

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

MEMORIA DE LICENCIATURA

CURSO 2004-2005

Nueva lectura de lo colectivo en
Cancionero y Romancero de Ausencias

Margarita Ajuria Pérez de Unzueta

Director

Mercedes Acillona López

Licenciando

Margarita Ajuria Pérez de Unzueta

*A mis padres, Carlos y Maribel, por ayudarme a hacer realidad mis sueños,
 por enseñarme a vivir, por levantarme cuando caigo, por todo...*
*A mi hermano Luis, porque mi vida sin él no tendría sentido,
 porque necesito verle a mi lado.
 Sin vuestro constante apoyo y confianza,
 no hubiera seguido adelante.*
*A mi abuelo Luis, por habernos transmitido el aliento poético en la sangre,
 aunque a él se lo matara un rayo.
 A mi familia.*
*A Leonor, por tanto apoyo, por tanta generosidad,
 porque en ti veo un ejemplo de lo que es ser persona. Sin ti,
 tampoco sé si hubiera seguido adelante.
 Gracias por haberme dado fuerza, cuando creí no tenerla.*
*A Roberto, por el apoyo, la fuerza, el cariño y el ánimo este tiempo.
 A mis amigas y amigos. A Nuria.
 A Adana y sus gentes.*
*A mis compañeros de Filología Hispánica,
 porque no sé qué voy a hacer sin vosotros,
 sois los que más me habéis enseñado estos cuatro años. A Natalia.*
*A Candi, M^a Pilar A., Begoña F., Begoña I., Consuelo, Merche, Pilar M.,
 por su generosidad y apoyo.*
*A Aitor Larrabide por su apoyo, su ánimo y su ayuda.
 A todos los profesores que me han hecho seguir ilusionándome
 con mi carrera, con la literatura y con la vida.*
*A José Antonio Ereño, por todo lo que, sin querer,
 me ha enseñado.*
*A Miguel Hernández, por su coherencia. Sin ti,
 nada de esto hubiera sido posible. Gracias.*

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

INTRODUCCIÓN

En una época difícil de la historia de España, en la oscuridad y lobreguez de varias cárceles, como preso político, Miguel Hernández creaba sus últimos versos. Estos versos han venido recogidos en un poemario titulado *Cancionero y romancero de ausencias*,¹ cuyos problemas textuales se especificarán más adelante. Miguel Hernández pasa de 1939 a 1941, con un descanso carcelario en medio, dando vueltas por varias cárceles españolas, y morirá en una cama, enfermo de tuberculosis, en el Reformatorio de Adultos de Alicante a los 31 años. Para entonces había experimentado ya el amor y el odio, la vida y la muerte, la esperanza y la desesperanza. Y son tales experiencias las que darán forma a la temática de estos últimos poemas, una temática totalmente inundada por la ausencia, que se ramifica en los tres temas fundamentales de cualquier ser humano: vida, amor y muerte; y que tan claro supo escribir Hernández: *Llegó con tres heridas:/ la del amor,/ 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.*

Nos encontramos por tanto ante un hombre con toda una vida vivida, un hombre que culminará su existencia y su obra en los papeles que han sido recogidos de su última etapa. Un hombre al que ya no le hacían falta tantos elementos retóricos ni ornamentos en sus palabras, y no por esto se puede decir que descuidara su estilo. Sus últimas composiciones son su culmen estético, una forma muy trabajada pero de aparente sencillez y fácil lectura y comprensión, como apunta José Carlos Rovira al hablar de los prejuicios a la hora de leer *Cancionero*: “...la aparente inmediatez de sus significados se aceptaba con la perspectiva de que se trataba de canciones populares, acogidas bien o mal según el gusto del crítico (...) con el *Cancionero*, Miguel Hernández alcanzaba una definitiva madurez poética, (...) no se trata de un libro “fácil” en cuanto a los límites de su significación y que, siendo espontáneo, lo es con el valor que anunciaba Juan Ramón

¹ A lo largo del trabajo nos referiremos a esta obra como *Cancionero y romancero de ausencias* o como *Cancionero*.

Jiménez para el arte poético como “lo espontáneo sometido a lo consciente”². Y es que no le hacía falta demostrar nada a nadie, sólo a sí mismo, estaba solo y de esa soledad, de esa vida carcelaria poblada de ausencias, nace su voz más íntima, una voz sencilla pero a la altura del gran poeta en que ya se había convertido, una voz popular escrita en metros populares; porque Miguel nunca deja de ser pueblo, lo fue desde que nació, y en este poemario lo plasma como en ninguno, llevando hacia lo más profundo de sí, la voz que tantos años había estado trabajando. Una voz que dentro de la cárcel pudo ser la más original del poeta, allí no había modas estéticas ni corrientes estilísticas que de uno u otro modo “obligan” a los escritores de un tiempo a seguirlas, ya sea porque ellos mismos las creen o porque les vengan impuestas. Hernández fue Hernández, desarrolló los temas más hondos, las preocupaciones de cualquier persona que estuviese en su situación en aquel tiempo. Pero él supo escribirlo, y hoy tenemos el testimonio de un Hernández muy íntimo, tenemos una especie de confesión en voz baja de sus preocupaciones, sus llantos, su rabia...; pero también, el testimonio de un hombre que simboliza a muchos, a aquellos a quienes les tocó vivir una situación igual o parecida a la de Miguel. No se trata de un documento histórico, descriptivo y denunciatorio de las cárceles del franquismo; nuestro poeta fue mucho más lejos: consiguió describir, partiendo de sus propias experiencias, los sentimientos de todos los que compartieron con él este momento tan duro. Miguel Hernández nos transmite el dolor de un padre, de un esposo, de un republicano vencido, ¿cómo no iba a estar representando a un colectivo si la mayoría de las cárceles las poblaban personas con estas características? Miguel siente como ser humano, en el sentido más profundo de esta expresión, es imposible no ser universal cuando sientes y escribes desde esta situación.

² Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1978, p.12.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. Problemas de edición

Cuando muere Miguel Hernández, el 28 de marzo de 1942, deja sin ordenar su última producción. No pudo expresar su voluntad acerca de lo que debía hacerse con aquellas composiciones, así que los editores de su obra son quienes se han dedicado a reconstruir lo que pudo haber sido su último poemario, respetando el título, *Cancionero y romancero de ausencias*, que el propio Hernández puso a un cuaderno con varias poesías ordenadas que entregó a Josefina Manresa, su esposa, después de septiembre de 1939, cuando sale por primera y única vez de la cárcel. Se trata de un cuaderno de tipo escolar de 66 páginas. Hasta la 50 está escrito por Miguel Hernández y después se distinguen dos tipos de escritura hasta la 54. Miguel no detendrá su producción y en los años de vida que le quedaban siguió escribiendo, con lo que no es este cuadernillo lo último que nos queda de Miguel.

Por eso nos parecía que no podía faltar en este apartado una pequeña aproximación a las ediciones más importantes de esta obra, de modo que pueda apreciarse la evolución de la situación textual en *Cancionero*.

En primer lugar habría que delimitar las fechas de composición de ese “magma textual”, en palabras de José Carlos Rovira, que compone lo que hoy conocemos por *Cancionero y romancero de ausencias*, entendido como la obra que agrupa la última producción hernandiana, y no sólo el cuadernillo al que el poeta adjudicó el título. No hay diferentes versiones en relación a este apartado en los autores contrastados. Todos coinciden en que comenzaría a partir del 19 de octubre de 1938, fecha en la que muere su primer hijo, Manuel Ramón, y llegaría hasta el año 1941. Debido a la gravedad de su enfermedad, en los tres últimos años de su vida prácticamente no escribiría, llegando al punto de que los críticos de su obra creen que en su último año no escribió nada, salvo cartas dirigidas a sus familiares y amigos, algunas de ellas, incluso, por persona interpuesta.

El problema llega con la ordenación que se ha venido proponiendo para estos poemas de su última época. . Ciertamente, abordar esta última cuestión supondría

emprender un nuevo trabajo crítico, por lo que nos limitaremos a ofrecer una panorámica por las ediciones de esta obra que hemos considerado más importantes³.

La última producción hernandiana se venía separando en dos bloques: *Cancionero y romancero de ausencias* y *Últimos poemas* o *Poemas últimos*, hasta que Agustín Sánchez Vidal argumentara en *Poesías completas* (1979) que no era necesario separar este conjunto de poemas porque en ambos se encontraban rimas asonantes y consonantes, poemas de arte mayor y menor y de corta y gran extensión.

La primera vez que se publican algunos poemas de *Cancionero y romancero de ausencias* es en 1952, con la edición de *Obra escogida*, pero aún faltaban muchos por descubrir. En este volumen no se siguen criterios de edición. La primera edición de *Cancionero*, en versión completa, va a ser la realizada por Elvio Romero en 1958. En él prólogo nos encontramos con un breve recorrido biográfico centrado en los años de cárcel de Miguel Hernández y el contexto existencial en el que nace *Cancionero y romancero de ausencias*. Sin embargo, tenemos que añadir que se limita a transcribir todos los poemas y no da cuenta de los criterios para su ordenación. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, en su edición de la obra poética de Hernández (1976), completan con nuevos poemas esta última etapa de la producción hernandiana. El orden de los poemas sigue el que tenían en el cuadernillo de tipo escolar manuscrito en su mayor parte por Hernández, del que ya se ha hablado líneas arriba, claro está si las composiciones pertenecían al cuaderno. Otros poemas que no se encontraban ahí siguen el orden que los editores consideraron oportuno. Pero del cuadernillo se excluirán algunas composiciones, bien porque no estaban completas, bien porque tenían una métrica y rima que no parecía ser la dominante en el conjunto. Como ya se ha anunciado anteriormente, tendrá que ser Sánchez Vidal quien proponga, en 1979, que en

³ Miguel Hernández, *Obra escogida*, prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1962 (3ª edición) (1ª edición, 1952)

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, prólogo de Elvio Romero, Buenos Aires, Lautaro, 1958

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *Miguel Hernández: obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1976.

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1978.

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

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición facsímil de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985.

Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (2ª edición) (1ª edición, 1992)

Cancionero caben todo tipo de rimas y metros, poemas de arte mayor, canciones de metro breve, romances, etc. Volviendo a los poemas que son excluidos del cuadernillo, son los siguientes: “Hijo de la luz y de la sombra”, “A mi hijo”, “La lluvia”, “Cuerpo de claridad que nada empaña”, “Ascensión de la escoba” y “Orilla de tu vientre”.

