encontramos en el poema “Barro me llamo aunque Miguel me llame” el verso: “soy una lengua dulcemente infame”. La lengua a la que se alude tiene dos adjetivos que forman una antítesis: “dulcemente infame”, es una lengua que comete infamias pues mancha, pero lo hace dulcemente porque idolatra lo que mancha; la lucha interna de Miguel entre amar carnalmente y rechazar al amor para vivir espiritualmente se concentra en esta metáfora. En la interpretación que hace Marie Chevallier, el barro es símbolo de lo humano y lo carnal, mientras que la amada lo rechaza porque ella es espiritual, luego es infame por amar, pues el amor que siente hacia ella es carnal. Hernández se encuentra a sí mismo como el amante que empalaga, que es despreciado por la amada y sin embargo insiste hasta la desesperación.

³⁶ *Idem*, p.34

La antítesis anterior es muestra, además, de uno de los problemas que se han de tratar en *El rayo que no cesa*: la problemática en que se halla Hernández frente al mundo sensual por un lado, y su formación católica por el otro. Es un periodo en el que se habla de crisis; Couttolenc Cortés lo expresa de la siguiente manera: “Creyente en un principio, Hernández tuvo después crisis en su fe y en la concepción de la moral en uso de su época. No perdió la fe, tan sólo se alejó del clericalismo que en España y en su tiempo, ofrecía una imagen un tanto negativa en diferentes aspectos”.³⁷ En el mismo sentido de crisis nos dice también Sánchez Vidal:

Si *El rayo*, está compuesto en el transcurso de cambios tan hondos en su vida y en su obra, parece lógico que queden reflejados en el libro. Y así es. Creo, precisamente, que *El rayo que no cesa* es el resultado de la crisis de Miguel Hernández, y que sin esta clave no es posible entender su verdadero alcance.³⁸

Estas crisis se entienden a través de las dualidades campo—ciudad, Orihuela y Madrid, que simbolizan dos formas de vida diferentes, dos formas de concebir el mundo y que desde la perspectiva de Sánchez Vidal se representan en las personas de Neruda y Sijé.

Observada desde una perspectiva más amplia, la oposición se encuentra también en campos más amplios de sentido; así reconocemos en la figura del toro, originalmente símbolo de la fuerza vital, una premonición de muerte en *El rayo*. El toro que se presenta en este poemario de Hernández está marcado por la corrida, indudablemente por la concepción cultural del español y por el trabajo que hacía en ese momento para José María de Cossío. De igual manera encontramos la oposición entre el fruto (redondo) y el abrojo (puntiagudo), de los que Sánchez Vidal señala: “Lo redondo es la consecuencia directa de

³⁷ Gustavo Couttolenc Cortés, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, p. 67.

³⁸ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 36.

la circulación amorosa de los ciclos vitales... Frente a ello, lo puntiagudo no sólo es ‘individual’, hostil e impenetrable, sino que separa, hiere e impide la comunicación”.³⁹

La falta de realización del acto amoroso es la muerte, pero en Miguel Hernández no hay muerte sino agonía, porque el amor no está del todo ausente, no hay un desamor; lo que sucede es que su cumplimiento está postergado por cánones sociales, no hay como tal una muerte, sino una agonía, una agonía que ha de resolverse únicamente con el cumplimiento del amor mismo. La muerte, que no hallamos nunca realizada en *El Rayo*, pero que siempre está rondando en forma de toro, de caja, de hoyo, es recordada, sentida y a veces hasta deseada, pues es ella la única que lo podría salvar del dolor del que es víctima. Es una presencia que acecha de manera continua en este poemario; de hecho, es el rayo mismo. El rayo, que según afirma Marie Chevallier, es la metáfora central del poemario: “Las metáforas en *El rayo que no cesa* se organizan en torno a una central, la del rayo incesante, y que sirve para describir la pena de amor, tratando de nombrarla para reconocerla, pero en vano”.⁴⁰

La muerte es, pues, el símbolo de este amor no consumado, pero no sólo de manera individual, sino que refiere a la humanidad entera, ya que es a través del amor que la vida se extiende y se propaga:

Ese poder arrollador del *Eros*, hace que el hombre, antes de la unión, alcance plena conciencia de la pobreza de la existencia individual, de la radical soledad del individuo que no lucha o no ama; el deseo de la amada, antes de la consumación, expresa la angustia insoportable de una sangre prisionera.⁴¹

³⁹ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 38.

⁴⁰ Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, p. 85.

⁴¹ Javier Herrero, “Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández”, en Juan Cano Ballesta, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978 (Colección Literatura y Sociedad), p. 80.

Es por ello también que este rayo no cesa, nace del mismo amante, es el deseo de consumación de amor lo que lo ha herido, al mismo tiempo que de él nace el rayo y es en él mismo que ejerce su castigo:

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.⁴²

Estas características de la pena hernandiana, incesante y eterna, que hiere una y otra vez, que aparece en *El rayo que no cesa*, se reitera a lo largo del poemario revestida de diversas figuras:

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienas:
pena que vas, cavilación que vienes,
como el mar de la playa a las arenas.⁴³

Pena con pena y pena desayuno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla
siempre a su dueño fiel, pero importuno.⁴⁴

¿Quieres contar sus penas? Anda y cuenta
los dulces granos de la arena amarga.⁴⁵

De acuerdo con lo dicho hasta ahora sobre el segundo poemario de Hernández, podemos notar un cambio radical en su poética: en tanto que *Perito en lunas*, como hemos comentado antes, no tiene un tema de peso sino que es un retrato poético de imágenes

⁴² Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, p. 32.

⁴³ *Idem*, p. 36.

⁴⁴ *Idem*, p. 34.

⁴⁵ *Idem*, p. 38

campiranas, *El rayo que no cesa* versa sobre uno de los temas que más arden en el corazón humano: el amor. Mientras que la temática de *Perito* es sencilla, intelectual y desapasionada; en el *Rayo* encontramos la profundidad, el sentimiento y la pasión del enamorado que recibe una respuesta a medias, que fluctúa entre la entrega y la postergación, y que, sin embargo, mantiene al enamorado siempre fiel a su deseo:

A tu pie tan espuma como playa,
arena y mar me arrimo y desarrimo

y siempre a tu pisada me adelanto
para que tu impasible pie desprecie
todo el amor que hacia tu pie levanto

Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,
pero me voy, desierto y sin arena:
adiós amor, adiós hasta la muerte

Besarte fue besar un avispero
que me clava al tormento y me desclava
y cava un hoyo fúnebre y lo cava
dentro del corazón donde me muero.⁴⁶

Por otro lado, no podemos olvidar la estructura formal del poemario, donde observamos, al igual que en *Perito en lunas*, que el poeta mantiene una uniformidad en la métrica, si bien interrumpida por poemas que tienen un lugar prominente: el primero, el central y el penúltimo. Recordemos que dadas las circunstancias de la muerte de su amigo Ramón Sijé, hubo de publicarse un poema fúnebre, el cual seguramente estaba fuera de los planes estructurales del poemario original y que resta simetría a la publicación final.

La uniformidad que presenta el segundo libro de Miguel Hernández obliga a la pregunta sobre la funcionalidad de la forma: ¿cómo es que el soneto contribuye con la

⁴⁶ *Idem*, p. 43

significación del poemario? No sería lo más indicado aceptar que es un capricho sinsentido del poeta, sino más bien nos conduce a reflexionar sobre cómo esta estructura aporta un significado, pues como comenta Sánchez Vidal:

conviene indicar que Hernández, al tratar de adaptar a sus necesidades expresivas cualquier poética, solía escoger cuidadosamente la fórmula métrica más adecuada, y hasta tal punto es esto cierto que se puede dividir su obra en una serie de periodos sin más criterio que el métrico (con ligeras excepciones).⁴⁷

Y de la misma manera que Sánchez Vidal ha hecho evidente la relación directa entre la forma y el contenido en el primer poemario hernandiano, entre la exaltación de la redondez de la luna y sus símbolos con la redondez de la octava, nos hace ahora evidente la relación entre la antítesis que venimos observando en el *Rayo* en los niveles semánticos y de figuras retóricas, con la contraposición que es propia del soneto: “El soneto es un metro fundamentalmente contrapositivo, que reúne los contrarios en el ámbito reducido de sus catorce versos. Partiendo de la lucha de opuestos se puede llegar a la más perfecta armonía (la simetría es buena prueba de ello), o al total desequilibrio”.⁴⁸

Encontramos pues, a partir de lo dicho sobre el segundo poemario del poeta oriolano, que siente la pena amorosa como una contradicción, fundamentalmente porque es un amor correspondido y no consumado, y esta contradicción se expresa en todos los niveles de la obra. Hemos visto cómo la crisis que atraviesa Miguel Hernández en este periodo transforma al hombre y al poeta; lo lleva de los versos enigmáticos y desapasionados de su primera obra, a la profundidad en el sentimiento del *Rayo*, transformación que es visible también en la forma de la expresión, en el manejo del lenguaje y los mecanismos poéticos.

⁴⁷ Miguel Hernández, *Perito en lunas*, p. 17.

⁴⁸ *Idem*, p. 49.

Poesía de guerra: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*

La guerra, sin duda, es un hecho que suscita en el hombre los sentimientos más profundos y las acciones más heroicas atraviesa el destino de Miguel Hernández y lo marca vital y poéticamente. En el proceso ininterrumpido de la evolución poética hernandiana, que vertiginosamente va de una temática sencilla expuesta en forma rebuscada hacia una temática profunda en formas menos complejas, proceso difícil atravesado por las crisis personales del autor, se inserta este hecho que dará cauce a una temática hasta entonces inexplorada por el poeta alicantino.

El levantamiento de Asturias, su vínculo con poetas y en general intelectuales partidarios de la República, influyen en la poesía del escritor de tal manera que se convierte en asunto casi exclusivo de la escritura de esta época. Es a partir de estos hechos que se siente nuestro poeta comprometido con una causa: la suya, la del hombre del pueblo que trabaja y produce. Se siente, a su vez, vejado por la imposición que desea establecer la derecha española en contra del triunfo del pueblo.

Si bien se ha criticado el uso mediático que se le ha dado a la figura de Hernández durante el periodo de la guerra, también debe entenderse que este hecho es ineludible, en primer lugar, porque el mismo Hernández así lo desea, y además porque el conflicto se convierte en el centro de la vida misma de España y del poeta.

Surge pues, de este momento histórico, una poesía épica, que no había sido antes trabajada por nuestro autor; sin embargo, fiel a sus necesidades de hombre, como lo ha sido

hasta ahora con su propia palabra, escribiendo siempre desde su entraña, se atreve y se hace un poeta del pueblo. Ya en la misma dedicatoria al poeta Vicente Aleixandre, Hernández se había comparado a sí mismo con el viento que sopla entre los hombres: “Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas”.⁴⁹ Un viento que es, además, su destino, su origen y su impulso. Destino porque Miguel Hernández nace poeta; origen porque la vida lo hace poeta; impulso porque lo empuja hacia el pueblo.

La temática de este poemario será exclusivamente la guerra en que se ve envuelto; no puede ser diferente: la poesía de Hernández es siempre vida y memoria, expresión de lo sentido en carne propia, pero expresado de tal manera que se funde en la colectividad. Podría afirmar el poeta: hablo de mí para que te entiendas a ti, hablo de mí como si hablara de todos, porque yo soy todos, porque el poeta es voz del pueblo.

Sumados a los acontecimientos históricos, están los acontecimientos personales: porque sus nuevas amistades literarias influyen en él de manera definitiva, tal como comenta Juan Cano Ballesta:

en el alma del poeta se opera lentamente una honda conmoción. Su fe religiosa va perdiendo vigor en el ambiente de Madrid y sobre todo con la amistad de Pablo Neruda. Las concepciones políticas y el anticlericalismo evidente del cónsul de Chile, su gran amigo protector, le van alejando de los restos de su religiosidad juvenil.⁵⁰

El resultado: un giro radical en su concepción de la literatura. El joven de fuerte cimiento religioso, el protegido de quien llegaría a ser el obispo de León, quien financia su primer libro; el amigo de Ramón Sijé que dirige una revista abiertamente católica. En fin,

⁴⁹ Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, p. 87

⁵⁰ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, p. 38.

Miguel Hernández, de raíces escolares clericales, se alejará de todo ello, e incluso, en carta al propio Sijé, le comenta que sus anteriores escritos le parecen ya lejanos y desconocidos. De hecho, es curioso que el título de su obra teatral, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, pueda adecuarse exactamente a la transformación que ha experimentado el poeta, pues es una expresión popular que indica el asombro ante el cambio que se ha producido en una persona.

Giro radical que es absolutamente visible en el poema “Sonreídme” que dice, por ejemplo:

Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas
y la serpiente escamada de casullas y cálices [...]

Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
de aquella boba gloria: sonreídme.
Sonreídme, que voy
a donde estáis vosotros los de siempre,
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos
os arrancáis la corona del sudor a diario.⁵¹

En este fragmento podemos apreciar de manera contundente su alejamiento del mundo clerical, y no sólo ello, sino también el cambio radical en la composición poética: vemos un verso mucho más libre, alejado de las formas tradicionales. Ya no es el soneto del libro que acaba de concebir, ni la octava real, que ha quedado ya lejana en la forma, sino la libertad, este poema huele a libertad, a libertad ideológica, a liberación del cuerpo también, que ya no es más la cárcel del alma, la posibilidad del pecado, sino la fuerza vital que crea sus cauces.

⁵¹ Miguel Hernández, *Antología poética*, edición de José Luis Ferris, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 187

Viento del pueblo será un canto de libertad en la guerra, es la suma de un poeta y un combatiente, lo que valdrá para Miguel Hernández una poesía única y profundamente sincera, que surgirá de acuerdo con los acontecimientos personales e históricos de España.

