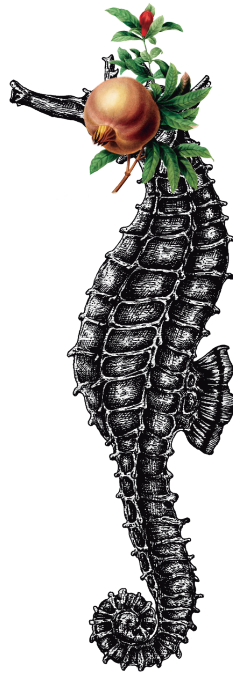


N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

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

ARTÍCULOS

José María Balcells
MIGUEL HERNÁNDEZ
Y EL SILENCIO DE DIOS

ESTUDIOS

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

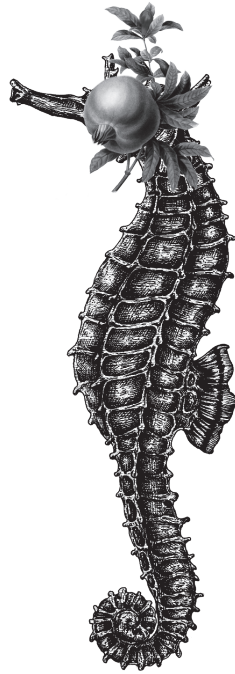
RESEÑA

Francisco Javier Díez
de Revenga
ACTUALIDAD Y VIGENCIA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

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

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

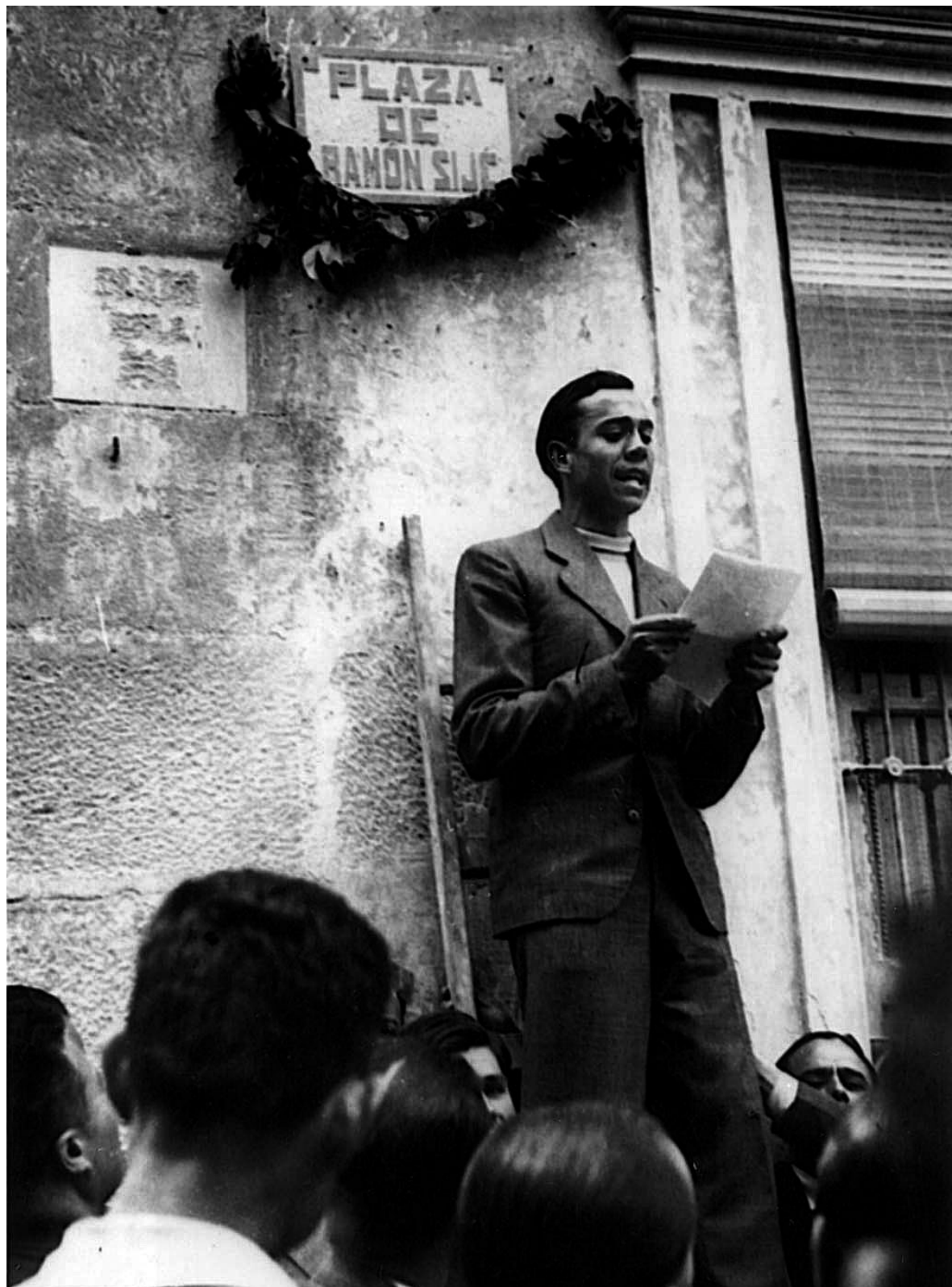
Págs.