En 1985, Rovira editará el *Cancionero*. Para esta edición el autor tuvo presente que si existe un manuscrito (es nuestro caso), aunque no hubiese tenido el visto bueno definitivo del poeta, nos obliga a publicarlo tal cual, sin alteraciones, porque tiene un valor crítico, parece mostrar cierta voluntad del poeta. También cree que hay poemas que responderían “al espacio poético y sentimental del manuscrito” que habría que insertar en él. Por esta razón el editor no comenzará publicando el primer poema que aparece en el manuscrito e introduce seis por delante argumentando razones temáticas y cronológicas. De todas formas después no volverá a publicar en este orden. En la ordenación de poemas se basa en la edición de Zero (1976), aunque incluye correcciones. Deja fuera dos poemas: uno, porque es una canción de la obra teatral *Pastor de la muerte*, y otra, “Busto de vidrio florido y dorado”, porque coincide con los dos últimos cuartetos de “Cuerpo de claridad que nada empaña”. Además incluirá los versos “Adiós, hermanos, camaradas, amigos, / despedidme del sol y de los trigos”. La leyenda se los atribuye a Hernández, que, moribundo, los escribiría en la pared de la enfermería. Pero se quedó en eso, en leyenda, porque, en general, nunca se sostuvo con certeza. Josefina Manresa en su libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*⁴, afirma que eso no pudo ser posible porque Miguel estaba muy enfermo y no se podía mover y porque, además, su cama no tenía cerca ninguna pared. Rovira no ha vuelto a incluirlo en ninguna de sus ediciones posteriores de *Cancionero*. Parece ser que fue obra de un poeta sevillano, amigo de Miguel Hernández: Antonio Aparicio.

La inclusión de estos versos se encargó de criticarla Sánchez Vidal en su edición de *Poesías completas*, de 1979. Esta edición fue la más completa hasta ese momento, no sólo porque aporta poemas nuevos, sino porque incluye variantes de poemas. Sánchez Vidal hablará de los materiales, además del cuadernillo, que hay que tener en cuenta para la ordenación de *Cancionero y romancero de ausencias*. Habla de tres fuentes: la primera (A) sería el famoso cuadernillo con el título *Cancionero y romancero de ausencias* que Miguel entregara a Josefina Manresa en septiembre de 1939. Su temática

⁴ Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Colección nuestro Mundo nº 4, Serie: Arte y cultura. 2ª Edición corregida y aumentada. Madrid. Ediciones de la Torre.1981.

sería la evocación de los hijos, de la amada, la libertad, la cárcel y meditaciones sobre el hombre. El tipo de composición sería variado, de poemas extensos a breves. El editor cree que la fecha de composición debería ser anterior a septiembre de 1939, antes de que Miguel abandonase la cárcel. La segunda (B) correspondería a unas cuartillas numeradas de la 1 a la 20, que llevarían el título *Cancionero de ausencias*. Sus composiciones son de corte popular. Sánchez Vidal se pregunta si no será el borrador de *Cancionero y romancero de ausencias*. Los poemas versan sobre la muerte del primer hijo y la guerra, no parece distinguirse ninguno de temática carcelaria. Supone que la fecha de composición iría de mediados de 1937 a los primeros meses de 1938. La última (C) corresponde a una libreta de tamaño cuartilla, con hojas sueltas cosidas posteriormente. Predominan los poemas de arte mayor. Hacia mediados de 1939 es cuando se compondría este conjunto de composiciones.

Vistas las fuentes, Sánchez Vidal defenderá la siguiente tesis para la posible redacción de *Cancionero*: B > A > C.

Está de acuerdo con Rovira en suprimir la composición “Busto de vidrio florido y dorado”, y hay algunas diferencias más en cuanto al tratamiento de determinados poemas con respecto a las ediciones anteriores de *Cancionero*, pero no vamos a detenernos en estos aspectos.

En 1985 José Carlos Rovira publica el facsímil de la última obra de Hernández. Considera buena la propuesta de ordenación de Sánchez Vidal pero añade algunas puntualizaciones. Para las cuartillas numeradas de la 1 a la 20, señala que la numeración no es del poeta, que faltan las páginas 4, 7, 12 y que las páginas 9, 13, 14 se escriben en un papel distinto. Además, desde la edición de Sánchez Vidal, se habían encontrado nuevos poemas que había que añadir. La valoración de que estas cuartillas fueran el eslabón entre *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias* le parece acertada. Sin embargo, con respecto al conjunto de hojas cosidas, Rovira descubre que hay que añadir 11 hojas más, y no está de acuerdo con respecto a la datación que le atribuye Sánchez Vidal. Cree que debe ser coetánea o anterior a las cuartillas numeradas.

Rovira defiende que el cuadernillo con el título *Cancionero y romancero de ausencias* es un libro inacabado, un material para la posterior creación de un libro, porque deja páginas en blanco, se ven puntos suspensivos en el interior de los poemas, hay versos escritos en los márgenes donde parece que el poeta recuerda composiciones, y además Miguel manda poemas a Josefina y le pide que los guarde junto con los

demás. Rovira habla del “ante-texto de una obra inexistente”. La clasificación de los materiales por parte de este editor es la siguiente: considera que el cuaderno es la “última voluntad organizada de producir un libro”, el manuscrito anterior sería una guía para lo definitivo y los manuscritos posteriores corresponderían a la escritura definitiva de algunos poemas.

En la edición de Rovira de 1990 vemos cómo mantiene y amplía los postulados anteriores. Entonces, justifica esta nueva edición por la necesidad de incluir cinco poemas inéditos y nueve anticipados en una revista alicantina.