Por eso comenta Cano Ballesta que:

Es la obra más vibrante de quien mereció ser llamado “gran poeta del pueblo” y “el primer poeta de nuestra guerra”. Los poemas de este libro surgen de una historia que se está haciendo y en la que tratan de imprimir su huella. El combatiente y el poeta palpitan en él con sus preocupaciones, angustias e ilusiones, en el ritmo atropellado de sus versos, en la fluidez de sus romances y en el chisporroteo de imágenes sorprendentes.⁵²

Y tan son producto de la “historia que se está haciendo”, que antes de aparecer unidos en el libro, muchos de ellos fueron publicados en revistas como *Hora de España*, *El Mono Azul*, *Altavoz del Frente*, y por ello mismo comentará Agustín Sánchez Vidal que “se trata de una recopilación de material disperso publicado o leído aquí o allá, o bien, inédito, del que sólo cabe hablar como libro si atendemos a la unidad de registro y a la corriente general de su intencionalidad expresiva”.⁵³

Así mismo, ligado a las circunstancias históricas, se encontrará también *El hombre acecha*, y entre estos dos una serie de poemas que no fueron incluidos en ninguno de los dos, pero que datan de estas fechas y que mantienen la unidad temática de ambos. Sin embargo, son poemarios completamente distintos en cuanto al tono de los poemas: en tanto que *Viento del pueblo* es una arenga valiente, un llamamiento al combate, *El hombre acecha* mantiene un tono más solemne, es el presentimiento de la tragedia.

⁵² Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, introducción de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, p.11

⁵³ Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 217

CAPÍTULO 4

Poesía íntima: el *Cancionero* y *romancero de ausencias*:

cumbre poética y diario íntimo

*No tengo nada qué decir, nadie tiene nada qué decir, nada ni
nadie, excepto la sangre*

Octavio Paz

La creación del *Cancionero* se ve rodeada de circunstancias difíciles: la guerra está por llegar a su final, y el resultado es terrible, la victoria irremediamente será para Franco y la dictadura se impondrá en España por décadas. A los republicanos sólo les queda una opción para salvar la vida: huir. España vive un éxodo masivo, pocos son los países amigos que pueden tender una mano, y pocos son también los medios de que disponen para emprender la huida. Esta realidad ha sido contada innumerables veces en crónicas, libros de historia, documentales, y más significativamente a través de los testimonios exquisitos que nos dejaron los poetas, músicos, pintores, cantantes y demás artistas a través de sus obras.

Sin duda, el *Cancionero* debe inscribirse en esta lista como evidencia de una época, como cicatriz de una herida que sangró por muchos años a la sociedad española, como testimonio íntimo de la vida de un poeta. Porque el *Cancionero* es un poemario, sí; una obra de arte que se explica por sí misma, pero también, y aquí está parte de su maravilla, es testimonio en carne de una experiencia dolorosa: la ausencia.

Sobre las circunstancias en que se crea este hondo lamento del poeta dice Elviro Romero que son:

Poemas escritos al sello de un solo aliento, se los siente agarrados por una conmoción ininterrumpida, alerta en la captura del fragor que tiene al poeta en estado de levitación casi mágica. Los primeros sorbos de la cicuta carcelaria le motivaron el trance. Todas las sensaciones de la prisión le asaltan en tropel, y él los arroja como venablos en el caldero. La mayor parte de los poemas ha sido escrita en el lapso que media de mayo a septiembre, en la primera época de su captura. Aunque con esperanzas todavía, su detención llevaba trazas de prolongarse. Escritos, casi todos, en la Prisión Celular de Torrijos, en donde ingresó el 18 de mayo de 1939, enviado desde Sevilla, estaban acabados en ocasión de esa breve libertad de que disfrutó, ocasión en que los dejó en poder de Josefina. Ostentan, pues, la marca de los primeros muros.⁵⁴

Sumido en la terrible vivencia de la cárcel, el poeta tratará de hacer lo que le es propio: decir lo inefable, ahora con más razón, porque eso que no se puede decir se está viviendo; y para ello sólo posee el lenguaje, que tiene la facultad de quitarle la mudez a la experiencia. Si no fuera por la palabra, entonces las acciones, las vidas, los hechos habrían sucedido una vez y se perderían en la neblina del pasado sin posibilidad de registro, sin posibilidad de comunicación. Y el lenguaje es esa posibilidad: la de llevar la experiencia al ámbito de lo comunicable. Pero eso que comunicamos, es decir, lo que ponemos en común, ya no es la experiencia, es solamente lenguaje.

Si seguimos a Gorgias, el sofista griego, él diría algo similar: si algo es posible conocer, es imposible de comunicar; porque, para su concepción, el conocimiento se adquiere sólo a través de la experiencia. El lenguaje tiene una multiplicidad de interpretaciones, tantas como individuos que lo hablan existen; por lo tanto, lo que yo comunico a través del lenguaje no es lo que el otro entiende a través del cristal con que lo mira; para saber lo que yo sé, el otro necesita tener la experiencia que yo tengo, pero cada experiencia es irrepetible, y, por consiguiente, nunca sabemos lo mismo que el otro. El lenguaje no es experiencia.

⁵⁴ Elvio Romero, *Miguel Hernández, destino y Poesía*, Buenos Aires, Losada, 2011, p. 138-139.

Pero la poesía obra en sentido inverso: no toma una experiencia para convertirla en lenguaje, sino que toma el lenguaje para convertirlo en experiencia. Cada lector atento vive su poesía; no sólo la lee, no sólo la ve, no es únicamente lenguaje, es objeto, sabor, sonido, textura, color, sensación, juego, olor, movimiento, recuerdo, exaltación. Y a diferencia de las experiencias cotidianas, la poesía es incomunicable mediante el lenguaje. Cuando yo digo que afuera llueve, he podido comunicar un hecho mediante el lenguaje; pero cuando Miguel Hernández dice: “Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío” o “Ay qué ganas de amarte contra un árbol”, no hay traducción posible en el lenguaje común, o sea, en el lenguaje de la comunicación.

Y el caso del *Cancionero* es singular respecto de la incomunicabilidad. En parte por su brevedad y porque tal brevedad está construida, en muchos casos, como veremos, sobre la base de una experiencia evocada; y además porque la ausencia lo es también de palabras. Porque a veces un poema está constituido únicamente por un puñado de palabras que dejan al lector en un suspenso tal, que necesita construir un antes y un después, que provienen sólo de la experiencia particular de cada individuo.

No es de extrañar que la intensidad de la vivencia de la guerra, la profunda soledad agrandada por las ausencias de los seres amados, la derrota de la causa por la que Hernández luchaba y en la que él mismo creía, llenen el espacio vital de nuestro poeta, de tal manera que sea imposible separar, en el caso de este libro, la poesía de la vida. No es para todos válido que el poema sea espejo de la vida del autor. En entrevista para *El mundo*, el poeta español Joan Margarit afirma: “La confesión es lamento. Y eso está más cerca del

diario íntimo que de la poesía”.⁵⁵ Y coloca, con esta frase, como irreconciliables el diario y el poema. El mismo Miguel Hernández, acusa a Pablo Neruda de tener vicios poéticos:

Uno de ellos es el de que se entrega con frecuencia a la lógica interna, antinatural, sin respeto por la lógica natural del que le escucha. Impudor poético, vicio romántico: hablar de lo más íntimo, de lo que sólo pertenece a unos cuantos seres queridos, en público. Publicar dolores, desgracias, con demasiado desenfado”.⁵⁶

Sin embargo, para el caso del poemario que nos ocupa, podemos encontrar reiteradamente la apreciación de la crítica como un poemario-diario íntimo. Dice, por ejemplo, Dana Guisasola que “Tan verosímil es la construcción del *ethos* de Miguel Hernández en el Cancionero y romancero de ausencias que roza lo biográfico, lo real”.⁵⁷ Concha Zardoya por su parte, comenta: “Su verso se ha desnudado de toda gala, de toda retórica, y habla en tono íntimo, sincero, intenso”.⁵⁸ Carlos Bousoño afirma: “Lo que sentimos en cada palabra no es la inubicable voz de un protagonista puramente literario, sino el temblor y el movimiento anímicos de un hombre que se llamó Miguel Hernández”.⁵⁹ Cano Conesa, por su parte, agrega que Miguel Hernández “compone lo que podríamos describir como diario de la desolación, un poemario cercano a la desnudez de la verdad más

⁵⁵ Antonio Lucas, “Los poetas profesionales son terribles”, *El mundo*, entrevista con Joan Margarit, Recuperada en <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/02/551c6965e2704eac518b4570.html> el 7 de junio de 2019

⁵⁶ Miguel Hernández, *El torero más valiente, La tragedia de Calisto, Otras prosas*, edición e introducciones de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza 1986, p. 186.

⁵⁷ Dana Guisasola, “Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: la voz y el lector”, en Lea E. Hafter (coord.), *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti*, Ensenada, Argentina, 3 al 5 de junio de 2015. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8660/ev.8660.pdf consultado el 10 de septiembre de 2019

⁵⁸ Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910-1942) Vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute in the United States / Columbia University, 1965, p. 39.

⁵⁹ Carlos Bousoño, “Notas sobre un poema de Miguel: Antes del odio”, *Ágora*, 49-50, Madrid, noviembre-diciembre, 1960, p. 31.

dura y terrible”.⁶⁰ Sabrina Riva escribe un artículo en que abunda sobre este asunto y explica cómo coinciden lo íntimo y lo poético sin menoscabo de ninguno.⁶¹ Incluso la forma física del manuscrito que fue entregado por Miguel a Josefina Manresa, sugiere la idea de un cuaderno personal; en las tapas lleva escrito:

Para uso
del niño
Miguel Hernández⁶²

Y al reverso añade, a manera de juego:

Si este libro se perdiera,
como puede suceder,
se ruega a quien se lo encuentre
me lo sepa devolver.
Si quiere saber mi nombre
aquí abajo lo pondré.
Con perdón suyo, me llamo
M. Hernández Gilabert.
El domicilio, en la cárcel,
visitas de seis a seis.⁶³

Así visto, el poemario que nos interesa se ha conformado a partir de la intimidad y se dirige hacia la intimidad. En la edición que seguimos, por considerarla más completa y ordenada, encontramos este comentario acerca del ensimismamiento del escritor:

Hernández no pretende ser de ningún modo expresión popular, sino personal. Podría decirse, pues, en este sentido, que son individualistas —y también más sinceros— que los de García Lorca, Alberti o Manuel Machado, lo que no significa que en la expresión íntima de un poeta no puedan reconocerse los lectores porque, precisamente, en esa capacidad de trascendencia, radica su grandeza [...] Miguel Hernández no busca en el cantar popular la comunicación con

⁶⁰ Juan Cano Conesa, “La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández”, *Monteagudo*, núm. 15, 2010, p. 46.

⁶¹ Sabrina Riva, “Diario íntimo y práctica poética. Sobre el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández”, en *Badebec, Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 1, núm. 1, septiembre de 2011.

⁶² Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, 9a ed. edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 2003 (Colección Letras Hispánicas), p. 72

⁶³ *Idem.*

el pueblo, como se ha llegado a decir. Esa comunicación sí es tema condicionante de ‘Viento del pueblo’ y de gran parte del resto de su poesía descriptiva. Al buscarse a sí mismo en lo más hondo, surgen en Miguel Hernández, que es pueblo, que es clarísima extracción popular, las formas tradicionales como sintética expresión de lo que es más sentido.⁶⁴

El hecho de que Hernández, desde el punto de vista de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, no busque la comunicación con el pueblo mediante el uso de la forma popular, no quiere decir que no la encuentre, justamente por lo mismo que comentan los autores: porque Hernández, al individualizar el poema hasta sus últimas consecuencias lo universaliza, retrata al hombre que somos todos.

Otro aspecto destacado sobre lo que la crítica ha comentado en numerosas ocasiones acerca del *Cancionero* es la madurez poética que alcanza nuestro autor en este último libro (aun cuando él no lo haya visto impreso). Subraya, por ejemplo, Carmen Alemany que: “En estos versos asistimos al poeta último, al poeta ya maduro (siempre con la salvedad de que se trata de un poeta joven que murió con poco más de treinta años), que muestra maestría en la técnica y en la forma de volcar poéticamente sus dolorosas vivencias recientes y presentes”.⁶⁵ En este mismo sentido proclama José Carlos Rovira: “Con el *Cancionero*, Miguel Hernández alcanzaba una definitiva madurez poética”;⁶⁶ madurez no sólo en cuanto al manejo de la técnica, sino también en la profundidad de los temas o incluso, como lo califica Javier Pérez Bazo, ética y estética:

De sus heridas manó *Cancionero y romancero de ausencias*, diario póstumo del alma, y síntesis, por un lado del compromiso humano resultante de una actitud ética sin fisuras; por otro lado, de una estética que, sincronizada con aquella, nos legó la expresión más diáfana y

⁶⁴ *Idem*, pp. 77-78.

⁶⁵ Carmen Alemany Bay, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor Libros / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013, pp. 215-216

⁶⁶ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1972, p. 21.

honda del poeta. Aunque vencido por la muerte, quedaba, con esa postrera entrega suya (humana y creativa), triunfante en su destino.⁶⁷

Madurez tal que le pone entre los grandes poetas de una generación que dio uno de sus mejores momentos literarios a España; a este respecto, comenta Ismael Gavilán que Hernández

sintetiza en su obra —en un lapsus brevísimo que no supera los diez años— la diversidad de tonos, estilos y maneras que la poesía de los años treinta posee. Lo que los poetas recién nombrados (Pablo Neruda, Rafael Alberti, León Felipe, Luis Cernuda) maceran y despliegan en la vitalidad reposada de una vida, Hernández lo llevó a cabo casi en un abrir y cerrar de ojos.⁶⁸

Los temas del *Cancionero*: las tres heridas

Seguramente uno de los poemas más conocidos del libro póstumo del poeta oriolano es la *Canción 25*; a esta popularización contribuyó indudablemente su aparición en el disco de Joan Manuel Serrat dedicado a Miguel Hernández. Pero la extraordinaria sencillez, su maestría poética y la verdad que expresa en su puñado de palabras son los elementos que le abren la puerta en el salón de los clásicos de la poesía en lengua española.

Son apenas once palabras que se repiten con variantes de orden a lo largo del poema, son incluso más versos que palabras, no sé si haya en poesía otro ejemplo semejante.