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

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

[ARTÍCULOS]

Fotografía: Miguel Hernández, recitando poemas en la plaza Ramón Sijé de Orihuela.



MIGUEL HERNÁNDEZ: LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE¹

MIGUEL HERNÁNDEZ: LIFE, LOVE AND DEATH

Gabriele Morelli
Università degli Studi di Bergamo
gabriele.morelli@fastwebnet.it

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Hernández, Cancionero y romancero de ausencias, vida, amor, muerte }

El presente artículo parte de la génesis y de la genealogía de una de las obras más emblemáticas de Miguel Hernández, el *Cancionero y romancero de ausencias*, para ahondar en el análisis literario de sus textos más relevantes y en la explicación completa de sus tres motivos vertebradores: la vida, el amor y la muerte. Asimismo, el artículo se coteja con otros textos hernandianos e, incluso, con sus cartas desde la prisión.

1. El texto, nunca aparecido en español, abre mi versión italiana del libro *Cancionero y romancero de ausencias* del poeta oriolano (2014, Firenze: Passigli) y se integrará en el volumen *Hernández en el corazón*, que recogerá toda mi producción sobre Miguel Hernández y que publicará la Fundación Cultural Miguel Hernández.

ABSTRACT

KEY WORDS { Hernández, Cancionero y romancero de ausencias, life, love, death }

This article starts from the genesis and genealogy of one of the most emblematic works of Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, to delve into the literary analysis of its most relevant texts and the complete explanation of its three backbone motifs: life, love and death. Likewise, the article is compared with other Hernandian texts and even with his letters from the prison.

A casi setenta años de la muerte de Miguel Hernández llegaba a los lectores italianos su obra más importante y madura, el libro *Cancionero y romancero de ausencias*, escrito durante la Guerra Civil española y durante el primer periodo de reclusión del poeta en las cárceles franquistas, en donde morirá en marzo del año 1942. Muchas de sus composiciones eran ya conocidas en Italia a principios de los años sesenta gracias a la encomiable labor de estudio y de difusión llevada a cabo por Dario Puccini, pero eran aquellos textos que irían sufriendo con posterioridad numerosas variantes y desarrollos. La publicación en Espasa-Calpe, a cargo de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira y con la colaboración de Carmen Alemany, en 1992 de la *Obra completa* de Hernández —que contaría con una edición actualizada en 2010 con motivo del centenario de su nacimiento— estableció el texto definitivo que reunía toda la documentación aparecida hasta entonces, lo que incluía las composiciones escritas o reelaboradas antes del silencio final en el que el poeta se sumiría a poco más de un año de que le sobreviniera la muerte por culpa de una tuberculosis contraída durante su encarcelamiento.