Sánchez Vidal y Rovira fueron los editores de la *Obra completa* de 1992. La parte de *Cancionero* la trabajó más Rovira, de modo que se mantiene la característica de ver este libro como un libro inacabado. Los materiales desde los que se parte para hacer la edición, son los que adelantó Sánchez Vidal en 1979, y luego fue matizando Rovira. Se maneja también el concepto de “ante-texto”, aunque Rovira deja claro que lo que él propone no tiene por qué ser lo mejor, ya que siempre que se ordene *Cancionero*, será una hipótesis, porque Miguel no tuvo tiempo para diseñarlo del todo.

Esta edición se divide en cinco apartados:

- A. Se reproduce el contenido del cuadernillo titulado *Cancionero y romancero de ausencias*. Que aparezcan los poemas “Hijo de la luz y de la sombra” y “La lluvia”, significa que se rompe definitivamente con la división *Cancionero y romancero de ausencias* y *Poemas últimos*. Se reconstruyen también los puntos suspensivos.
- B. Se reproduce el conjunto de hojas que llevaban el título *Cancionero de ausencias*, menos 49 composiciones que se incluyen en el apartado anterior, porque el poeta los reprodujo allí.
- C. Aquí se incluyen los poemas que no tienen un conjunto originario claro.
- D. Incluye los que se venían considerando como *Poemas últimos*.
- E. Se trata de un conjunto de poemas que aparecerían tachados pero que son legibles.

2. Las valoraciones de la crítica

En las obras consultadas descubrimos que hay pocas dedicadas exclusivamente al análisis de la obra concreta de *Cancionero y romancero de ausencias*. Hay muchas

obras generales en las que se incluye un análisis de su última producción, pero sólo encontramos dos obras, por así decirlo, monográficas:

- J. C. Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.
- M^a Carmen González Landa, *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992.

El estudio de José Carlos Rovira podría considerarse el primer acercamiento crítico exclusivamente centrado en *Cancionero y romancero de ausencias*. Se acerca a él desde todos los aspectos: simbología, metros, recursos literarios, y establece el colectivismo como clave de lectura de la obra.

M^a Carmen González Landa se basa en un análisis de tipo semiológico, aplicado principalmente a los niveles sintáctico y semántico, para estudiar el *Cancionero*. Constituye el enfoque más original y novedoso de estudio respecto a los anteriores.

Sí hay varios artículos que se ocupan exclusivamente del estudio de esta obra.⁵

La amplia aportación de la crítica sobre la obra de Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, nos ha llevado a hacer una síntesis valorativa de sus opiniones en este apartado del estado de la cuestión y a desarrollar, en el segundo capítulo, de forma más detenida y detallada dichas aportaciones.

⁵ José María Navarro Calderón, “Palabras encadenadas/ ausencias bajo palabra en la escritura última de Miguel Hernández”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.

Ana Recio Mir, “La última estación poética de Miguel Hernández: símbolos y sentidos”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.

Ana Suárez Miramón, “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.(pp. 635-645)

Armando López Castro, “Lo popular en Miguel Hernández”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. I, Alicante, 1992. (pp 431-442)

Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.

Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardia*,. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1996. (pp. 243-258)

Michèle Ramona, “La cámara clara. Nota sobre la libreta manuscrita con título de Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*. Alicante. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante. 1996. (pp. 237-242)

M^a Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995

Javier Pérez Bazo, “Los versos de arte menor en Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: ¿mimesis u originalidad?” en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *Estudios sobre Miguel Hernández. Edición conmemorativa del cincuentenario de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

Nuestras consultas se remontan al año 1955⁶, cuando Concha Zardoya⁷ publica un estudio general sobre la obra de Hernández. De *Cancionero y romancero de ausencias* y *Poemas Últimos*, porque ella aún mantiene esta diferencia, comentará rasgos generales como el tipo de metro que presentan, el cromatismo o los momentos vitales de producción. Esta obra es importante porque es una de la primeras y porque incluye poemas inéditos hasta ese momento; de *Cancionero* concretamente el titulado “Casida del sediento”. Zardoya no se pronunciará demasiado acerca de la delimitación colectiva o intimista de esta obra de Hernández; en aquellos años era más importante rescatar la obra y darla a conocer que introducirse en este tipo de cuestiones. Hay que recordar que la primera edición de *Cancionero y romancero de ausencias* no se hace hasta 1958, y que tuvo un eco muy restringido.

Como obras generales sobre Miguel Hernández y su obra que pueden considerarse clave y fundamentales para su estudio, señalamos la de Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*⁸ porque el crítico hace un estudio sobre el simbolismo en la totalidad de la producción del poeta francamente bueno y pionero en su momento. Este campo del simbolismo, junto con otros, los continuará años más tarde Marie Chevalier.

Una de las cuestiones que ha dado lugar a más discrepancias en el análisis del *Cancionero*, ha sido su clasificación como obra intimista o colectivista. En los primeros estudios, José Carlos Rovira⁹, Dario Puccini¹⁰, aportaron una visión colectivista de la obra que no variaron en sus estudios posteriores. Con el paso del tiempo, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia¹¹ ofrecerán la visión contraria, la consideración de esta obra como intimista aunque pueda ser universalizable. Pero actualmente la visión de Puccini y Rovira sigue estando vigente en críticos como Javier Pérez Bazo. Otros críticos como M^a Carmen González Landa no se definirán mucho sobre esta cuestión.

⁶ Sin tener en cuenta la edición de la obra hernandiana de Arturo del Hoyo de 1952.

⁷ Concha Zardoya, *Miguel Hernández. Vida y obra – Bibliografía – Antología*, New York. Hispanic Institute in the Unit States, Columbia University, 1955.