Llegó con tres heridas:
la del amor

⁶⁷ Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional*, vol. 2, Alicante / Elche / Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1992, p. 633

⁶⁸ Ismael Gavilán, “*Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: redención personal y colectiva a través del amor*”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n. 45, julio-octubre de 2010, revista digital cuatrimestral, recuperado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/cancioher.html>, el 13 de junio de 2019.

la de la muerte
la de la vida.

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

Con tres heridas yo:
la de la vida
la de la muerte
la del amor.⁶⁹

Concerniente a este poema, Francisco Javier Díez de Revenga comenta de Miguel Hernández que:

Quien fue capaz, en una canción indeleble, permanente en la literatura española de todos los tiempos, de concentrar los tres temas, tres grandes asuntos que todo lo invaden y determinan en su poesía, es un poeta hecho y derecho. Y es que esos tres temas son los tres grandes impulsos de la poesía de siempre: la vida, el amor y la muerte.⁷⁰

Por supuesto que no es necesario ahondar mucho en bibliografías para comprobar el hecho de que los temas poéticos de todas las culturas se repiten y resumen en estas tres palabras. Es, sin embargo, mucho lo que puede decirse en ellas. Simplemente el hecho de variar el orden en que aparecen nos da una sensación de crecimiento del poema, como si fuera algo más lo que se dice, aun cuando las palabras son las mismas, los versos de hecho son los mismos, salvo una palabra que cambia en el primer verso de cada estrofa. ¿Qué significado agregan las variantes en el orden de los poemas? Siguiendo la idea de que cada palabra está concienzudamente reflexionada en este conjunto de poemas, no podemos aceptar que obedezcan simplemente a la rima que se busca entre el primer y el cuarto verso

⁶⁹ Miguel Hernández, *El hombre acecha*, p. 177

⁷⁰ Francisco Javier Díez de Revenga, "El último Miguel Hernández: el regreso a la lírica popular y tradicional", *Boletín de estudios Giennenses*, núm. 216, julio-diciembre de 2017, pp. 144-145.

de cada estrofa. Encontramos por el contrario que es una referencia a su situación vital, como queda demostrado en torno a este poemario.

En la primera estrofa, la tercera persona pensamos que puede referirse a Manolillo, su primer hijo, muerto a los diez meses, quien recibió la primera herida del amor incluso antes de la herida de la vida, deseado, cantado y amado desde el vientre materno. La segunda herida de éste fue la de la muerte, una muerte que llega paradójicamente antes de la herida de la vida: “y es como si no hubieras nacido”. Pero a la muerte del hijo le sobrevive una herida: la del amor, herida para ambos padres que no cesarán de amarlo mientras vivan; herida que no cerrará nunca.

En la segunda estrofa habla a su segundo hijo Manuel Miguel; este hijo “viene” en tiempo presente, a diferencia de la estrofa anterior, donde “llegó” está en tiempo pasado. La primera herida que ha de recibir es la de la vida, el amor le seguirá cuando sus dientes “Frontera de los besos serán mañana”, y finalmente la muerte, como es el orden natural de la existencia humana.

Y el último aludido es explícito: “yo” porque Miguel ha recibido la primera herida en el orden natural; la segunda sin embargo se ha impuesto como una anomalía, porque, como explicaremos más adelante con mayor amplitud, el poeta ha muerto con el hijo: “callo después de muerto”; pero el amor sobrevive a la muerte, ya no en la forma de amado como es el caso de Manuel Ramón, sino de amante, el mismo Miguel, que con el amor ilumina el recuerdo del amor ausente: “Ardo desde allí abajo / y alumbro tus recuerdos”.

De este modo, el poema resume los tres momentos de mayor intensidad en la vida humana, por lo tanto, los tres temas de la poesía de todos los tiempos; y, por último, los

temas del poemario: la ausencia del amor por la distancia en que se encuentra Josefina Manresa, la ausencia de la vida, por el encierro en que se encuentra: “si esto es vivir, morir no sé yo qué sería”; y finalmente la muerte, que en sí misma es ausencia, la muerte del hijo y la suya propia que el poeta presiente cercana. Y no es el único poema en que estas tres palabras se encuentran directamente relacionadas:

 Escribí en el arenal
 los tres nombres de la vida:
 vida, muerte, amor.⁷¹

Y en otro poema:

 Boca que desenterraste
 el amanecer más claro
 con tu lengua. Tres palabras,
 tres fuegos has heredado:
 vida, muerte, amor. Ahí quedan
 escritos sobre tus labios.⁷²

En estas palabras, pues, se resumen los temas que trata Miguel Hernández en el poemario que nos ocupa. Las tres vinculadas mediante este hilo que es la ausencia, como si cada poema fuera una suerte de cuenta que se agrega. Aparece así la ausencia como el punto de reunión de estas terribles experiencias.

En conclusión, y como es evidente tanto en los comentarios de la crítica, y aún ya desde el título, encontraremos en el poemario objeto de nuestro estudio, básicamente estos tres temas, atravesados ellos por la ausencia que es lo que da sentido de unidad al conjunto.

⁷¹ Miguel Hernández, *El hombre acecha*, p. 178

⁷² *Idem*, p. 202.

Formas poéticas y brevedad en el *Cancionero*

*Yo haré breves y sabias estrofas inmortales
cuando la edad me cubra de canas la cabeza
como los centenarios poetas orientales.*

*Hoy me dejo mecer por la naturaleza
y esto sólo te doy en mis versos actuales:
todo mi corazón y toda mi torpeza*

Enrique Díez Canedo, *Soneto al lector*

Hemos hablado ya del contexto de creación del *Cancionero*, de su aceptación como el momento poético más maduro, mejor logrado de Miguel Hernández; comentamos también su calidad de diario íntimo, observado por un amplio número de especialistas en la obra hernandiana. Hemos también determinado los temas que trata el libro, apoyándonos en lo que la bibliografía hernandiana nos permite concluir junto con una lectura de éste. Nos falta un elemento por exponer para completar el cuadro en que podemos enmarcar el poemario: las formas poéticas en que está escrito, íntimamente relacionadas con la brevedad.

La primera referencia necesaria para abordar el tema de las formas poéticas que encontramos en el *Cancionero* es, evidentemente, el título. Muy poco hay que agregar para enumerarlas. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, en la precisa exposición que hacen al respecto, agregan a la canción y el romance, que suman 108 de las 119 composiciones,

cuatro poemas en seguidillas, los cuales, salvo uno que es extenso, pueden considerarse también como canciones. Hay dos poemas en cuartetas y dos en forma de *rima* becqueriana. Por último, encontramos un poema en pareados endecasílabos agudos, un poema en quintillas y un poema construido con dos serventesios. Como se ve, de arte mayor no hay sino tres: el romance real, los serventesios y los pareados.⁷³

⁷³ Miguel Hernández, *El hombre acecha*, pp. 76

La trayectoria poética de Miguel Hernández en cuanto al uso de formas poéticas es variadísima, tanto de formas cultas como populares; y es importante notar el giro paradójico que representa: si bien Hernández crea en formas populares desde sus primeros textos, su primer libro publicado es *Perito en lunas*, escrito en octavas reales, estrofa de claro corte culto y de influencia gongorina; mientras que su último libro está compuesto de canciones y romances, estrofas cercanas más bien a la tradición popular, y aún a la tradición oral.

En ambos, sin embargo, encontramos un gusto del escritor por el misterio que esconde la poesía. Miguel Hernández sabe que algo de misterio hay en el poema desde sus primeras creaciones. En *Perito en lunas*, el mensaje no está dado explícitamente, sino que se encuentra velado por el armazón retórico de que lo viste al modo gongorino; no es claro porque es artístico, no dice explícitamente, sino que sugiere porque solicita un lector que interprete; entre tanto, en el *Cancionero* esta opacidad se logra exactamente por lo contrario a la complejidad del *Perito*: por su simplicidad, por su alejamiento de lo abigarrado, de lo barroco.

En el *Cancionero* se procede exactamente de manera inversa que en *Perito en lunas*: mientras que en su primer poemario reviste el referente poético de capas complejas de sintaxis, tropos, adjetivos y, en fin, la retórica propia de los poemas exige esta opacidad, en el *Cancionero* la solicitud intrínseca de los poemas es el exponer el objeto poético sin más, no sólo sin sintaxis alterada, ni figuras excesivas o rebuscadas, sino incluso restando historicidad a las palabras. Cuando este poemario llega a lectores que ignoran las vicisitudes de su hechura, sobre todo en los poemas más breves, éstos pueden aceptarlos

más prontamente como propios porque no pensarían en la cárcel real de Hernández, sino en la suya propia, cárcel que puede ser una metáfora de muchas experiencias. En tanto que el lector que conoce los hechos, la historia de la escritura de estos versos, difícilmente puede abstenerse de pensar en la cárcel real, en la enfermedad, en las ausencias del propio autor; de ahí la dificultad de desprender al yo lírico del autor material. La realidad fue tan desgarradora que su impacto estético como historia real es casi de hechura artística.

La paradoja es que Miguel Hernández comienza siendo un poeta pastor que escribe octavas reales, para terminar siendo un poeta cosmopolita que escribe canciones y romances. Sin embargo, no es un hecho fortuito, sino una comprensión de la profunda relación que guardan la forma y el contenido, que son, digamos, las dos partes inseparables del poema que se nutren una a otra: llamemos “contenido” al tema, a la significación que el poeta desea plasmar en el texto, que inevitablemente será sometida a la interpretación del lector; y llamemos “forma” a las características físicas en que este contenido se expresa, sin que por ello asumamos que la forma no comunica, o viceversa, que de algún modo, el contenido mismo no pueda aparecer como forma, como es el caso de palabras que aparecen por las necesidades de la métrica o la rima, o de las interjecciones.

Esta comprensión de Hernández acerca de la relación simétrica entre fondo y forma ya la habíamos comentado, tanto respecto de la redondez de la octava en *Perito en lunas* en relación con la redondez de la luna, como de las figuras retóricas de oposición y contradicción en *El rayo que no cesa*, estrechamente vinculadas con las oposiciones y contradicciones amorosas, reforzadas por la forma del soneto, que, como ya hemos citado, Sánchez Vidal considera de carácter fundamentalmente opositivo.

Ahora bien, el poeta trabaja con su memoria individual, pues no puede hablar de aquello que desconoce. Lo que quiere expresar es esa experiencia interna que lo colma, que sobrepasa al lenguaje ordinario y requiere del lenguaje poético, es decir: el contenido proviene de su memoria individual, en tanto que la forma en que vierte esta experiencia es colectiva: se expresa a través de la tradición, de las formas poéticas más recurrentes en la poesía popular: el romance y la canción.

De tal manera que, forma y contenido, individualidad y colectividad, memoria y tradición se encuentran unidas a través de los poemas del *Cancionero*. Así lo expresó el autor de otro *Cancionero*, Miguel de Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida*, para quien: “La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo”.⁷⁴ Memoria que se remonta, según hemos encontrado, a la oralidad misma, presente en las canciones medievales, pero que recoge también influencias de la poesía renacentista, y aún de la generación del 98, según leemos en Ana Suárez Miramón:

Sin detenernos en otros autores, los casos de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno constituyen ejemplos extraordinarios de la tendencia a recrear temas y motivos del pasado y a ahondar en los elementos populares de la tradición más cercana representada por los románticos, y de la más lejana, que parte de la Edad Media y alcanza el siglo XVII. En el caso de Miguel Hernández llega a resultar un tópico hablar de las múltiples influencias que desde su formación autodidacta obraron en él, pero resulta evidente que lo mejor de la tradición fue asimilado por su poesía: desde la mística, Góngora, Calderón, Quevedo hasta Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.⁷⁵

Ahora bien, una característica propia de estas formas populares es el verso de arte menor, del que hará un uso mayoritario en el *Cancionero*, según podemos observar en los

⁷⁴ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa, 2007, p. 31.

⁷⁵ Ana Suárez Miramón, “El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, p. 637.

comentarios de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Esta actitud frente al verso contrasta claramente con lo que venía trabajando Hernández en sus anteriores poemarios. De ello expresa Sabrina Riva que:

A pesar de que el poeta emplee el romance y otras formas breves en *Viento del pueblo* y la canción en *El hombre acecha*, son mucho más frecuentes en este poemario los versos de largo aliento, en especial los alejandrinos, dado que ambos libros pertenecen, más allá de matizaciones que podamos hacer, a un ciclo de poesía épica, que evidencia en sus opciones técnicas un rigor formal de signo culto.⁷⁶

Es evidente, pues, que nuestro autor ha hecho una selección del tono que ha de manejar en los diferentes libros, y que está directamente relacionado con la extensión del verso, y aún con la extensión misma del poema; por ello opta por la brevedad frente a la extensión. El poeta alicantino ha llevado a la expresión artística la comprensión de esa relación que guarda la forma con el fondo. Mariapía Lamberti lo explica así:

El *Cancionero y romancero de ausencias* presenta el fenómeno más relevante y significativo en la producción de Miguel Hernández para entender la relación entre la forma compositiva y el motivo inspirador de la poesía. El derrumbe del ideal se acompaña con la pérdida de todo lo más querido y sagrado: el hijo, la patria, la libertad. La catástrofe se lleva el aliento, el impulso, el grito: la poesía se reduce a un soplo, a un fragmento, a un gemido. La reflexión no se desarrolla, se limita a la constatación y la enunciación. La sintaxis se vuelve por lo tanto impalpable, se reduce a frases nominales, que se colocan, aisladas, en versos cortos, con sutiles juegos de rimas y asonancias, a veces claras y fáciles, a veces sombrías.⁷⁷

De ahí que, frente a los versos largos que encontramos en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, en que leemos a un poeta combativo que arenga al pueblo a la lucha y que después se extiende en reflexiones referentes al contexto histórico, hallemos ahora, ya pasado el furor de la batalla y en las ruinas de la derrota, a un poeta que se vuelve íntimo,

⁷⁶ Sabrina Riva, *El árbol talado que retoña, la construcción de Miguel Hernández como escritor "popular"*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, p.370

⁷⁷ Mariapía Lamberti, "La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández", en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, p. 676

que va al último refugio que queda a todo hombre: el interior de sí mismo. Y ¿acaso para Miguel Hernández, el poeta pastor, habrá algo más propio que el pueblo mismo? Por ello: “La emergencia de la copla se ve justificada, entonces, por la presencia de lo íntimo y sus modalidades discursivas, puesto que las formas menudas de lo popular suelen estar vinculadas con la representación de la interioridad”.⁷⁸

Consideramos, pues, que la brevedad de los poemas que predominan en el *Cancionero* va más allá de una inspiración popular retórica; expresa profundamente el estado anímico del autor, ensombrecido por la derrota, melancólico por la muerte del hijo, débil por la ausencia de la amada, enfermo físicamente, oprimido por las paredes de la cárcel; y es debido a esto que, según comenta Mercedes Serna Arnaiz: “La intensidad del dolor aprieta el verso haciéndolo corto y en él predomina la palabra sombría y sencilla, utilizando recursos que nos aproximan al neopopularismo y a la lírica popular”.⁷⁹

El origen y motivo de esta cercanía con la lírica popular está evidentemente relacionado con el conocimiento que tiene Miguel Hernández de los géneros propios del pueblo, a los que accedió desde edades muy tempranas. Sabemos por comentarios biográficos que su padre gustaba de las canciones populares, al igual que Carlos Fenol, su amigo de infancia. Pero creemos, además, que la elección de la canción como forma poética dominante es también un hecho necesario, dadas las circunstancias en las que se encuentra el poeta: es muy probable que muchos de los textos que encontramos en este libro póstumo hayan sido creados desde la oralidad, imaginados, dichos y perfeccionados a

⁷⁸ Sabrina Riva, *ibidem*, p. 374

⁷⁹ Mercedes Serna Arnaiz, “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, p. 689.

través de la palabra hablada, porque en la condición carcelaria en que se encontraba no podría contar con suficiente papel para escribir todo cuanto deseaba.