El *Cancionero y romancero de ausencias* es físicamente un cuaderno, en su mayor parte autógrafo, escrito entre octubre de 1938 y septiembre de 1939, en cuya portada figura la indicación «Para uso del niño Miguel Hernández» y, en el reverso, la invita-

ción, en caso de pérdida, a devolverlo al «domicilio en la cárcel» del poeta. Al título, colocado en la primera página, le siguen setentainueve poemas, separados entre sí por líneas simples y marcados con un buen número de tachones. Este cuaderno (A) fue entregado en mano por Miguel Hernández a su esposa Josefina el 17 de septiembre de 1939, cuando el poeta fue puesto en libertad —una libertad que resultaría ser provisional—, si bien existen otros dos testimonios (B y C), que contienen versiones de textos anteriores y nuevos motivos, compuestos probablemente desde mediados de 1937 y hasta principios de 1941. La producción se completa con una breve selección (D), que consta de dieciséis piezas rechazadas por el poeta y, por consiguiente, no incluidas en este volumen.

Podemos hablar, pues, en general de una serie de borradores preparatorios para un libro comenzado y súbitamente truncado, debido a las dramáticas circunstancias que le tocó padecer a Miguel Hernández. Se trataría, por tanto, de una obra *in fieri*, carente de contenido unitario, pese a que la existencia del mencionado cuaderno autógrafo con un título preciso avalaría —según Puccini— la tesis contraria, por otra parte sugerente, a tenor de la cual el libro tendría «su propia razón de ser en esa deliberada estructura fragmentaria, sin merma de que hubiera de ser pulida y retocada» (Hernández, 1962: 83).

El *Cancionero* de Hernández consta de ciento treintaisiete composiciones poéticas que abarcan desde la letrilla de canción hasta el romance de extensión más amplia; composiciones que abundan en la rima, los ritmos internos, antítesis y paralelismos, y, en lo que toca al tema, desarrollan una serie de motivos que giran en torno a las vicisitudes personales del autor. De hecho, en Miguel Hernández la imbricación entre el hombre y el poeta es tan intensa que hace que devenga un solo ser, doloroso y apasionado, a caballo entre el compromiso ideológico y el amor por la vida, su mujer y su hijo, en una búsqueda que tiene en la escritura su sello más indeleble y significativo.

Es el momento en el que el poeta se libera de toda influencia anterior (clasicismo, neogongorismo, surrealismo...), del mismo modo que también abandona la épica combativa a favor de una determinada militancia política para emprender un lento y reflexivo proceso de síntesis que busca quintaesenciar los motivos más externos y acuciantes de su historia personal, como las razones de la lucha antifranquista, la guerra, la cárcel o la violencia, que en los libros inmediatamente anteriores (*Viento del pueblo*, *El hombre acecha*) habían hallado sus responsables y sus nombres propios. Ahora todo se reduce —o se alza— a una reflexión que adquiere el perfil de un acontecimiento interior, donde se impone la presencia familiar de la mujer y el hijo, únicas notas positivas de consuelo y esperanza. El reclamo obsesivo de Josefina, así como la evocación jubilosa del primogénito, Manuel Ramón, muerto a los pocos meses de nacer a causa de tantas privaciones, y del segundo hijo, Manuel Miguel, alumbrado en enero de 1939, se superponen a la dolorosa desventura del poeta soldado y derrotado, de suerte que acaban por erigirse en símbolos de todas las personas que hayan sido víctimas del odio y de la guerra.

El *Cancionero* es, así, una colección de breves y conmovedores fragmentos de un diario cuya realidad se desvanece continuamente, se pierde, aunque el elemento privado resiste siempre vivo y actual, en tanto que es el resultado de una experiencia íntima. Es lo que observó Carlos Bousoño en el libro de Hernández, que inauguraba, en su opinión, «una dicción en que la vida queda aludida de un modo relativamente inmediato; en numerosas ocasiones características sentimos el poema incluso como manifestación autobiográfica» (Bousoño, 1960: 33). En efecto, no faltan en el *Cancionero* y *romancero de ausencias* los temas personales que dan pie a la creación de este o aquel poema, pero el apunte privado se eleva de inmediato a una especie de sentimiento general de lúgubre quebranto, una materia densa y compacta que va más allá de las razones que inspiraron la instancia privada, lo cual no quita que ciertos instantes de la historia familiar se filtren por el subsuelo sobre el que descansa la frágil semántica del li-