⁸ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Estudios y ensayos nº 67 Románica hispánica, Segunda Edición aumentada, Madrid, Gredos, 1971.

⁹ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

¹⁰ Dario Puccini, *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970. (Traducción de Attilio Dabini)

¹¹ Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *Miguel Hernández: obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1976.

Sería interesante destacar la obra de Aitor Luis Larrabide¹² por su utilidad, entre otras cosas, ya que recoge exhaustivamente lo que a causa de la obra de Hernández se ha publicado hasta el 1990.

También es destacable la obra *Hacia Miguel Hernández*¹³ porque rescata las opiniones de Ramón Pérez Álvarez, bastante olvidadas en el panorama de la crítica.

La temática de Cancionero, sustentada en tres bases: amor, ausencia y muerte; la discusión entre obra colectivista/obra intimista; la presencia de recursos de tipo popular utilizados en la obra; la simbología y el mensaje final de esperanza que se desprende de estos versos, se abordarán, como se ha anticipado, en el capítulo segundo, por lo que creemos innecesario y probablemente repetitivo el hecho de resumirlos aquí.

¹² Aitor L. Larrabide, *Miguel Hernández y la crítica*, León, Universidad de León, Departamento de Filología Hispánica, 1999.

¹³ Ramón Pérez Álvarez, *Hacia Miguel Hernández*, Biblioteca Hernandiana, documentos, Orihuela, Asociación Cultural Empireuma y Fundación Cultural Miguel Hernández. 2003.

CAPÍTULO I

ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS SOBRE LA POESÍA SOCIAL

Intentar definir los rasgos esenciales o constitutivos de la poesía social, marcar sus lindes y acotar sus espacios primarios y secundarios nos lleva a constatar la imprecisión y la confusión de unas líneas que se dibujan de manera muy borrosa. La extensa nomenclatura que trata de definir mejor y de aclarar el tipo de poesía que se engloba tras ese nombre contribuye a enmarañar más si cabe la espesa ramificación de criterios poéticos. Encontramos denominaciones como poesía humana, realista, de compromiso, social, objetiva, civil, profética, de testimonio, popular, de protesta, de oposición, de resistencia, política y revolucionaria, etc. En toda esta terminología se puede apreciar una gradación; por ejemplo, de poesía humana a revolucionaria hay un grado alto de diferencia, la poesía humana no tiene por qué ser revolucionaria o política, del mismo modo que la política no tiene por qué ser de protesta u objetiva. Además cada término puede fijarse simplemente en una de las características de la poesía para definirla. Por ejemplo, si nos detenemos en el término “poesía popular”, puede haberse escogido por las referencias al tipo de estructuras y figuras retóricas utilizadas en la creación de esta poesía, o por el público al que iría dirigida, o incluso por el tipo de escritor que la escriba.

Vamos a comenzar haciendo referencia explícita a las primeras reflexiones en torno a lo que es poesía popular, en la generación del 98, por ser especialmente significativas.

Para hacerlo nos remitiremos a la obra de Johannes Lechner¹⁴ por constituir el primer tratado teórico de conjunto sobre la poesía de compromiso. Su investigación constituye una referencia ineludible que servirá de referencia a numerosos estudiosos para seguir trabajando en uno u otro aspecto y que va constituyendo un cuerpo de reflexión teórica sobre poética y poesía social.

En la obra de Lechner y concretamente en el capítulo tres, encontramos un interesante recorrido por los poetas de la generación del 98, por sus obras y por cómo

¹⁴ Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, s.l., Universitaire Pers Leiden, 1968 (1ª parte), 1975 (2ª parte).

van apareciendo poemas comprometidos. Éstos van a estar vinculados a algunos poetas y no a toda su obra, sino a alguna etapa de su producción poética.

Afirma al comienzo del capítulo dedicado a la generación del 98 “que el modernismo español no ha dejado muestras de compromiso en lo que a la poesía se refiere”¹⁵. A partir de esta tajante afirmación recoge lo que serán los inicios de lo que él llama siempre poesía de compromiso o comprometida. Lo hace en primer lugar citando el estudio de Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*. Este autor destaca que en la *Pipa de Kif* de Valle Inclán, en el poema “El crimen de Medinica” así como en varios poemas de *Luces de Bohemia* hay referencias al compromiso:

“pero aún mal articulado: hay interés por el pueblo, por personas no poéticas y muchas veces extravagantes, sino repelentes, y las situaciones en las que se mueven pero por lo común el interés parece nacido de la curiosidad que sentía el autor por aquellos extraños seres y su mundo, y no de un sentimiento de solidaridad humana o de protesta contra la sociedad que permite tales condiciones de vida. No hay compenetración: lo que hay es distancia y observación”¹⁶

Este párrafo ilustra bastante bien a juicio de Lechner lo que van a ser los inicios y las características de la poesía de compromiso en la generación del 98.

Muy sucintamente, por no ser objeto de este trabajo, damos cuenta de los autores que a juicio de nuestro experto van a ser claves: Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Al primero le criticará porque en su opinión hace falta algo más que expresar ideas sobre la solidaridad humana y la fraternidad para poder hablar de poesía comprometida. Creey que el egotismo de Unamuno fue lo que le impidió “sentir el interés auténtico que hace falta para juzgar con justicia al prójimo y a sí mismo”¹⁷.