Por otro lado, Miguel Hernández tenía plena conciencia de la fuerza de la palabra dicha; como cuando en *Viento del pueblo* afirma que éste espera a los poetas con “la oreja” y el alma tendidas al pie de cada siglo. Carmen Alemany, cuando se refiere al proceso de creación de los poemas abona a esta opinión, pues dice que el poeta “prescinde, por razones obvias, de aquellos extensos bocetos en los que daba rienda suelta a sus ideas: la mayor parte de sus composiciones son breves y el espacio carcelario le impide largas reflexiones pre-textuales”.⁸⁰ Y añade posteriormente: “Decisivo es así mismo el proceso de memorización presente en el *Cancionero*”.⁸¹ Con lo que indica que los poemas que componen este libro pudieron permanecer sólo en la memoria del escritor por algún tiempo antes de ser llevados a la letra escrita. Prueba de ello es que en algunas páginas del cuaderno base del *Cancionero* se encuentran títulos acompañados de estrofas y, posteriormente, puntos suspensivos, porque son composiciones que se han desarrollado en otros manuscritos.

Tenemos además los casos de poemas que tienen dos versiones; si bien una posibilidad es que se trate de poemas diferentes, también puede suponerse que el poeta no recordaba que ya había incluido un poema anteriormente en otro manuscrito y volvía a escribirlo, y en este trasvase creaba variantes. Los ejemplos que ofrece Alemany para comprobar la hipótesis de que la memoria juega un papel decisivo en la creación son significativos; apunta por ejemplo que:

⁸⁰ Carmen Alemany Bay, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert-Visor, 2013, p. 216

⁸¹ *Idem*. 219.

en la página del cuaderno en la que ha escrito el poema 29, “Ausencia en todo veo”, en el margen superior izquierdo aparece tachada la palabra “ausencia” y, unas líneas más abajo, “De que”, iniciándose con esas tachaduras —también presentes en algunos poemas más a los que haremos referencia—, la escritura anticipada de los primeros versos de los poemas que va a escribir a continuación. Así, la palabra “ausencia” es la primera de la composición “Ausencia en todo veo”, y “De que” son las primeras del poema siguiente, el 30: “De qué adolecí”. Lo mismo ocurre en la composición 32 “Tú eres fatal ante la muerte”, en cuyo margen izquierdo, entre los versos 2 y 3, aparece tachado “La luciérnaga”, el comienzo del poema 34.⁸²

La necesidad de mnemotécnicas explica también el uso que hace Hernández de versos muy populares, inicios de coplas que con alguna modificación inserta en el poemario; por ejemplo: “Asómate a la ventana”, “Cada vez que paso”, “Dicen que”, entre otras. Pero no es solamente en este aspecto que el poeta retoma los poemas populares, sino que también en sus estructuras encontramos estas afinidades, como comentan Pablo Jauralde y Pablo Moíño:

la forma más común de desarrollarse los poemas en el *Cancionero y romancero de ausencias* tiene mucho que ver con la circularidad de los versos medievales y populares, particularmente con la arquitectura poética que deriva de procedimientos de repetición y condensación, basados en la forma del cosante (o paralelística); y de las formas con estribillo.⁸³

Estas formas populares tienen como componente intrínseco la brevedad. Al analizar el poema de las tres heridas que revisamos anteriormente, comenta Díez de Revenga que Hernández

regresa a la sencillez de la canción tradicional para crear este poema que es cumbre de economía verbal y de sencillez rítmica, como lo es la propia canción de tipo tradicional. La formulación poética se basa ahora en la síntesis, en la elipsis de todo aquello que recargue y adorne, para destacar únicamente el valor de las tres grandes palabras: vida, muerte y amor.⁸⁴

⁸² *Idem*, p. 226.

⁸³ Pablo Jauralde y Pablo Moíño, “Animal del mediodía”, en Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, t. II, edición de Pablo Jauralde y Pablo Moíño, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 105.

⁸⁴ Díez de Revenga, *Ibid*, p. 146

La síntesis, la economía verbal y la elipsis acompañan a la canción de tipo tradicional desde sus orígenes como lo documenta Margit Frenk al estudiar el origen de estas expresiones poéticas; de ellas afirma que: “Los especialistas están de acuerdo en que el núcleo de las canciones líricas medievales que se pueden llamar “de tipo popular o tradicional” era una breve coplita de dos, tres o cuatro versos, un “villancico”, como suele llamársele”.⁸⁵ Y después cita a Dámaso Alonso quien dijo que los “villancicos mozárabes del siglo XI prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa”.⁸⁶

En el estudio que hace acerca de la historia de la forma poética de la canción, Frenk permite observar que la naturaleza de la canción lírica es breve, y que, en muchos casos, cuando las canciones se componen de varias estrofas significa que éstas no necesariamente fueron creadas juntas, ni siquiera por el mismo autor, sino que con el paso del tiempo los cantantes las agregan para alargar la ejecución, porque “es inconcebible que se cantara sola: algo más tenía que haber”.⁸⁷

De hecho, Edgar Allan Poe, en su *Filosofía de la composición*, sostiene que el poema largo no existe: “Lo que solemos considerar un poema extenso en realidad no es más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves”.⁸⁸ Lo que nos lleva a pensar que Miguel Hernández ha despojado a esa “esencia lírica intensificada” de la que

⁸⁵ Margit Frenk Alatorre, “Historia de una forma poética popular”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas / El Colegio de México, 1970, p. 372.

⁸⁶ Dámaso Alonso citado por Margit Frenk, *idem*, p. 374

⁸⁷ *Idem*, p. 373

⁸⁸ Edgar Allan Poe, *Ensayos y Críticas*, Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 69.

habla Dámaso Alonso de todo lo demás, la ha desnudado, porque sabe que, a pesar de llamarse *canción*, no ha de ejecutarse como tal, sino que pasará al conocimiento de los lectores por medios visuales, a pesar de haber sido creada desde la oralidad; aunque bien puede contemplarse cómo Joan Manuel Serrat o Francisco Curto han sabido explotar los valores rítmicos y fónicos de las canciones hernandianas. De este modo, la “materia preciosa” se ofrece inmaculada al lector.

Siguiendo las reflexiones de Poe acerca de lo que la brevedad puede aportar al poema, nos encontramos con un hecho fundamental: para el escritor norteamericano el efecto por antonomasia de la poesía es la contemplación de la belleza, el arrobamiento, la elevación del alma, y tal efecto se consigue necesariamente mediante la brevedad, ya que “por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración”.⁸⁹ De tal manera ha comprendido esto el oriolano, que prescinde de todo aquello que no contribuya a esta experiencia para entregar una pieza totalmente poética. En otras palabras, elimina en el poema lo que no es poesía. El poeta intenta, en esta brevedad, intensificar la experiencia, el momento de éxtasis poético; y, si mediante la palabra no se puede, o no se debe, para no exceder la duración de la posibilidad de contemplación, entonces ha de procederse por otros medios.

En este tenor, el paralelismo parece ser el procedimiento al que más recurre nuestro autor para intensificar el hecho poético. Mercedes Serna afirma que:

En cuanto a los aspectos técnicos del *Cancionero y romancero de ausencias* destacan las técnicas procedentes de la lírica popular. No sería exagerado afirmar que todo el libro poético se apoya en la simple repetición, siendo la figura principal del texto uno de los procedimientos retóricos más antiguos.⁹⁰

⁸⁹ *Idem*, p. 70.

⁹⁰ Serna Arnaiz, *Idem*, p. 690.

De hecho, si consideramos que Miguel Hernández nos entrega al *villancico* sin más, podemos, asimismo, considerar que en él está presente la posibilidad de la repetición, puesto que así sucedía con él en la canción popular. Y una vez más nos encontramos en el ámbito de la tradición, ciertamente; como es sabido, no es el único ni el primero de los poetas españoles que retoman y recrean las formas tradicionales: entre otros encontramos a Emilio Prados, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno. A propósito, Díez de Revenga se pronuncia afirmando que:

La idea de unos y otros parece ser siempre la misma y quizá en Miguel Hernández sea en el que menos dudas quepa: tratan de restaurar las formas paralelísticas propias de las canciones tradicionales españolas, cuyo remoto origen se remonta a los tiempos de las jarchas y de la lírica gallego-portuguesa. Y logran revivir esta poesía como la más auténtica, espontánea e intuitiva.⁹¹

Difiero, sin embargo, de la idea de que la poesía que leemos en el último Miguel Hernández sea fruto de espontaneidad e intuición; si bien ambas se requieren en el poeta, sabemos también que los versos que llegan hasta nosotros son el resultado de un arduo trabajo de lectura y relectura, de un dominio de técnicas que sólo se adquiere a través del trabajo cotidiano y el enfrentamiento con el poema.

Es verdad que a primera vista pueden parecernos poemas sencillos, pero dicha sencillez es más la prístina gota que cae del alambique, que una entrega descuidada, ingenua o inocente; lo fue tal vez en sus inicios de juventud, pero una vez que ha probado tantas métricas, que ha convivido con los más altos poetas de su tiempo como Neruda y Aleixandre, estamos convencidos de que es una sencillez de otra naturaleza. No es, además, el primer poeta que lleva a cabo esta transformación. Juan José Lanz, en el libro *Juan*

⁹¹ Díez de Revenga, *idem*, p. 144

Ramón Jiménez y el legado de la modernidad, comenta acerca de una declaración del poeta que: “el proceso descrito por Juan Ramón Jiménez en el poema se vería como un periplo que arrancando de la sencillez ingenua e inocente inicial llega a una sencillez depurada final, reflexiva y consciente; es decir, que partiendo de la “poesía pura” llega a la “poesía desnuda””.⁹² Que es justamente el camino que pensamos ha transitado también Hernández.

Aunque no hay duda de que la escritura del *Cancionero* está basada sobre las estructuras de las formas tradicionales, y aun cuando usa versos idénticos a los cantados por el pueblo, sabemos que no es una imitación, que hay mucho de originalidad y búsqueda en él; no sólo búsqueda, sino también encuentro. Para Mercedes Serna:

La diferencia esencial entre *Cancionero* y *romancero de ausencias* de Hernández con respecto a las formas tradicionales hispánicas podría radicar esencialmente en el contenido. Frente al carácter más divulgativo y desenfadado de la poesía tradicional española se alza el tono íntimo, confidencial e interiorizado de la poesía hernandiana, su desnudez emotiva y esencialidad.⁹³

Es evidente que el tono y el tema de los poemas del *Cancionero* no representan a la lírica de tipo tradicional o popular, menos melancólica, sino que nuestro poeta ha utilizado esta forma poética, probada exitosamente a través de los siglos, como el vehículo más eficiente de un contenido diametralmente opuesto al que comúnmente navega en él.

Es de llamar la atención que, sumado al comentario sobre la poesía de Juan Ramón Jiménez, los estudiosos de la obra hernandiana que hemos mencionado, como Concha Zardoya, Cano Conesa y Mercedes Serna, emplean la palabra desnudez para adjetivar la poesía del *Cancionero* en las citas que compartimos, cuando, por otro lado, el mismo Miguel Hernández arremete contra la desnudez del poema en un texto de 1933: “El poema

⁹² Juan José Lanz, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, Barcelona, Ánthropos, 2017, p. 106.

⁹³ Serna Arnaiz, *idem*, p. 692

no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge”.⁹⁴

Ante este comentario surgen varias posibilidades: una es que haya cambiado de opinión y sea consciente de ello; otra es que caiga en contradicción. Nosotros creemos, por el contrario, que, si bien es cierto que esta poesía última se aprecia como carente de retóricas, es sólo en apariencia, y que, por el contrario, el misterio o secreto del poema sigue oculto, como ya lo hemos comentado, es un enigma por descifrar. Y, de hecho, la brevedad como búsqueda de una esencialidad última contribuye a esta opacidad del poema.

En Juan Ramón Jiménez, esta desnudez de la que hablamos se confirma en el poema:

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando sin saberlo.
Llegó a ser una reina
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!
Mas se fue desnudando
y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda.
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!⁹⁵

⁹⁴ Miguel Hernández, *Obra Completa*, vol. 2, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 2113.

⁹⁵ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor libros, 2007, p. 45.