bro. Ayudan a reconstruir esos instantes una serie de documentos valiosísimos (como el epistolario entre el poeta y Josefina), que arrojan luz sobre el nacimiento de algunas composiciones, cuya motivación, de otra manera, permanecería desconocida o carente de sentido. Es el caso, por ejemplo, del poema «Sepultura de la imaginación», que es la historia de un albañil que erige un muro alto que acaba convirtiéndose en su propia prisión; una clara metáfora que viene a ejemplificar la experiencia carcelaria del poeta tras el derrumbe de sus ideales políticos y el espectáculo de muerte y violencia al que asiste. La génesis de este poema se corresponde cronológicamente con el período más difícil de la vida del poeta, cuando Miguel Hernández, después de ver cómo se le conmuta la pena de muerte por treinta años de prisión, es arrastrado de una cárcel a otra («sigo haciendo turismo», le escribirá a su esposa en uno de los raros momentos de distensión). En una carta a Josefina, Miguel no oculta la miseria y las pésimas condiciones de higiene en las que se ve obligado a vivir. En la epístola del 5 de febrero de 1940, leemos lo siguiente:

Hace varias noches que han dado en pasear las ratas por mi cuerpo mientras duermo. La otra noche me desperté y tenía una al lado de la boca. Esta mañana he sacado otra de una manga del jersey, y todos los días me quito boñigas sucias de la cabeza. Viéndome la cabeza cagada por las ratas me digo: «¡Qué poco vale uno ya!». Hasta las ratas se suben a ensuciar la azotea de los pensamientos. Esto es lo que hay de nuevo en mi vida: ratas. Ya tengo ratas, piojos, pulgas, chinches, sarna. Este rincón que tengo para vivir será muy pronto un parque zoológico o, mejor dicho, una casa de fieras (Hernández, 2011: 210).

Las «Nanas de la cebolla», escritas por el poeta durante su reclusión en la prisión de Torrijos (Madrid), es otra de las composiciones con un trasunto privado: una carta de Josefina en la que, por culpa de la carestía, confiesa que solo puede comer pan y cebolla. En su respuesta, fechada el 12 de septiembre de 1939, Hernández incluye el citado poema y tiene a bien explicar las ra-

zones que originaron su escritura, a la vez que no deja de ilustrar las terribles condiciones de vida que había en el presidio. Unas condiciones, en cualquier caso, que no debilitarían su fuerte temperamento de pastor y soldado acostumbrado a las privaciones y al sobreesfuerzo físico, ni harían mella en su conmovedor espíritu positivo, siempre firme y abierto a la esperanza de un futuro mejor:

Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles, te mando esas coplillas que le hecho, ya que aquí no hay para mí otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme. [...] ¡Pobre cuerpo! Entre sarna, piojos, chinches y toda clase de animales, sin libertad, sin ti, Josefina, y sin ti, Manolillo de mi alma, no sabe a ratos qué postura tomar, y al fin, al fin, toma la de la esperanza que no se pierde nunca (Hernández, 1988: 246).

El tono afligido que rezuma la carta se transparenta en el frágil patrón métrico de la canción, capaz de superar rupturas sintácticas y lagunas internas, gracias al monólogo que establece el poeta con el niño que mama leche de cebolla. Así pues, los motivos del hambre, la distancia y la nostalgia se funden en el tenue movimiento de la cuna hasta disolverse por completo en una imagen blanca, muy blanca, en la que se unen la redondez amorosa del pecho materno con la redondez de la luna y de la cebolla, cuyo jugo, trocado ya en leche, alimenta al bebé. Un movimiento circular, pautado por un ritmo ondulatorio, domina todo el arco estructural de la nana y se convierte, por ende, en perfecta traducción de las angustias del poeta por aquel hijo alejado de sí, hambriento, desamparado, a quien también siente como una continuación biológica y una esperanza que se proyecta en el mañana. Se puede observar, a este respecto, cómo el plano de la ficción y el de la realidad se entremezclan de continuo mientras el hilo de lo que se cuenta recorre versos que alternan el heptasí-

labo con el pentasílabo, versos cuya brevedad ayuda a contener la vastedad emocional de un poema que bebe clarísimamente de las fuentes de la canción de cuna tradicional. Ribetes de impronta barroca, pero, sobre todo, calidad y verdad poéticas se hilvanan hasta conformar una pieza compacta. El poema concluye con la plácida contemplación del niño dormido, saciado de leche con sabor a cebolla, al que el padre, desde la lejana cárcel de Torrijos, envía este sentido mensaje: «No te derrumbes. / No sepas lo que pasa / ni lo que ocurre» (Hernández, 2010: 638).