En la obra de Antonio Machado asegura que hay una progresión hacia una poesía comprometida y no duda en otorgarle un lugar especial por ser de los pocos poetas que van a abordar la problemática social antes de la guerra civil. Lechner destaca que, *Campos de Castilla* (1912), es el libro donde mejor llega a plasmarse el compromiso poético de Machado. Compromiso con su gente, su país, “sin llegar al planfletarismo”,

¹⁵ Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, s.l., Universitaire Pers Leiden, 1968, p.41

¹⁶ *Op. cit.*, p.42

¹⁷ *Ibidem*, p. 51

esto es, solidaridad con el hombre de su tiempo sin propagar ningún programa. “Sabe de lo que habla y a qué se refiere”:

“No elabora un ‘arte para masas’ porque ésta no contenía para él un átomo de humanidad”. Se va a dirigir en su producción poética al hombre concreto en las circunstancias de lugar y tiempo que le tocan vivir.

Antonio Machado aporta algo que va a ser esencial en la poesía de compromiso: “la necesidad de que el poeta se sumerja en el tiempo que le toca vivir”. La estética ya no basta por sí sola.

Podemos concluir este breve recorrido con algunas constataciones que dejan la puerta abierta a la problemática que deja planteada la generación del 98 en cuanto a sus aportaciones y reflexiones en torno a lo que entienden por poesía comprometida así como la discusión de términos que sería necesario criticar y redefinir.

Para comenzar podemos afirmar que hay distancia en la denuncia de un mal social concreto a través de un poema y del poeta que lo escribe. En segundo lugar hay que destacar que se da en esta generación del 98 un despertar del poeta español a la realidad de su entorno y de su toma de posición respecto a la sociedad de su tiempo. Como hemos recogido en los poetas citados, lo que van a reflejar sus poemas son sus deseos de cambiar la sociedad y del papel que les corresponde como poetas. Esto será lo importante, más que exponer ideas como programas ideológicos. La crítica, la protesta, no son aún el meollo de la intención de la obra, con la excepción de algunas circunstancias especiales que tuvieran que ver con el mismo autor. De esto se deriva que la preocupación por los problemas de la mayoría de las personas, del pueblo va a ser todavía escasa. Luego, queda planteada, la necesidad de dilucidar que el término poesía comprometida difícilmente va a poder recoger un tipo de poesía donde la crítica se utiliza más en función de los “sentimientos heridos del autor o de sus intereses amenazados que desde una postura de solidaridad con el hombre concreto y contemporáneo.

Terminamos tomando nota de lo que reflexionan Fanny Rubio y Jorge Urrutia en cuanto al término poesía de compromiso y los problemas que plantea. Para ellos, entre otros y los ya aquí enunciados, los autores que manejan estos términos, en su mayoría, no se toman la molestia de definirlos por lo que corroboran la tesis de Lechner en cuanto que expresarán más una disconformidad personal que solidaria.

Ahora, a través de un repaso por la crítica, desde Johannes Lechner¹⁸ hasta el volumen *Leer y entender la poesía: poesía popular*¹⁹, vamos a intentar dar cuenta de lo que se ha ido esbozando acerca de qué es la poesía social, por qué elementos está constituida, quiénes son o no poetas sociales, qué lenguaje utiliza, etc. Lechner, es el creador del primer tratado teórico de conjunto que será seguido por otros estudios de sesgo más parcial o monográfico. Todos ellos van formando un cuerpo de reflexión teórica sobre poéticas y poesía.

1.1 Poesía de compromiso o el inconformismo de la poesía

Johannes Lechner prefiere el término poesía comprometida al de poesía social, pues siendo el hombre un ser social, todo poema sería social a fin de cuentas. Pero señala también que poesía comprometida no es ni propaganda política, ni pasquines ni gritos rimados de combate. Prefiere el término “compromiso” porque evoca una actitud crítica, inconformista. Para él, el compromiso será diferente en cada época; de todas formas, afirma que delimitar este tema es una cuestión “vidriosa”. Ofrece una definición de poesía comprometida, de la que no está del todo satisfecho:

“Por poesía comprometida española entendemos la escrita en español por poetas españoles residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de la sociedad y como artistas y que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario; una poesía cuya fuente de inspiración no está sólo en el propio vivir del poeta, sino también y principalmente, en el del español concreto, contemporáneo del poeta, en su situación real; una poesía que no persigue exclusivamente fines extraliterarios”²⁰.

Para este crítico es importantísimo el binomio Literatura-Sociedad porque es ahí donde nace la actitud comprometida. En España afirma que la toma de posición de los

¹⁸ Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, s.l., Universitaire Pers Leiden, 1968 (1ª parte), 1975 (2ª parte).

¹⁹ Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2004.

²⁰ Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, s.l., Universitaire Pers Leiden, 1968, p.18.

poetas hay que buscarla ya desde la dictadura de Primo de Rivera y la república, concretamente en su Bienio negro. Sería un error, “hacer coincidir la toma de conciencia con la guerra misma”²¹. Señala que el interés por lo popular de la corriente neopopularista no es uno de los factores que iniciarían la actitud comprometida. Los poetas, en su mayoría proceden de la burguesía y casi ninguno está afiliado a partidos políticos. Sólo en la época que va de 1936 a 1939 encontraríamos poetas procedentes de capas más humildes de la sociedad. Los poetas que escribían para el pueblo muchas veces no llegaron a él. Formalmente creaban una literatura accesible a todos, en sus poemas se encuentra sencillez en la sintaxis, vocabulario e imaginaria.

El campesino situado en el campo, sin idealismo, describiéndolo con autenticidad histórica, será uno de los temas recurrentes; así como el tema de la madre – tierra y la tierra que fecunda. Los autores se centran más en el mundo agrario que en el industrial por una causa lógica, y es que en España la mayoría de la población vivía en y del campo.