Que, según ha observado la crítica, bien podría ser un eco del poema de Yeats “Una capa”:

De mi canción hice una capa
Cubierta de mitos viejos
Desde los pies hasta el cuello.
Pero los tontos la cogieron,
Llevándola ante la gente
Como si la hubieran hecho.
Canción, deja que la lleven,
Porque más resolución hay
En andar desnudo.⁹⁶

Esta desnudez no es, pues, una “Anatomía del poema” o “esqueleto”, como dice el mismo Hernández, sino esencialidad, que resulta ser exactamente lo contrario, porque en estos poemas la forma, al menos en apariencia, tiende a desaparecer, tal como sugiere Lanz:

la “desnudez” como un acto de conciencia necesario para que exista la creación poética, afecta tanto al “verso desnudo” como a la presentación “desnuda” de la idea; es decir, es el resultado de un doble proceso que lleva, por un lado, a la desaparición de la forma y, por otro, a una progresiva interiorización y ahondamiento.⁹⁷

Y después agregará que el objetivo del poeta será decir más con menos. Para lograr este objetivo ambos poetas, Jiménez y Hernández, tienden hacia la condensación, haciendo de la forma parte del contenido; y aún más, haciendo de la forma el contenido mismo, tal como lo dice el mismo Juan Ramón Jiménez en “Perfección”:

Perfección (sencillez, espontaneidad) de la forma, no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco, y empachoso, que en ambos casos, se enreda uno en ella por todas partes, nos llama, a cada momento, la atención, nos hace tropezar; sino aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer, dejando existir sólo el contenido, “ser” ella el contenido.⁹⁸

⁹⁶ William Buttler Yeats, *Antología bilingüe*, edición de Enrique Caracciolo Trejo, Madrid, Alianza, 2002, p. 105.

⁹⁷ Lanz, Juan José, *idem*, p. 102

⁹⁸ Juan Ramón Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, vol. 4: *Metamorfosis*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona Anthropos, 1990, p. 68.

La pregunta que ahora nos asalta es el cómo. La respuesta es la palabra misma. El poeta explota al máximo las posibilidades de significación propias de la palabra, aquello que la palabra misma tiene por el hecho de serlo. Antes de llegar al significado, la palabra es sonido, vibración, hecho físico del que es imposible sustraerse, energía, hasta donde la física me permite entender (recordemos que tratamos con un poemario que trabaja desde la oralidad; sería diferente el caso de los componentes físicos de la palabra escrita).

Y es energía que se comunica con valores propios y con valores asignados socialmente, pero íntimamente relacionados con la esencia del ser humano, que asigna signos a todo. De esta manera podemos hablar de valores sonoros como: extensión, volumen, tono, gravedad, o incluso, y de forma más radical, color, forma, figura o textura. Pero “la palabra suelta no es propiamente lenguaje”,⁹⁹ como diría Octavio Paz, sino que necesita de una continuidad de palabras para llegar a la unidad mínima de significado: la frase. Y si la palabra tiene sus valores intrínsecos por tratarse de sonidos, la frase añade, por la necesidad de la alternancia de silencios y acentos, el ritmo.

Así pues, el *Cancionero* de Miguel Hernández se concibe como una comunicación a través del ritmo, a través del tono, de la textura de las palabras, elementos que preceden al significado, que son ajenos a la arbitrariedad y la convención. Los poemas del *Cancionero* pretenden comunicar mediante su cadencia, mediante sus acentos, mediante su musicalidad y también mediante la *ausencia* del sonido, es decir, mediante el silencio; a esto se suma que fueron creados desde la oralidad y no desde el texto escrito, y por lo tanto son sonido y no grafía desde su origen; y con esta comunicación el texto atraviesa los límites del

⁹⁹ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, México, 1982, p. 52

lenguaje: ahí donde no llega el significado de las palabras, sí llega la insinuación de la musicalidad. En este sentido George Steiner sostiene que “la poesía lleva *hacia* la música, que se convierte en música cuando alcanza la intensidad máxima de su ser. Esta idea tiene la implicación evidente y grave de que la música es, en última instancia, superior al lenguaje, de que dice más o lo dice más directamente”.¹⁰⁰

Mediante el ritmo el poeta logra más que mediante la palabra significante; Paz dice que “aunque el poema no es hechizo ni conjuro [Yeats, diría que sí], a la manera de ensalmos y sortilegios, el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo”.¹⁰¹ El ritmo se suma a la métrica, para significar. El aliento escaso que notamos en los poemas del *Cancionero* no es únicamente un metro corto; es también un ritmo lento, pausado. En palabras de Johannes Pfeiffer “el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el Siempre, el ritmo el Aquí y Ahora; el metro es la medida transferible, el ritmo la animación intransferible e inconmensurable”.¹⁰²

Para poner un ejemplo sobre lo que estamos afirmando, José María Navarro Calderón, comentando la “Canción última” de *El hombre acecha*, dice que Hernández nos transmite el presentimiento primero y la vivencia de la cárcel después mediante la estructura poética: “Apuntemos que al utilizar en este ejemplo la canción y luego el romance en el siguiente libro, se tiende hacia una escritura circular basada en la repetición,

¹⁰⁰ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 60.

¹⁰¹ Paz, *Ibidem* 54.

¹⁰² Johannes Pfeiffer, *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, traducción de Marguit Frenk Alatorre, segunda edición, tercera reimpression, 1997, p. 21, 22.

lo que boceta un espacio cerrado”.¹⁰³ Ahora bien, la brevedad que experimentamos en el Cancionero está directamente relacionada con esa incapacidad para significar las terribles pérdidas que el autor experimenta; es un guardar silencio ante lo que no se puede decir, la brevedad es luto, es vacío, es ausencia. Resulta pertinente el comentario de Lanz sobre la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, pues se conecta con nuestra idea de la poética hernandiana: “Así pues, la “poesía pura”, desde esta perspectiva, se identifica con la música y, por lo tanto, en última instancia, tiende al silencio, porque el lenguaje se enfrenta con lo inefable, aspira a un estadio preverbal, y resulta incapaz para reproducir esa música previa a su propia expresión”.¹⁰⁴

Por ello, los brevísimos poemas que leemos en el *Cancionero* constituyen una poesía que roza con el silencio, o mejor dicho, que se mezcla con él, que alterna entre presencia y ausencia, ausencia exacerbada, que lleva a la sensación de imposibilidad de la palabra para decir lo que se quiere, y en esa necesidad de exactitud que es la poesía se recurre únicamente a lo infalible, el silencio. Guillermo Sucre comenta, sobre la poesía de Alberto Girri que, sumido el poeta en esta búsqueda al extremo de lo más esencial, misma que encontramos en Hernández, confía aún en la palabra, pero que esa confianza “no excluye, sino que exige más bien la vigilancia, la lucidez crítica que va reduciendo la palabra a lo esencial, a un punto donde todo equívoco es imposible. Ese punto es el cero, es decir, el silencio, la desposesión del lenguaje, que correspondería a una desposesión existencial”.¹⁰⁵

¹⁰³ José María Navarro Calderón, “Palabras encadenadas / ausencia bajo palabra en la escritura última de Miguel Hernández” en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, p.657

¹⁰⁴ Lanz, *ibidem*, p. 109

¹⁰⁵ Guillermo Sucre, “Poesía crítica, lenguaje y silencio”, *Revista iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 76-77, julio-diciembre de 1971, pp.578-579.

En conclusión, la brevedad es un elemento significativo primordial en la escritura del *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández. Con ella, el poeta llega a donde la palabra no puede, es presencia misma de la experiencia carcelaria y de la desolación. Es luto y llanto callado, es búsqueda de perfección y sentido de unidad del poemario; es, en suma, eso que el conjunto de poemas desea transmitir, ya delineado en el título mismo: es ausencia.

Brevedad e intensidad: la poética del *Cancionero y romancero de ausencias*

Es común encontrar en los poemarios alusiones a la propia poesía. El poeta reflexiona sobre su creación, intenta mostrar su concepción sobre el quehacer poético. En ocasiones estas alusiones son explícitas, pero no siempre, los títulos incluso anuncian la temática; hay, pues, una categoría de poemas a los que podemos llamar *de arte poética*. Estos textos nos dan una idea de aquello que el autor se propone. Recordemos que la poesía es una búsqueda constante de los modos de decir. De esta búsqueda perpetua de las formas posibles de comunicar por medio de la poesía tenemos ejemplos, como los manifiestos vanguardistas, o como la misma poética de Aristóteles o la de Horacio. Pero tenemos también poemas explícitamente referidos a este quehacer, como los de Neruda, Huidobro o Borges.

Los trabajos que he mencionado refieren a documentos que explícitamente hablan de la propuesta artística del autor; sin embargo, la poesía se autorrefiere continuamente, los escritores mismos evolucionan, y aquello que en algún momento pudo parecerles

innovador, puede, en otro, parecerles obsoleto, agotado. Así pues, su trabajo se presenta siempre inacabado, siempre en búsqueda.

A lo largo del *Cancionero* de Miguel Hernández encontraremos temáticas reiteradas hacia lo evidente, las ausencias que la crítica ha mencionado: “la ausencia del hijo muerto; la ausencia de los seres queridos, por imperativo de la guerra, y la ausencia del mundo, impuesta por el encarcelamiento”.¹⁰⁶ Sin embargo, consideramos que el tema de la poesía misma es tocado a lo largo del libro; la ausencia se encuentra también en el tono del poemario: silencioso, susurrante, callado; y el callar, como apuntó Neruda, es también ausencia: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente”. Es decir, la brevedad misma es sugerencia de ausencia. Y es ausencia que se expresa no sólo a través de las palabras, sino también en ausencia de éstas. El significado de “ausencia” puede referirse por medio de la palabra, pero la ausencia formal para ser requiere no ser. Dicha característica dará como resultado poemas de brevísima extensión, y en esa brevedad se cifrará la apuesta poética: la brevedad será intensidad, deseo de resumen, de máxima economía, una búsqueda de la expresión mínima.

Para mostrar este paralelismo entre brevedad e intensidad expresados en el poema, tomaremos como ejemplo el poema 12 del *Cancionero*, cuyo contenido puede considerarse, desde nuestro punto de vista, el *arte poética* del libro. Veamos el texto:

El sol, la rosa y el niño
flores de un día nacieron.
Los de cada día son
soles, flores, niños nuevos.

Mañana no seré yo:
otro será el verdadero.

¹⁰⁶ Miguel Hernández, *El hombre acecha*, p.82

Y no seré más allá
de quien quiera su recuerdo.

Flor de un día es lo más grande
al pie de lo más pequeño.
flor de la luz el relámpago,
y flor del instante el tiempo.

Entre las flores te fuiste.
entre las flores me quedo.¹⁰⁷

Vayamos a la primera estrofa, en la que el tema del tiempo como continuidad y transformación es predominante. Encontramos la semejanza de tres elementos: “El sol, la rosa y el niño”, que se presentan como cuerpos fugaces, efímeros. Y esta afirmación es un lugar común para la rosa, que se corresponde con la desafortunada breve vida de su hijo, pero que podría parecer un tanto ilógica respecto del sol, porque este último no es comúnmente concebido como efímero, sino que simboliza lo perenne. Sin embargo, la asociación *flor / sol* ya había sido trabajada por Góngora mediante la asimilación de los rayos del sol como flores de la aurora:

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado
por las puertas salía del oriente,
ella de flores la rosada frente,
él de encendidos rayos coronado;

Además de que la idea del sol como algo efímero, del sol naciente a diario, se puede rastrear en el mismo autor, en el último verso del soneto conocido como *De la brevedad engañosa de la vida*: “cada sol repetido es un cometa”.

Esta idea de la brevedad expresada mediante la rosa, es, pues, como ya hemos dicho, un lugar común; de hecho, el mismo Góngora tiene un poema dedicado a este tópico,

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 171

“Aprended, flores, de mí”, tan difundido, glosado y parodiado que Eduardo Martínez Torner ha dicho que puede no ser creación de Góngora, sino que éste lo ha tomado de la poesía popular. Ahora bien, esta brevedad es acentuada por la adjetivación “de un día”. En varias poesías del *Cancionero* podemos observar esta relación de identidad *hijo / flor*, que se sostiene en la idea de la corta vida de ambos. Y también la identidad *hijo / sol*, cuya semejanza es la luz que proporcionan, la vida que generan: “sol muerto, anochecido, sepultado, eclipsado”.

Así pues, estos tres elementos símbolos de lo efímero, lo son también de una continuidad. Cuando dice el poeta: “los de cada día son / soles, flores, niños nuevos”, indica que el sol de ayer no es el mismo que el de hoy, aunque bien sabemos que lo es. Esta primera paradoja que nos presenta el poema expresa la idea de este ser siempre el mismo y siempre cambiante: el río de Heráclito. Y la identidad entre estos mismos cuerpos, antes bajo el símbolo de lo efímero, pueden ahora agruparse exactamente por su contrario: lo perpetuo. Si el sol de ayer no es el mismo que el de hoy, pero al mismo tiempo sí lo es, entonces, por correlación, la flor que no es la misma de ayer sí es la misma, al igual que los niños. De otra manera, podría decirse también: si por su relación con la flor el sol se convierte en efímero, es por esta misma relación que ahora la flor se hace perenne. Esta idea se refuerza por el plural que utiliza en la segunda parte de la estrofa: ya no es sólo “el sol”, “la rosa” y “el niño”; sino que son: “soles” “flores” “niños”. No habla pues, de un niño, o de una flor, sino de todos, que cada día son nuevos. En conclusión, estos entes se nos aparecen tan fugaces como perpetuos. El Sol transmite su perpetuidad, la flor transmite su fugacidad, el niño potencia ambas.

Puede parecer una interpretación aventurada, si no fuera reafirmada por la siguiente estrofa, en la que los primeros dos versos nos llevan contundentemente a pensar en esta dicotomía cambio / preservación, mientras que los dos últimos nos hablan además de la propia interpretación de nuestro pasado, o incluso de la interpretación de nuestro pasado por el recuerdo de otros, que bien pueden ser los mismos lectores.

mañana no seré yo:
otro será el verdadero.
y no seré más allá
de quien quiera su recuerdo.