Asimismo, el poema número 9, «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», redactado a finales de 1939 en el penal del Conde de Toreno, está ligado a una vivencia personal. Escrito para el álbum de un compañero de prisión, traduce el sentimiento de amor que lo une a Josefina, contra el cual se oponen fuerzas siniestras que pretenden dividirlos, además de otras oscuras y violentas amenazas que, no obstante, jamás lograrán separar a la pareja de amantes. La estructura de la composición sigue de cerca el paso de baile que caracteriza al vals: cada verso recibe el acento en tercera y sexta sílabas y viene a reflejar la alternancia de abrazo y separación, siguiendo una ondulación gradual en cuanto al ritmo y la imaginería que, a la postre, revelan la lucha denodada de dos enamorados contra las fuerzas adversas del destino. Recordemos los versos finales: «Perseguidos, hundidos / por un gran desamparo / de recuerdos y lunas, / de noviembre y marzos, / aventados se vieron, / como polvo liviano: / aventados se vieron, / pero siempre abrazados» (2010: 594). En ellos, como vemos, se reflejan las condiciones de ambos jóvenes recién casados a la vez que desunidos por los trágicos acontecimientos bélicos y por la prisión. En el clima de densa tristeza que gravita alrededor la onda melódica de la danza dicta un movimiento que se diría suspendido y como flotando en el aire, pautado por sencillos procedimientos estilísticos que marcan el ritmo y guían el sentido de la composición.

En general, el *Cancionero y romancero de ausencias* presenta un léxico pobre y elemental, próximo al canto popular, entretejido

por precisas simetrías en las que se condensa la trama formando un espeso amasijo de dolor más allá del tiempo y de la historia. Adelgazadas y reducidas muchas veces al mero sustantivo, algunas de sus piezas se desenvuelven mediante breves asertos que, en ocasiones, se fijan y coagulan en expresiones numéricas, particularmente el número tres, cifra perfecta con la que Miguel resume los grandes temas de su poesía: la vida, el amor y la muerte. De tal forma lo proclama el poema 25: «Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida (2010: 600); o, asimismo, el subsiguiente: «Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / vida, muerte, amor» (2010: 600). Especialmente en la primera parte del libro prevalece un pensamiento cerrado, atormentado, que es incapaz de expresarse o representarse a sí mismo si no es a través de la repetición continua, de la enumeración, del juego de afirmaciones y antítesis, lo cual no es más que la demostración de que nos encontramos ante una dimensión espiritual llevada al límite de la dicción.

Algunos poemas no son inmunes a la presencia de elementos gongorinos, procedentes no solo de la experiencia previa en libros como *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936), sino también de una deliberada mimetización de las obras clásicas, como demuestra la documentación que reúne los manuscritos inéditos del poeta en su época escolar. Por otro lado, el género literario de las canciones y los romances, que nacen como expresión de un arte cortesano, forman parte luego del acervo de la literatura barroca y devienen, a la postre, herencia del folclore lírico de corte popular. Son, así, en su mayoría textos marcados por una visible huella tradicional que responden a una necesidad de afirmación y negación, asumiendo, por tanto, un carácter sentencioso, axiomático, evidenciado en una maraña de rimas típicas de la poesía cancioneril, solo que aquí Hernández sustituye la voz anónima y popular por otra voz íntima que habla al dictado de sus asuntos más personales. En este sentido, es interesante traer aquí por su elocuencia un breve texto de la primera parte del libro en donde el calco del modelo tradicional es