Según Lechner esta poesía en su mayor parte es arreligiosa, sólo un porcentaje mínimo podría considerarse antirreligiosa. Lo que está claro son los rasgos de descristianización.

El lenguaje se reformará con la introducción del lenguaje coloquial, la puntuación será convencional y el tipo de metro oscilará entre formas tradicionales y verso libre, aunque este último tipo de versificación no alcanzó el uso de las formas tradicionales. Para este experto, en la época de la guerra civil la forma poética no evolucionó demasiado. Esta poesía se acerca hacia un estilo más narrativo. Ante la cuestión del realismo, opina que si se considera realista lo que describe objetivamente la realidad del momento, esta poesía que nos ocupa no lo sería; ya que no siempre hay referencias a la realidad cotidiana, ni predominio de la memoria sobre la imaginación, además el estilo narrativo se encuentra tanto en los poemas con predominio de la imaginación como en aquellos en los que predomina la memoria.

Estos poetas de signo comprometido escribirán en favor de los demás, concretamente por la emancipación de una capa social baja. “Quieren ser políticamente

²¹ *Ibidem.*, p. 248.

conscientes y estar integrados en la sociedad”²². Ellos siguieron fomentando la reflexión sobre el hombre y sobre el papel del escritor en la sociedad.

Además de poesía comprometida, el crítico define poesía denunciatoria como aquella que reproduce la desazón que la sociedad produce en los autores. Pero en esta poesía no se utilizaría la crítica a la sociedad como instrumento para cambiarla. Poesía combativa es para Lechner aquella que persigue fines subversivos.

El experto²³ establece las características de lo que él define como poesía comprometida en tres apartados: la que llega hasta 1936 de tipo inconformista, la que va de 1936 a 1939 también de tipo inconformista y la conformista antes de 1936 y durante la guerra civil. En este apartado explicita de forma más esquemática lo que ha venido desarrollando a lo largo de todo el estudio y visualmente se captan de manera más fácil las diferencias. Simplemente recogemos el dato, pues no creemos que sea necesario dar más cuenta de ello. Sobre Miguel Hernández, específicamente, sostendrá que su actitud plenamente comprometida comenzaría a partir del poema “Sonreídme”, uno de los últimos antes de su obra comprometida por excelencia, *Viento del pueblo*.

En la segunda parte de *El compromiso en la poesía española del siglo XX*²⁴, se centra en el análisis de la poesía comprometida escrita tras la guerra civil. Según Lechner, no se puede diferenciar la poesía que elige cantar la vida de los demás de la que habla de la propia vida en tiempos de angustia porque en su propio vivir suele reflejar el de los demás. En esta poesía se recordará la guerra civil, pero sin inculpaciones, refleja el dolor, la rabia, la indignación de que aquella guerra hubiera sido posible. Los recuerdos no se plasmarán en episodios concretos sino en cuestiones más amplias. Las referencias a la naturaleza serán superiores a las de la ciudad. La tierra, el suelo, será un lugar de sangre y carne, pues miles de españoles yacen enterrados, desde aquí se explica bien el símbolo de la muerte fecundante, las “espigas y flores (...) nutren sus raíces con la vida que abona los campos del país”²⁵. El campesino seguirá estando muy presente en esta poesía, el hombre se identificará con la tierra, y ésta con el hombre.

²² *Ibidem*, p. 138

²³ *Ibidem*, pp. 255-256

²⁴ Johannes Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, s.l., Universitaire Pers Leiden, 1975.

²⁵ *Op. cit.*, p. 102

Se utilizará un lenguaje sencillo, sin altisonancias. Lechner defiende que aunque se cante el dolor ajeno y la mísera existencia humana, esto no impide que haya una preocupación por lo formal en estos poetas.

En líneas generales, en esta etapa de la poesía comprometida, no se encuentra una poesía imprecatoria. Los poemas que salen de la cárcel, muestran a hombres que reflejan el dolor de saberse condenados a un futuro sin perspectivas. No se censurarán casos aislados, sino un estado general. En su mayor parte, no nos encontramos ante una poesía optimista ni esperanzada, parece que los poetas vivieran en una especie de vacío, como exiliados.

Lechner introduce el concepto de que poesía social es toda poesía, sólo por el hecho de estar escrita por un hombre para otro hombre; y esta reflexión la hará suya la crítica posterior, como se apreciará según se avance en este capítulo. Introduce además la cuestión de que la poesía comprometida no va a surgir a raíz de la guerra civil, sino que en poetas anteriores ya se venía dando pero con características diferentes en cada uno de los momentos. La plataforma que elabora Lechner sobre la poesía social es imprescindible para los estudios posteriores sobre esta cuestión, sienta bases, establece características que son fundamentales en el resto de estudios críticos; no en vano todos los estudiosos que se acercan a este tema harán referencias a esta obra de Lechner que hemos comentado, en sus estudios.²⁶

1.2 Poesía de testimonio o recreación de la realidad histórica

José Gerardo Manrique de Lara²⁷, en un trabajo de inferior difusión e incidencia, descubre dos tendencias en el proceso de creación; una, hacia la especulación imaginativa, que porta las características de intemporal y simbólica; y otra de recreación de la realidad histórica, que es más temporal y concreta. Si esta actitud de recreación de la realidad se aplica al presente, nos hallamos ante la literatura de testimonio. El arte

²⁶ Con el trabajo ya casi terminado, nos llega la noticia de que esta obra de Lechner que venimos comentando, ha sido reeditada por la Universidad de Alicante, pero no hemos podido consultarla por la cercanía de fechas entre su publicación y la entrega de este trabajo. Con este dato sólo queremos hacer notar la importancia de esta obra, pues a pesar de ser ya algo antigua sigue siendo una referencia ineludible.