Retomando la idea de la estrofa anterior, el poeta se suma a los elementos que ya hemos comentado; él mismo es también efímero, también mañana, el momento inmediatamente posterior a este, será otro. Esto puede referirse tanto a la propia interpretación de él mismo, como a la interpretación de los lectores de su obra. En este punto me parece ineludible recordar el poema “Arte poética” de Borges, en el que hablando de poesía se refiere a este incontenible fluir del cambio, y que afirma: “... tal es la poesía / que es inmortal y pobre. La poesía / vuelve como la aurora y el ocaso”. La relación va más allá, porque ambos conciben a la poesía, al arte, como ese espejo donde nos encontramos a nosotros mismos. Habla Hernández, en los versos tres y cuatro de esta estrofa, del poema que se escribe hoy y que mañana será interpretado por él mismo y por otros, para quienes a través de ese espejo del pasado que es el poema, se revela ese ser que ya no es, pero que, al mismo tiempo, es inmortal por medio de la poesía. De este modo, la poesía, el poeta, la flor, la rosa y el niño entran, pues, en este eterno fluir, en esta vorágine del cambio, en esta

perpetua transformación. Y ahí está el secreto de la paradoja: todo permanece idéntico, en perpetuo cambio.

Pasemos a la siguiente estrofa:

flor de un día es lo más grande
al pie de lo más pequeño.
flor de la luz el relámpago
y flor del instante el tiempo

Nos presenta Hernández en esta estrofa una hermosa paradoja: ¿cómo puede lo más grande estar al pie de lo más pequeño? La flor de un día es el símbolo de algo que de por sí es breve, reducido a su mínima expresión. La vida es breve, de hecho: *vita brevis* se lee en Séneca; pero ante esa brevedad de la vida se erige la aún más breve vida de su primer hijo: “diez meses en la luz”, diez meses de luz que pasan como un relámpago. Ahora bien, este instante que es la vida, reducida a su mínima expresión, aparece como “lo más grande” frente a lo más pequeño que es “la luz”. ¿Qué puede significar la historia eterna del tiempo frente al relámpago de intensidad que es la vida del hijo? Son diez meses más grandes que el pasado y el futuro de la existencia de la luz. Lo más pequeño, lo instantáneo, lo inasible por su fugacidad, por su brevedad, se revela como lo más grande, porque en esa misma existencia reducida a su mínima expresión se intensifica.

Pero esta paradoja, al igual que en la primera estrofa, se invertirá. Si nos ha dicho primero que el relámpago es la flor de la luz, y por ello es más grande, ahora nos dirá exactamente lo contrario: que el tiempo es la flor del instante. Si en el primer momento tenemos al relámpago como la flor, lo lógico sería que en el siguiente verso encontráramos al instante como la flor, por la relación de brevedad que se establece: relámpago / instante;

sin embargo, aparece al revés: la flor es el tiempo, el tiempo que se encuentra al pie del instante. Esto rompería con la analogía que se viene construyendo en la estrofa, si utilizáramos la lógica para desentrañarlo. Pero la poesía no trabaja mediante la lógica, sino mediante la imagen. El instante crece ante el tiempo que aparece como una flor a sus pies, de tal manera que logra proyectar con plenitud la idea que se desea. Si el poeta desea prolongar la idea de lo pequeño como lo más grande mediante las analogías, el procedimiento sería más bien así:

Flor de la luz el relámpago
y flor del tiempo el instante

Si bien la necesidad de la rima asonante de los versos pares requiere de “tiempo” para la semejanza con “pequeño”, no podemos suponer que haya pasado por alto la lógica, sino que por el contrario este procedimiento es intencional, sobre todo porque lo ejecuta por segunda vez en este poema.

La relación que establece el poeta entre brevedad e intensidad podemos encontrarlo más claramente en el poema 23:¹⁰⁸

Si nosotros viviéramos
lo que la rosa, con su intensidad,
el profundo perfume de los cuerpos
sería mucho más.¹⁰⁹

La rosa, a lo largo del poemario, es símbolo de la vida breve del hijo, pero no solamente del hijo; no podemos olvidar que la flor simboliza también, tradicionalmente, al poema; y si pensamos que en no pocos poetas vida y poesía son una misma cosa, podemos

¹⁰⁸ Esta misma paradoja había sido ya planteada en la poesía náhuatl (“flor y canto”), donde la flor —como símbolo de la poesía—, es indestructible por ser lo único verdadero, permanece frente a aquello que, solamente en apariencia, es más duradero: el jade o el oro.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 176

también pensar que se habla de vida y poesía en el mismo texto. La flor es pues, la alegoría del hijo, del poema y de la vida al mismo tiempo. En esta estrofa el autor explica que en la brevedad de la existencia de la rosa reside su intensidad; de igual manera podemos pensar que en la brevedad de la poesía está su fuerza simbólica. Como lo afirma Gorostiza en sus *Notas*: “En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad”.¹¹⁰

La temática del tiempo es muy importante en este texto, y es que el poema se piensa en tiempo, no en espacio. Aún sin texto escrito el poema podría existir, como lo fue durante todos los siglos de tradición oral. El poema se ejecuta en tiempo, y el poeta está pensando en el hecho ineludible de ese transcurrir, el cual termina por transformarlo todo, y con ello, al poema en su existencia efímera. El poema es, en sí, la expresión más clara que tenemos de esta imagen: seguimos leyendo el mismo poema, pero lo interpretamos siempre diferente; nunca es idéntica la lectura, ni siquiera la del poeta. Y éste sobrevive en su obra, de tal modo que es él quien en cada lectura nace, diferente y el mismo.

Sin embargo, esta transformación es precisamente la que, a través del arte, logra la permanencia, como afirmó el mismo Hernández en el poema “Los hombres viejos”, perteneciente a *El hombre acecha*:

Yo soy viejo: tan viejo, que el primer hombre late
dentro de mis vividos y veintisiete años,
porque combato al tiempo y el tiempo me combate.¹¹¹

La poesía es un combate contra el tiempo, las artes en general lo son; sin embargo, la poesía, por la materia con que se hace: las palabras, que son patrimonio de toda una

¹¹⁰ José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, FCE, 1983, p. 24.

¹¹¹ Miguel Hernández, *El hombre acecha*, p. 129.

comunidad, y no, como la música o la pintura, cuya materia es del dominio de unos cuantos, logra renovarse a cada lectura.

Finalmente, el poema cierra con dos estrofas contundentes: “Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo.” Vale la pena distinguir las flores entre las que se ausenta el hijo, pues hasta este momento el poema se había desarrollado impersonalmente; sin embargo, en estas últimas dos estrofas hay una clara referencia al hijo perdido. En este sentido, irse entre flores es muy pertinente no sólo como mención del sepelio, sino también de la continuación del símbolo que se viene tratando en el texto. Y evidentemente no son las mismas flores, aquellas entre las que se va el ausente, que aquellas entre las que se queda el poeta. Por un lado, están esas flores símbolo de la permanencia, eternas, que son las que se han ido. La muerte es para siempre, a diferencia de la vida que apenas dura un instante; consecuentemente, el poeta se queda entre las flores vivas, imagen de lo transitorio. Y en la existencia humana, como en la poesía, lo importante es la intensidad: mientras que la vida, fugaz como es, está llena de momentos de excepcional belleza y dolor; en la muerte nada sucede, con toda su vastedad de tiempo: la eternidad.

CAPÍTULO 5

Comentario de poemas breves del *Cancionero*

No es fácil encontrar textos que se dediquen a la explicación de la brevedad de la poesía. Existen, por otro lado, varios intentos de explicación del poema extenso.¹¹² Ya hemos comentado que para Edgar Allan Poe el poema extenso no existe, es más bien una continuidad de poemas breves; pero hemos encontrado que hay, efectivamente, intentos por explicar el poema extenso en razón de la cantidad de la materia poética. Cabe recordar, para poner un ejemplo, las seis conferencias que dictó Octavio Paz en el Colegio Nacional en 1976 sobre el poema extenso en la era moderna.

Ahora bien, ¿por qué no encontramos esta misma preocupación por explicar la existencia de poemas breves como sí la hay de poemas extensos? En buena medida nos parece que resulta de la obviedad de que el poema lírico es, casi por definición, breve, lo cual no pasa con el poema lírico extenso, pues éste es una invención de la modernidad; es decir: damos por hecho que si un poema es lírico, por consiguiente es breve. Este hecho resulta de la intensidad de la palabra poética, porque el lenguaje de la poesía evita, en la medida de lo posible, todo accesorio vano, inútil o innecesario.

Esto no pasa en subgéneros como la novela, la cual no sería posible sin elementos que no resultan trascendentales para la obra. En otras palabras, se podría prescindir de fragmentos de las novelas sin restar méritos a éstas —salvo algunas contadas excepciones—, pero no sucede lo mismo con el texto poético, ya que éste no puede

¹¹² Si bien no hay una teoría de la brevedad, bien pueden considerarse las reflexiones desarrolladas respecto a expresiones poéticas breves como los aforismos, greguerías, estribillos, dichos, entre otros textos.

reducirse a anécdota o ritmo solamente, a textura de sonido o a metáfora; en tanto que una novela puede narrarse a manera de resumen, el poema se cita directamente, para no restarle mérito alguno. En la novela encontramos un valor estético en la trama por sí misma, la cual podemos verter en otro corpus lingüístico, mientras que en el poema consideramos el goce estético como un todo indivisible, en el que cada elemento forma parte esencial del mismo, sin que quede fuera su extensión.

Delimitación del corpus

Los antecedentes son extensos, pero ha sido necesario establecer el corpus antes del análisis. Saber en qué punto un poema deja de ser breve requiere de un análisis que fácilmente se puede perder en divagaciones teóricas sin verdaderas ganancias. Por lo tanto, hemos decidido simplificar el problema: optamos por definir como breve todo poema que sea, en extensión, igual o menor que la forma poética breve popular por excelencia: la copla. Y ahora, la definición de copla se convierte, a su vez, en una nueva interrogante; sin embargo, consideramos que dicha definición sale de los alcances de este trabajo, por lo que optamos por aceptar la definición que aporta el diccionario de la Real Academia Española que nos dice: “Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares”.¹¹³ Las tres estrofas que se mencionan en esta definición constan de cuatro versos; por lo tanto, acordamos que procederemos al análisis de los

¹¹³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Véase la entrada en: <https://dle.rae.es/?id=A1P84Pn> (consultado el 21 de agosto de 2019).

poemas contenidos en el *Cancionero* que respondan a este sencillo criterio: poemas que consten de cuatro versos o menos.

Con esta definición abarcamos un total de siete poemas que son los que comentaremos. Es necesario aclarar que dichos poemas son todos pertenecientes a la libreta original que Miguel Hernández entregó a Josefina Manresa; es decir, no incluimos en este corpus los poemas que forman parte de la versión final del *Cancionero* que provienen de otros manuscritos. Estos poemas no representan un número importante porque no alcanzan a ser ni el diez por ciento de los del cuadernillo; sin embargo, es menester señalar que hemos optado por seguir un criterio que deja fuera muchos poemas que podemos considerar breves; entre ellos abundan los de seis versos particularmente. Así pues, los poemas que trataremos son los siguientes: 31, 32, 38, 44, 51, 54, 55.

Por otro lado, los poemas con cuatro versos o menos que no figuran en el cuadernillo son más numerosos dentro de un corpus mucho menor; mientras que el cuadernillo contiene un total de setenta y cuatro poemas y de ellos, los de cuatro versos o menos son únicamente siete, los poemas que se han integrado al *Cancionero* son cuarenta y cinco, pero entre ellos encontramos diecisiete con cuatro versos o menos, o sea, más de una tercera parte. Estos poemas son: 76, 80, 81, 82, 84, 85, 89, 90, 96, 98, 101, 102, 108, 109, 112, 113 y 114.

Entre las características formales que comparten los poemas que hemos seleccionado para su comentario podemos mencionar que, salvo uno, los poemas se componen de una estrofa isométrica, aunque varían en la medida de los versos, pues tenemos hexasílabos, heptasílabos, octosílabos y eneasílabos. Por otra parte, salvo uno que es eneasílabo, los otros seis son de arte menor. Además, las rimas de las estrofas de tres versos son todas

idénticas: (a b a), en tanto que las rimas de estrofas de cuatro versos varían entre (a b c b) y (a b a b).

En lo que se refiere a las semejanzas del contenido, observamos que, de los siete poemas, cinco se escriben en primera o segunda persona, lo que les da un carácter de intimidad y cercanía, hecho que es también recurrente en los poemas breves que no figuran en el cuadernillo principal. Además, prevalece el paralelismo como figura retórica dominante.

Pasemos a los comentarios de los poemas que hemos elegido en el orden en que aparecen. Consideramos importante señalar que retomaremos varias de las ideas que ya hemos expuesto en los capítulos anteriores, justamente porque el propósito es ver expresado en los poemas aquello que ya hemos señalado. Es decir, que las teorías que hemos expuesto toman cuerpo y forma en los textos que hemos seleccionado como muestra de aquello que referimos.

31

Tan cercanos, y a veces
Qué lejos nos sentimos,
Tú yéndote a los muertos,
Yo yéndome a los vivos.

Tan cer ca nos ya ve ces	heptasílabo	a
Que le jos nos sen ti mos	heptasílabo	b
Tu yen do tea los muer tos	heptasílabo	c
Yo yen do mea los vi vos	heptasílabo	b

Como en muchos de los poemas del *Cancionero*, encontramos en éste un diálogo directo; esto es muy importante porque forma parte del significante del poema, además de que contribuye a explicar el hecho de la brevedad que hemos tratado.

Encontramos una intimidad especial: un diálogo cercano, casi un susurro al oído, que se refuerza por el valor simbólico de los fonemas consonánticos /c/ y /s/ de los primeros dos versos, que son también una suerte de susurro.