evidente. Me limito a citar los versos de la segunda estrofa del poema 47: «¿Qué suena? / El tiro en tu monte, / y el beso en mis eras». En esta breve copla es la voz de la mujer la que canta y, al disparo en el monte —donde se esconde el amado para escapar del enemigo—, contraponen el beso que resuena en la era donde mora y trabaja. La antítesis es de nuevo reiterada por la idea de verticalidad y, por consiguiente, de peligro, expresada aquí por el «monte», frente a la horizontalidad que representa la «era», un paraje seguro y confortable. La era, en todo caso, es un tópico de la poesía popular: la localizamos con recurrencia en las *Canciones de la trilla* (López Sánchez, 2012) e, igualmente, ha entrado en el repertorio moderno del flamenco, como atestigua la canción «Me la llevé a la era».

De ahí esa verdad original y profunda que emana de la poesía del *Cancionero* de Miguel Hernández, donde el hambre y la falta de libertad se erigen en motivos concretos que desencadenan una profunda reflexión por parte del poeta: sobre sí mismo, sobre sus ideales derrotados, el amor por su esposa, la esperanza que encarna el nacimiento de su hijo y la fe en el hombre que nunca falla por completo. En definitiva, la historia particular se asume como la representación de una circunstancia individual que deviene, a su vez, en consciencia e historia colectivas.

Otra composición que proviene de la crónica familiar es el vasto tríptico «Hijo de la luz y de la sombra», de gran aliento y estructura visiblemente articulada (una arquitectura polifónica dividida en tres partes), en claro contraste con la mayoría de los textos de extensión breve que son característicos del *Cancionero*. Máxima expresión de la pasión amorosa, el poema canta el amor por la esposa Josefina, fruto de una visión trascendental que convierte su unión en el acto sagrado de una religión primitiva. La mujer se transfigura en la noche que habita el universo inmenso y misterioso, capaz de atraer las fuerzas generadoras de la vida. «En el instante / mayor de su potencia lunar y femenina» (2010: 618), cuando la hora nocturna alcanza su cenit, la medianoche, el momento culminante del sueño y del amor, la luna, las estre-

llas y todo el firmamento participan en el encuentro que une la noche, símbolo de la esposa, con el día, símbolo del hombre, de cuyo abrazo nacerá el hijo. La imagen del niño, despertado de su sueño ancestral —«de sus perezas y de sus agujeros» (2010: 619)—, donde acumula brillantes astros, alcanza un alto grado de significación concreta y metafórica: es «amor, tuétano, luna, claras oscuridades» (2010 619). Pocas veces la palabra poética logra apresar con tanta precisión el instante misterioso en que se forma una nueva vida: vida que, gracias a la fuerza del amor, se eleva a una condición trascendente de carne liberada del peso y de la carcasa de origen animal. En esta intensa representación del nacimiento, de ascendencia pánica y lucreciana, comparece la experiencia juvenil de Hernández guiando el rebaño familiar. Neruda, su gran amigo y protector, así lo recuerda en su libro de memorias: «[Miguel] me narraba cuán impresionante era poner los oídos sobre el vientre de las cabras dormidas. Así se escuchaba el ruido de la leche que llegaba a las ubres, el rumor secreto que nadie ha podido escuchar sino aquel poeta de cabras» (1979: 164). No es de extrañar, entonces, la distensión y la ternura con las que Hernández describe el acto amoroso de la concepción, captado con gran sencillez, sin ningún tipo de dilación o de complacencia erótica. La blancura de imágenes como «siembra», «zumo lácteo» o «flujo de cálido latido» anuncia el palpito de la vida, tomando forma al tiempo que prepara su primera aparición en el mundo.

La segunda parte de la composición pone todavía más el acento en la atmósfera cósmica: el clarear de la mañana envuelve y transfigura a la mujer, cuyo cuerpo espera el gran acontecimiento, «la gran hora del parto». Es el momento del encuentro de la incierta luz del alba con aquella otra radiante del sol, en la que el poeta se representa a sí mismo. El vientre femenino se abre en medio de la expectación y la conmoción general hasta que irrumpe la presencia del niño junto a los ayes de dolor y de alegría de la madre. Solo entonces se abandonan al sueño los esposos, «dormidos y despiertos con el amor auestas».