No se trata de un discurso abierto, sino dirigido, y por lo tanto, se actualiza en cada lectura, ya que está pensado completamente para ser dicho, pues tiene una raíz claramente oral. Es un poema que, más que leerse, se dice, y desde esa perspectiva se hace “presente” en ambos sentidos: por un lado, existe en el momento de ser dicho, o sea, se presenta; y, por otro lado, se mueve siempre en el tiempo presente, pues la oralidad no puede pensarse en otro tiempo, sino que sólo encuentra existencia en la voz.

No es de extrañar que el elemento del diálogo se encuentre entre los más representativos en el *Cancionero*. Ya hemos hablado de cómo las formas tradicionales han influido en la escritura de este poemario, formas que vienen desde la lírica medieval, en la que prevalece la oralidad del discurso, y esta oralidad, en palabras de Silvia Iglesias:

se plasma, a su vez, en un doble aspecto: por una parte, la mayoría de los villancicos se nos presenta como la recreación poética de una situación de diálogo entre dos personajes concretos, en un contexto enunciativo dado y con una intención comunicativa específica. Por otra parte, y, en relación con lo anterior, la materia lingüística de que están formados los textos mismos —lo que se ha dado en llamar el “estilo tradicional”— surge de la depuración estilística de estructuras lingüísticas y discursivas propias de la conversación.¹¹⁴

El origen oral del que hablamos resulta de importancia singular por varias razones: en primer lugar, porque corrobora algo que ya habíamos hecho notar: el regreso a los orígenes en el *Cancionero*, ya no sólo al origen individual del poeta entre las personas carentes de una cultura escrita, sino al origen mismo de la poesía. Es importante además porque se

¹¹⁴ Silvia Iglesias Recuero, “Fundamentos discursivos de la oralidad de la lírica de tipo tradicional de los siglos XV y XVI” en Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, p. 502.

convierte, como acabamos de mencionar, en significativo. Esta búsqueda de la brevedad rayando en el silencio lleva al poeta a prescindir de un elemento primordial: el interlocutor, marcado sólo por el deíctico “tú” que de inmediato involucra al lector, le hace partícipe del texto.

Ahora bien, por otro lado, este diálogo sin interlocutor, o mejor dicho, con un interlocutor sin respuesta es muy recurrente en el *Cancionero*. En algunas ocasiones lo encontraremos como respuesta a un diálogo anterior que se sobreentiende; en otras puede leerse como el inicio de una conversación; a veces como una sentencia; a veces como una afirmación; y finalmente, en otras, como es el caso de este poema, encontramos la oposición “tú / yo” apoyada por comparaciones antitéticas, muy repetidas en el *Cancionero*. Este modo de proceder mediante la ejecución de un hablante es característico de la lírica tradicional, como ya había apuntado Silvia Iglesias:

se puede afirmar que la poesía lírica tradicional se sirve, para construir su estructura textual, de la unidad mínima monologal de las interacciones conversacionales: la intervención (“contribución de un locutor concreto a un intercambio concreto”). La intervención es una unidad monologal, pero su naturaleza es plenamente dialogal, porque es intervención “en una conversación”, y en cuanto tal, está, por una parte, destinada a uno o varios interlocutores y, por otra, se inserta en el desarrollo de la conversación como respuesta o incitación a éstos.¹¹⁵

Veamos ahora cómo funcionan las oposiciones paralelísticas en este poema que son particularmente significativas. Aquí recurrimos nuevamente a algo que ya hemos comentado: es un poema autobiográfico, que refuerza la idea de un diario personal. En primer término, el poeta habla de estar cerca, pero sentirse lejos. Por supuesto que se trata de una cercanía física, que nos remite a un diálogo con su mujer, con la madre de su hijo, a quien dirige el diálogo. La lejanía se aclara en la segunda oposición: “Tú yéndote a los

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 503.

muertos / Yo yéndome a los vivos”. La idea que se expresa es poéticamente muy poderosa: sólo podemos ir hacia donde no estamos. Por lo tanto, la amada no está con los muertos; pero él no está con los vivos. Esta idea del morir a través de la muerte del hijo la vemos reiterada a lo largo del *Cancionero*. En especial el poema 53 aclara y fortalece el significado de lo que afirmamos:

Callo después de muerto.
hablas después de viva.
Pobres conversaciones
desusadas por dichas,
nos llevan lo mejor
de la muerte y de la vida.¹¹⁶

Así mismo, la figura femenina de la esposa como el origen de toda esperanza la encontramos en diversas composiciones del mismo poemario. De acuerdo con nuestra lectura, lo que el poeta quiere decir es que él está entre los muertos y hace un esfuerzo por seguir entre los vivos, mientras que la madre, símbolo de toda esperanza, está entre los vivos, pero su luto la lleva a estar cerca del hijo muerto.

32

Tú eres fatal ante la muerte,
Yo soy fatal ante la vida.

Yo siempre en pie quisiera verte
Tú quieres verte siempre hundida

Tú e res fa tal an te la muer te,	eneasílabo	A
Yo soy fa tal an te la vi da.	eneasílabo	B
Yo siem preen pie qui sie ra verte	eneasílabo	A
Tú quie res ver te siem prehun di da	eneasílabo	B

¹¹⁶ Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, p. 195.

Este poema tiene varias semejanzas con el texto anterior: tiene la forma de una conversación directa; por lo tanto, tiene matices de oralidad; es una conversación sin respuesta y funciona sobre la base de las oposiciones “tú / yo”, “vida / muerte” y “en pie / hundida”. Al igual que en el poema anterior, se establece una comparación antitética entre los dos primeros versos y otra entre el segundo par que conforman dos pares de versos paralelísticos.

En el caso de este poema, la explicación a la primera oposición podría completarse si modificamos el orden de los versos de la siguiente manera:

Tú eres fatal ante la muerte
Tú quieres verte siempre hundida
Yo soy fatal ante la vida
Yo siempre en pie quisiera verte

En definitiva, el orden original de los versos obedece a un hecho estilístico, la sonoridad y la rima así lo exigen; incluso la oposición “tú / yo” que se reitera apoya este orden de los versos.

Ahora bien, visto así el poema podemos observar que se confirma lo que decíamos sobre el texto anterior: que la voz del poeta anima a la amada a seguir en pie, aunque el dolor la hunda. Entendemos que este “ser fatal” se relaciona con un destino asumido, es decir: que la mujer asume como su destino la muerte, y por eso tiende a ir hacia los muertos. Por otro lado, el poeta asume la vida como su destino, y a pesar de sentirse muerto junto con el hijo, va hacia la vida. Y la mujer es la fuente de vida, por eso el poeta quiere verla siempre de pie, idea que vemos reforzada por versos de otros poemas del mismo libro; entre otros, estos tan significativos del poema “A mi hijo”:

Mujer arrinconada, mira que ya es de día.

(¡Ay, ojos sin poniente por siempre en la alborada!)
Pero en tu vientre, pero en tus ojos mujer mía,
la noche continúa cayendo desolada

Pero, a pesar de esta noche que sigue cayendo, el poema contempla a la amada como esa esperanza que no muere, tal como se lee en el poema 109:

Se puso el Sol.
Pero tu temprano vientre
de nuevo se levantó
por el oriente.

Esta oposición entre el tú y el yo que destaca el autor en los poemas 31 y 32 la podemos observar también en el poema 82, un texto muy breve que no forma parte del cuaderno principal:

Ni te lavas ni te peinas,
ni sales de ese rincón.
Contigo queda la sombra,
conmigo el sol.

Y también en el poema 87, donde la oposición “tú / yo” abre y cierra el poema, pues se presenta en los versos uno y cuatro:

Tú de blanco, yo de negro,
vestidos nos abrazamos.
Vestidos aunque desnudos
tú de negro, yo de blanco.

La interpretación que permite este texto a partir de la biografía del autor, pues, como ya hemos dicho se trata de un poemario con muchas referencias al contexto real del poeta, es posible porque el lector asume los condicionantes pragmáticos que rodean esa situación; no obstante, como apunta Iglesias respecto de los villancicos medievales:

no se limitan a ella, sino que se despliegan temporalmente hacia el pasado y el futuro —inmediatos o no— de dicha situación. Este hecho es una de las causas que explican la riqueza significativa de unos poemas tan breves, esto es, porque la interpretación de los poemas rebasa necesariamente los límites de su escaso material lingüístico. Y, asimismo, da cuenta de dos de los rasgos de estilo característicos de la lírica tradicional: su capacidad de evocación y su capacidad para crear suspensión en el ánimo del lector u oyente.¹¹⁷

38

Troncos de soledad,
Barrancos de tristeza
Donde rompo a llorar.

Troncos de soledad,	heptasílabo	a
Barrancos de tristeza	heptasílabo	b
Donde rompo a llorar.	heptasílabo	a

Estrofa isométrica heptasílaba con rima aba. Se trata de una soleá, la estrofa típica del cante flamenco. Es por lo menos curioso que la palabra “soledad” esté presente en el poema, y que, al menos en lo que hemos podido revisar, no haya sido interpretada por un cantaor.¹¹⁸ Es un poema que se compone de tres versos, donde los dos primeros tienen una estructura paralela y el tercero los vincula haciendo de ambos el lugar de la tristeza. Observamos que el poema se fundamenta en dos vertientes: por un lado, el aspecto visual y, por el otro, su capacidad sonora.

Comencemos por el sentido visual: nos dibuja el poeta un panorama desolador, vacío, yermo; solamente encontramos la evocación de dos elementos: el tronco y el barranco. Es de notar que ambos son piezas “rotas” de un elemento que ha quedado incompleto, es decir: el tronco es arrancado del árbol, en tanto que el barranco es una ruptura del terreno. El tronco queda, así, como el símbolo de lo que fue vida, pero que no renacerá, mientras que

¹¹⁷ Silvia Iglesias, “Fundamentos discursivos de la oralidad de la lírica de tipo tradicional de los siglos XV y XVI”, p. 504.

¹¹⁸ Véase la tesis doctoral de Carmen María González Sánchez, *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*, Universidad de Sevilla, 2016.

el barranco es el espacio que antes estaba y ha sido desprendido, el lugar donde ya no es posible la realización de nada, un espacio que ha dejado de existir. Esta sensación de estar incompleto es trabajada por Hernández en otros poemas del *Cancionero*, por ejemplo, en el poema 41:

Tu puerta no tiene casa
ni calle: tiene un camino
por donde la tarde pasa
como un caudaloso vino
[...]
En tu puerta no hay ventana
por donde poderte hablar.
Tarde, hermosura lejana
que nunca podré lograr

Miguel Olmos observa acertadamente que se trata de una forma de la ausencia misma:

Importa observar que se trata de nociones negativas, que remiten todas a cosas que son y no son al tiempo, que están por no estar. Porque esta ambivalencia de su modo de presentarse es precisamente aquello que precipita la multiplicación de las imaginaciones de quien siente la ausencia, lo que le da la fuerza necesaria para responder a ella y, en último término, el motor de las ecuaciones metafóricas de lo que escribe.¹¹⁹

Hablemos ahora del aspecto sonoro: resalta la aliteración que a nuestro juicio refuerza la idea de lo que ya hemos dicho. Escuchamos en los versos un desgarramiento que se produce con el sonido vibrante de las palabras “tronco”, “barranco”, “tristeza”, “rompo”, e incluso la fricativa “llorar”. En el sonido de estas palabras podemos escuchar el quiebre del árbol que queda incompleto, o la ruptura del suelo que deja un vacío; y ambos preparan el escenario perfecto para un final doloroso, pero sin dramatismo. Este último verso bien

¹¹⁹ Miguel Olmos, “La leve voz de tu carta: epistolaridad e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández”, *Les Travaux du CREC en ligne*, 8, 2012, p. 80. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/publications-du-crec/publications-en-ligne> (consultado el 11 de septiembre de 2019).

podría cerrar con signos de exclamación: “donde rompo a llorar”; sin embargo, los evita, el poeta se contiene. Sobre esta contención comenta Chevalier: “Sólo la supresión de la puntuación, atenuando la expresión de la afectividad, diferencia estas frases del giro exclamativo clásico”.¹²⁰ Así, el poeta propone la visión interior de un dolor que se llora, que se desgarrar en soledad, pero además en silencio.

44

Entusiasmo del odio,
Ojos del mar querer.
Turbio es el hombre.
Turbia la mujer.

En tu sias mo del o dio,	heptasílabo	a
O jos del mar que rer.	heptasílabo	b
Tur bioes el hom bre	hexasílabo	c
Tur bia la mu jer	hexasílabo	b

Es esta una canción desesperanzada. El hombre y la mujer, los complementos, los opuestos que se atraen y de cuya unión surge la vida, son una mentira. La turbidez es engaño, es falta de claridad. Si por un lado el agua es la fuente de la vida, esta misma agua, transformada por el toque del hombre, se transfigura en la muerte misma. El amor, el odio y la muerte laten juntas dentro del mismo corazón y nos recuerdan el verso de *El hombre acecha*: “Hoy el amor es muerte y el hombre acecha al hombre”.¹²¹ El tema de la transmutación del agua clara en agua turbia, de vida en muerte, es trabajado por Miguel Hernández en otros poemas del *Cancionero*; como ejemplo tenemos el poema 5:

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

¹²⁰ Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, p. 371

¹²¹ Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, p. 117.

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
sombra sin salida

En el fondo del hombre
agua removida.

En este poema surge la oposición de los versos que hablan del agua más clara: “quiero ver la vida” / “sombra sin salida”, que sustituyen a los que hablan del fondo del hombre como “agua removida”, verso que aparece en las tres estrofas restantes. El agua removida es la turbidez, de la que una vez asentada surge la vida o la sombra sin salida, misma idea que se reitera en el poema 19:

El corazón es agua
que se acaricia y canta.

El corazón es puerta
que se abre y se cierra.

El corazón es agua
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.

El agua es caricia y canto, pero también fuerza destructora que lleva a la muerte. Es muerte cuando se remueve, cuando se hace turbia y pierde su transparencia, cuando se arremolina y no se puede ver a través de ella; pero es en esa misma agua que perdura la esperanza. El paralelismo estructural del poema corresponde también con un paralelismo en el significado, los versos se reflejan como un par de espejos, como el hombre y la mujer mismos, quienes al mirar en el agua lo que encuentran es su propio reflejo: es al hombre

mismo a quien vemos en el fondo del agua clara; no obstante, al mismo tiempo, en esa misma agua, si se enturbia encontramos la sombra sin salida, la muerte.

51

Muerto mío, muerto mío:
Nadie nos siente en la tierra
Donde haces caliente el frío.

Muer to m ío, muer to mí o:	octosílabo	a
Na die nos sien teen la tie rra	octosílabo	b
Don deha ces ca lien teel frí o.	octosílabo	a

Estrofa isométrica octosílaba a-b-a. Se trata de otro poema de diálogo directo, pero difiere de los anteriores porque el diálogo que se establece no es con la mujer amada, sino con el hijo muerto. En este diálogo confirmamos lo que ya comentamos sobre los poemas anteriores: que el poeta se encuentra ligado al hijo, en su presencia, muerto junto con él, indicado únicamente por el “nos”.

Esta semejanza se da en varios sentidos. Como podemos observar, encontramos en la elegía un diálogo directo con Sijé, a quien le habla en segunda persona: “de la tierra que ocupas y estercolas”. Se encuentran además el tú y el yo tan cercanos como en los poemas en diálogo directo con la amada, ya que son poemas sinceramente íntimos, cercanos, tanto que el poeta y el amigo o el hijo se funden en uno mismo

Ya hemos comentado el uso de la intervención por parte de un hablante en un diálogo; ahora matizaremos esta idea con la propuesta de Miguel Olmos, para quien este discurso dirigido a un interlocutor específico responde a una configuración epistolar:

En un sentido estricto, no hay cartas en el *Cancionero y romancero de ausencias*; sin embargo, muchos de los poemas allí reunidos pueden leerse en función del “cauce de

presentación” del discurso epistolar, en tanto que reconstrucción imaginaria de una comunicación regida por el amor.¹²²

54

La libertad es algo
Que sólo en tus entrañas
Bate, como el relámpago.

La li ber tad es al go	hexasílabo	a
Que só lo en tus en tra ñas	hexasílabo	b
Ba te, co mo el re lám pa go.	hexasílabo	a

Antonio Gracia considera que:

en el encierro del penal, el Cancionero es una evasión hacia adentro, una búsqueda de la libertad interior. La intimidad se configura, entonces, como un espacio único de fuga: la privación de la experiencia dispara su privacidad. Este lugar indecible desde la lengua común, informativa y pública, se abre a un diálogo desde el lenguaje otro del arte y la poesía, y delimita un espacio de encuentro con un lector atento a esa media voz, estableciendo así los términos de un pacto *ethico* que los involucra.¹²³

Se refiere al batir de las alas.

55

Cuerpo sobre cuerpo,
Tierra sobre tierra:
Viento sobre viento.

Cuer po so bre cuer po,	hexasílabo	a
Tie rra so bre tie rra:	hexasílabo	b
Vien to so bre vien to.	hexasílabo	a

Poema sin verbo, semejante a la *canCIÓN 93*, del que Marie Chevallier comenta:

“doce versos sin un solo verbo, secos, sueltos y aislados en su corta unidad, caen como una implacable granizada. En ellos crepita la guerra absurda y ciega, la sequedad de los hechos

¹²² Miguel Olmos, “La leve voz de tu carta: epistolaridad e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández”, p. 81.

¹²³ Antonio Gracia, citado por Diana Guisasaola, “Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: la voz y el lector”.

atroces enumerados fríamente”.¹²⁴ Un poema que definitivamente, con tan solo cuatro palabras, pinta un cuadro desolador, lejos ya de la esperanza que se anunciaba aún en el poema final de *El hombre acecha*. La guerra, con su maquinaria feroz, ha terminado con el hombre, con el amor, con la esperanza, e incluso con su voz.

La aliteración necesaria que nace de la repetición de las palabras, la estructura paralelística, y el extremo laconismo, construyen un poema que ya desde su presentación es sombrío. Son tres momentos detenidos en el tiempo, uno por cada verso, tres momentos de tremenda soledad y tristeza. En el primer verso los seres que va dejando la guerra, ya no son personas, sino cuerpos. Y la repetición de los sonidos oclusivos sordos /k/ /p/ /k/ /p/ evoca el sonar de la caída, uno sobre otro, de cuerpos cuya vida ha sido arrebatada: sin nombre, sin identidad, sin nada ya que pertenezca a este mundo. En el segundo verso resuena una y otra vez el arrastrar de las palas que cubren los cuerpos, que ocultan la vida, que se deshacen de los rostros, la tierra que ha de cubrir para siempre esos relámpagos de vida que yacen abajo para siempre. Y finalmente el tercer verso, el más contundente, en el que, sobre un campo sembrado de muerte ya no queda ni siquiera la voz, sino solamente un silencio que alcanza a la poesía y a los poetas. Si los poetas son el viento del pueblo, y el pueblo yace bajo la tierra yerma, la poesía misma ha de guardar silencio, y para ese silencio, por ese silencio, solamente cuatro palabras, tres versos, el extremo de la brevedad, que al mismo tiempo nos recuerda que no hay poema, por extenso que sea, que no termine siempre en el silencio mismo.

¹²⁴ Marie Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, p. 374.

Conclusiones.

De acuerdo con el trabajo de investigación que hemos realizado podemos concluir que, a pesar de que no existe una abundante bibliografía sobre la brevedad y su relación con el significado del poema, hemos podido observar que sí hay teóricos y poetas que han reflexionado al respecto, y que nos permiten afirmar que, en efecto, la duración del poema resulta significativa como parte de la forma que tiene, ya sea que ésta fuere breve o extensa, ya que el lenguaje poético es un todo articulado, en que la obra de arte no deja de lado el más mínimo detalle; y, de hecho, el pasar desapercibido como parte del constructo poético es más meritorio porque, de acuerdo con Juan Ramón Jiménez es a eso a lo que aspira el poema, a que la forma sea el contenido, y para ello debe ser sutil y natural, lo artificial queda fuera de lo poético.

En el caso de Miguel Hernández, y especialmente en el Cancionero y romancero de ausencias, que es el poemario que hemos trabajado, es evidente que el laconismo está presente en un número significativo de poemas. Hemos descrito el poemario y observamos claramente que hay una tendencia a la brevedad, tanto en la extensión del verso, pues en su mayoría encontramos de arte menor, como en el número de versos y de estrofas. Sin embargo, este hecho no es exclusivo de la poesía de Miguel Hernández y su Cancionero, sino que está presente tanto en los cancioneros tradicionales como en los escritos por poetas de la Generación del 27, como Rafael Alberti o León Felipe, o incluso anteriores, como el de Machado.

La primera causa por la que Hernández se apropia de la canción como forma poética casi exclusiva de su último poemario, es justamente el regreso al origen, suyo y de la poesía misma: los cantares del pueblo. Si bien orillado también por las circunstancias carcelarias tuvo que recurrir a las cualidades de la oralidad, el paralelismo, la mnemotécnica y la brevedad, es también cierto que supo extraer lo mejor del género y explotar al máximo las capacidades significativas de cada elemento constitutivo del poema.

En particular nos acercamos a las intenciones significativas de la brevedad en los poemas, y pudimos identificar, con el apoyo de comentarios eruditos y el análisis directo de los textos, una serie de propósitos comunicativos que comentamos a continuación:

En algunos casos identificamos el laconismo con la intensidad de la experiencia vivida. El poema lírico es breve porque la intensidad de la experiencia poética es breve y no puede ser de otra manera. De acuerdo con Poe, el éxtasis poético, por su propia naturaleza no puede sostenerse, y por lo tanto, Hernández despoja al poema de todo aquello que no es poético.

Muy cercana a la idea anterior, proponemos que la brevedad es búsqueda de perfección, deseo de ofrecer una obra impoluta, libre de todo lastre, de lo narrativo, superficial, ornamental o banal.

Por otro lado, confirmamos que, ciertamente, Hernández retoma la tradición del cancionero medieval, pero es sólo en la forma, porque el contenido dista mucho de semejarse al de aquellos, aun cuando recurre a frases que recuerdan canciones

tradicionales; pues el poeta alicantino crea un poemario que recuerda un diario íntimo, en que la brevedad es símbolo de luto.

Además, a través de la brevedad, los poemas del Cancionero cumplen la función más importante de la poesía: la expresión de lo inefable. Si hubiere algo que realmente no puede decirse, entonces no se dice, sino que se insinúa, y por tanto, en este poemario el poder de evocación es más poético que el decir mismo.

El silencio participa como comunicante, en el mismo nivel que los sonidos y los significados socialmente atribuidos, la brevedad es también la apertura a la posibilidad de interpretación del lector. El poema ansía comunicar lo imposible a través del lenguaje, y recurre a cada una de sus posibilidades, el sonido, la textura, la composición de la palabra y su articulación en el verso, su ritmo y musicalidad, la rima y la pausa se comportan como significados. El tono, la velocidad del poema, evocan o invocan un estado de ánimo, una intuición más que un conocimiento claro, un modo de estar, más que un modo de entender la experiencia poética.

Finalmente, hemos confirmado, de acuerdo con los comentarios de estudiosos de la obra hernandiana, que el *Cancionero* es su poemario más maduro, más acabado y que ha quedado para la posteridad como el mejor testamento de su propia memoria. Es la expresión que reúne en sí la simbiosis perfecta entre la tradición y la innovación, lo individual y colectivo, el dolor y la experiencia estética.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, 9a ed., edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 2003 (Colección Letras Hispánicas).
- , *Antología poética*, edición de José Luis Ferris, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- , *Obra Completa*, vol. 2, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- , *Viento del pueblo*, introducción de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *El torero más valiente, La tragedia de Calisto, Otras prosas*, edición e introducciones de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza 1986.
- , *Epistolario*, prólogo de Josefina Manresa, introducción y edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- , *Poesías completas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.
- , *Perito en lunas, El rayo que no cesa*, edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976.
- , *El rayo que no cesa, Viento del pueblo, el Silbo vulnerado*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- , *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1972.

- , *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Elvio Romero, Buenos Aires, Lautaro, 1958.
- , *Obra escogida. Poesía. Teatro*, prólogo de Arturo de Hoyo, Madrid, Aguilar, 1952.
- , *Viento del Pueblo*, prólogo de Tomás Navarro Tomás, Valencia, Socorro Rojo Internacional, 1937.

Bibliografía secundaria

- ALEMANY BAY, Carmen, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor Libros / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.
- BOUSOÑO, Carlos, “Notas sobre un poema de Miguel: ‘Antes del odio’”, *Ágora*, 49-50, noviembre-diciembre de 1960, pp. 31-35.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978.
- CANO CONESA, Juan, “La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández”, *Monteagudo*, núm. 15, 2010, pp. 35-48.
- CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, traducción de Arcadio Pardo, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- COUTTOLENC CORTÉS, Gustavo, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, México, UNAM, 1979, (Colección Letras del Siglo XXI).

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “El último Miguel Hernández: el regreso a la lírica popular y tradicional”, *Boletín de estudios Giennenses*, núm. 216, julio-diciembre de 2017, pp. 143-178.

FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón, “La simbología secreta de *Perito en lunas* de Miguel Hernández”. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35794907878146508754491/p000001.htm> (consultado el 10 de septiembre de 2019).

FRENK, Margit, “Historia de una forma poética popular”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas / El Colegio de México, 1970, pp. 371-377.

GAVILÁN, Ismael, “*Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*: redención personal y colectiva a través del amor”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, núm. 45, julio-octubre de 2010. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/cancioher.html> (consultado el 13 de junio de 2019).

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, FCE, 1983.

GUISASOLA, Dana, “*Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández: la voz y el lector”, en Lea E. Hafter (coord.), *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti*, Ensenada, Argentina, 3 al 5 de junio de 2015. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8660/ev.8660.pdf (consultado el 10 de septiembre de 2019).

- HERRERO, Javier, “Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández”, en Juan Cano Ballesta, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978 (Colección Literatura y Sociedad), pp. 76-94.
- JAURALDE, Pablo y Moíño, Pablo, “Animal del mediodía”, en Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, t. II, edición de Pablo Jauralde y Pablo Moíño, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Eternidades*, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor libros, 2007.
- , *Ideología (1897-1957)*, vol. 4: *Metamorfosis*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona Anthropos, 1990.
- LAMBERTI, Mariapía, “La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional*, vol. 2, Alicante / Elche / Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, pp. 669-677.
- LANZ, Juan José, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2017.
- LARRABIDE Achútegui, Aitor Luis, *Miguel Hernández y la crítica*, Tesis doctoral, Universidad de León, 2011.
- LUCAS, Antonio, “Los poetas profesionales son terribles”, *El mundo*, entrevista con Joan Margarit, 2 de abril de 2015. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/02/551c6965e2704eac518b4570.html> (consultado el 7 de junio de 2019).

- NAHARRO CALDERÓN, José María, “Palabras encadenadas / ausencia bajo palabra en la escritura última de Miguel Hernández”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después...*, pp. 655-660.
- PÉREZ BAZO, Javier, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después...*, pp. 623-633.
- RIVA, Sabrina, *El árbol talado que retoña, la construcción de Miguel Hernández como escritor “popular”*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016.
- , “Diario íntimo y práctica poética. Sobre el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández”, en *Badebec, Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 1, núm. 1, septiembre de 2011, pp. 1-12.
- ROMERO, Elvio, *Miguel Hernández, destino y Poesía*, Buenos Aires, Losada, 2011.
- , *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1982.
- SERNA ARNAIZ, Mercedes, “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después...*, pp. 687-692.
- SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, versión española de Ángel San Miguel, Madrid, Gredos, 1973.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.

- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, “El cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después...*, pp. 635.645.
- SUCRE, Guillermo, “Poesía Crítica: Lenguaje y silencio”, *Revista iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 76-77, julio-diciembre de 1971, pp. 575-597.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa, 2007.
- YEATS, William Butler, *Antología bilingüe*, edición de Enrique Caracciolo Trejo, Madrid, Alianza, 2002.
- ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández (1910-1942) Vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute in the United States / Columbia University, 1965.
- , *Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1955.