La tercera parte de «Hijo de la luz y de la sombra» constituye la culminación de la visión cósmica, capaz de traducir en sutiles vibraciones la gran emoción suscitada por la esposa y por la presencia del hijo que ha llegado a la luz. Miguel Hernández canta y exalta el cuerpo de la mujer que ha procreado, describe los pechos maternos como manantiales que «luchan y se atropellan con blancas efusiones» (2010: 620); oye correr por sus venas «un clamor de leche, de inundación, de boda / junto a ti, recorrida por caudales sonoros» (2010: 221). Tenso sobre su cuerpo, ausculta el misterio de la vida que nace, traza sus más profundas y ocultas manifestaciones. Los versos, ricos en símbolos y aromas de la naturaleza mediterránea, se consagran a la esposa y, más aún, al cuerpo de la madre que, tras el ímpetu de amor, se abre al hijo. El lector está llamado a asistir al gran acontecimiento a través de intensas imágenes naturalistas, capaces de describir el gorgoteo de la leche en el cuerpo de la madre como «toda una colmena de leche con espuma». Cuando la esposa —escribe Juan Guerrero Zamora (1955: 359)— se transforma en madre y el hijo es un paisaje donde cada elemento es un milagro, Hernández adopta una inflexión de la voz rara en la literatura española: la ternura. El poeta canta al ardiente amor carnal, rechazando el arquetipo tradicional del ideal femenino. La esposa en Miguel Hernández —ha observado Juan Cano Ballesta (1974: 31)— es una criatura concreta, alejada del modelo romántico, diferente incluso de la figura de la amada en Antonio Machado, que surge del ilusorio mundo de los sueños.

Ajena a todo elemento hedonista o sensual, en un contexto de absoluta privación y modestia, la mujer se torna pura materia, pensamiento único y dominante, transida por una escritura destilada, signada por parejas de oxímoros que insisten en el motivo de la ausencia elevada a paradigma del dolor de un hombre preso en su propia soledad. Estamos hablando del poema 29, en el que el asunto principal (la separación de la mujer amada) se presenta reforzado por la plenitud de su estructura, determinada esta última por una serie de precisas simetrías vi-

suales. En la composición, el vocablo *ausencia* se encuentra, como una suerte de respuesta a nivel horizontal, con la celebración de cinco sentidos: «veo», «escucho», «aspiro», etcétera. Entretanto, en el eje vertical le aguarda la denominación de las partes «ausentes» del cuerpo femenino: «tus ojos», «tu voz», «tu aliento», etcétera. El poema se cierra con la triple repetición —a su manera, una forma de exorcismo— de la palabra *ausencia*.

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.
Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.
Ausencia en todo pruebo:
tu boca me destierra.
Ausencia en todo siento:
ausencia, ausencia, ausencia (Hernández, 2010: 601).

Una construcción geométrica semejante presenta la pieza número 63, donde el poeta canta al vientre —el sexo femenino— como lugar de amor y fuente de vida, sublimado a certeza contra toda amenaza del presente y del futuro. Hernández devuelve el sexo a su mismo centro, según una concepción sagrada y primitiva que había aprendido de la naturaleza durante su etapa de pastor. Sorprende, en cualquier caso, y hace de esta letrilla un extraordinario ejemplo de síntesis, el bosquejo perfecto que rige la estructura del texto. El único sustantivo concreto y corpóreo es precisamente aquel que ensalza el «vientre» de la amada, colocado a final de verso y precedido por una negación que excluye cualquier comparación posible. Solo el «vientre», centro de gravitación de la pasión y la fertilidad, es puerto seguro y presente acogedor. El resto, todo lo demás, es el perfecto ejemplo de la in-

certidumbre y el miedo, como indican los atributos negativos que tildan al mundo exterior, a la sazón «confuso», visto como «futuro / fugaz», «pasado / baldío, turbio», etcétera. Todo es oscuro y amenazador frente al «vientre», «claro y profundo», de la mujer.

El porqué de este empleo de formas concisas y dicotómicas hay que buscarlo en la condición de profundo conflicto en que anda sumido el poeta, abierto al mito de la esperanza y al triunfo de la más humana razón para seguir viviendo, aun cuando es plenamente consciente de la realidad que lo oprime y aplasta tras la derrota militar que lo ha abocado a padecer los dramáticos rigores de la vida en prisión. A este respecto, contamos con el testimonio minucioso de Eduardo de Guzmán, compañero de celda de Miguel Hernández en el presidio de Conde de Toreno (el octavo de su particular viacrucis carcelario), donde ingresó el poeta el 3 de diciembre de 1939, quien nos ilustra acerca de la extrema estrechez en la que debían desenvolverse los internos: «Disponíamos de treinta y cinco centímetros de ancho y metro y medio de largo para descansar —informó— y debíamos hacerlo materialmente incrustados unos en otros, durmiendo de lado y con las piernas dobladas» (Guzmán, 1976: 290). Este testimonio, con ligeras variantes, viene confirmado por el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, que se reencontró con su amigo Miguel en la misma prisión del Conde de Toreno, junto con otros compañeros arracimados en el bloque de celdas de los condenados a muerte. Según Buero, «allí teníamos cuarenta o cincuenta centímetros por persona. Para darnos la vuelta teníamos que avisar y entonces... media galería se daba la vuelta» (Gómez y Patiño, 1999: 489).

Es en estas trágicas circunstancias, que no dejarán de empeorar después de los sucesivos traslados del presidiario y del brote de tuberculosis pulmonar que en breve lo conduciría a la muerte, cuando el poeta escribe sus últimas composiciones: «Vuelo», «El hombre no reposa: quien reposa es su traje», «Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?», «Eterna sombra». Este último poema, el más sorprendente y extraordinario, encierra un

mensaje extremado de Hernández, significado por la sensación de angustia ante el presentimiento del fin, pero todavía abierto a la esperanza.

Aislada e irreplicable, «Eterna sombra» es una obra que respira el aire inquietante de los grandes espacios, esos en los que el silencio penetra como un fluido entre las dimensiones físicas de los objetos. Las imágenes, grandes y pequeñas, adquieren en sus proporciones una alusiva concreción ciertamente inusual. Todo se reconduce y circunscribe en torno a un paraje de sombra oscura, «dentro del árbol de los imposibles», en donde el poeta, destinado a la luz, se ve precipitado a un mundo lúgubre y amenazante, autónomo e inestable en su propia realidad. En lo más hondo de esta desesperación, y como una confirmación de la concepción venturosa de Miguel Hernández, se alza el grito de esperanza, elevado a mensaje universal: «Soy una abierta ventana que escucha, / por donde ver tenebrosa la vida. / Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida» (2010: 664).

BIBLIOGRAFÍA

Ballesta, J. C. (1974). *Miguel Hernández. El hombre y su poesía*. Madrid: Cátedra.

Bousoño, C. (1960). «Notas sobre un poema de Miguel Hernández. “Antes del odio”». *Cuadernos de Ágora*, 49-50 (noviembre-diciembre), 33.

Ferris, J. L. (2010). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: «Temas de Hoy/Biografías», Planeta.

Gómez y Patiño, M. (1999). *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Guerrero Zamora, J. (1955). *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*. Madrid: El Grifón.

- Hernández, M. (1962). *Poesie*, edición de D. Puccini. Milán: Feltrinelli.
- Hernández, M. (1988). *Cartas a Josefina*, introducción de C. Zardoya. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, M. (2010 [1992]). *Obra completa*, edición de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira con la colaboración de C. Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, vols. I y II.
- Hernández, M. (2011). *Cartas a Josefina*, edición de M. P. Hernández Egi-do. Elche (Alicante): Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Elche.
- Hernández, M. (2014). *Canzoniere e romanzero di assenze*, edición de G. Morelli. Florencia: Passigli.
- Hernández, M. (2022). *Poesia d'amore e di guerra*, edición de G. Morelli. Roma: Elliot.
- López Sánchez, J. P. (2012). «Las canciones de trilla en el Aljarafe de Sevilla». *Olivar*, 13, 18, 1-18.
- Morelli, G. (2022). *Hernández en el corazón*. Orihuela (Alicante): Fundación Cultural Miguel Hernández.
- Neruda, P. (1979). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.