²⁷ José Gerardo Manrique de Lara: *Poesía española de testimonio*, Madrid, E.P.E.S.A, 1973.

literario que se basa en la invención produce una literatura ahistórica, intemporal, pura y de valor carismático.

La poesía basada en la realidad, en el testimonio, ha venido llevando el calificativo de “social”; con el significado de denuncia y compromiso. Dentro de la invención encontraríamos todo lo que no es confesión y dentro de la realidad la contemplación del entorno.

Manrique de Lara identificará poesía social y poesía de testimonio. Según él, este fenómeno literario ha sido necesario en la historia de la literatura.

Apunta cómo se entendió que la poesía social estaba en pugna con el esteticismo. Los poetas consideraban que la estética por la estética era un crimen, y condenaron la poesía pura. La poesía de testimonio tendió a “abdicar” de la forma en busca del concepto. Lo importante era una teoría de conocimiento poético más que estético. A este tipo de poesía le importaba “el destino más que el camino”²⁸; y parece lógico, puesto que en situaciones de urgencia, de combate, dar preferencia a la forma resultaría difícil. A pesar de todo esto, el crítico asegura que en la poesía social nunca hay negación total del poema estético, porque entonces nos quedaríamos sin poema.

En cuanto al término “social”, considera que este abarca toda la poesía, desde el momento en que la poesía es una función ejecutada por el hombre, para otro hombre. Toda la poesía partiría de un concepto social-universal; se trata de un hombre que escribe inserto en un tiempo histórico, y esto no puede traicionarlo. “El fenómeno poético, en cualquiera de sus manifestaciones, entraña un concepto social-universal en cuanto que es el hombre su receptor y en él influye para su actitud ante la sociedad”²⁹. Este crítico, no aceptará el término social para “la determinación de este tipo de poesía en donde el hombre despierta a su conciencia histórica”³⁰. Califica poesía comprometida como aquella que elabora un hombre comprometido con su tiempo, aquella en la que el poeta muestra lo que le afecta con pasión inmediata y no con emoción intemporal. El poeta, “cómplice de su momento histórico”³¹, se siente responsable del destino del pueblo. El poeta necesita definirse y esa definición será siempre de compromiso aunque las actitudes ante él sean de diferentes tipos.

²⁸ *Op. cit.* p. 60

²⁹ *Ibidem*, p. 123

³⁰ *Ibidem*, p. 45

³¹ *Ibidem*, p. 58

La poesía de testimonio establece una barrera entre la poesía pura y la épica, y es en este último apartado donde ella se insertaría. Aparece la neoépica, en la que se canta al héroe víctima de sus circunstancias con una denuncia de la sociedad. Lo que importa es el momento concreto en que se vive. Se desmetaforiza la poesía, se llega a la intencionalidad conceptual y se alejan de estructuras demasiado formalistas.

El objetivo de esta poesía es el hombre, y específicamente aquel que está oprimido y sufre. Se intentará con ella alcanzar la toma de conciencia y crear espíritu de justicia.

En la poesía de testimonio el poeta se desliga parcialmente de su entidad lírica para incorporarse a su entidad histórica, el poeta se proyecta hacia fuera, pretende trasvasar su contenido lírico a su contexto y circunstancia. El escritor se proyecta hacia la problemática de su prójimo. Se produce una desintimación de la poesía, se objetivizan sus fines.

En este tipo de poesía, el creador no se conformará con ser testimonio de su tiempo, será también denunciante. Esto es la poesía social o de testimonio. Una poesía con contenido histórico en actitud combativa, que surge como consecuencia de la “actitud inconformista que experimenta una parte de la sociedad”³².

1.3 Poesía social o la poesía humana, objetiva y colectiva

Para Guillermo Carnero³³ el adjetivo “social” está unido a “humano” y “político”. Se trata de grados en lo que sería una supuesta línea del compromiso; según él, el de menor compromiso sería el humano, después el social y por último el político. Definirá el compromiso en la poesía como aquella que no sea “deshumanizada” y no sólo la explícitamente política. Después, el compromiso podrá ser humano, social o político, según el contexto histórico y lo que este reclame.

Señala que toda poesía escrita por un hombre, es poesía humana; aunque se llame humana, en general, “a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales”³⁴.

³² *Ibidem*, p. 74

³³ Guillermo Carnero: “Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y Guerra Civil” en Guillermo Carnero: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 274-298.

³⁴ *Op. cit.* p. 275

Para definir poesía social, sostendrá que “es poesía humana colectiva”³⁵. Dentro de este campo, no entiende esa poesía intimista y personalista en la que los asuntos son comunes a la humanidad. “Poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético”³⁶.

Este crítico establece un período de tiempo en el que según su opinión se daría la poesía social: de 1940 a 1965, aunque para él la verdadera poesía social se viviese antes de la guerra, y la posguerra significase una repetición desleída y censurada. En otro de sus artículos³⁷, establece la temática de esta poesía social que venimos señalando. Estará centrada en referencias a la guerra civil, en lo que fue la represión, en sátiras hacia quienes ideológicamente se sitúan en el franquismo y hacia quienes sin estar de acuerdo, consienten el régimen por miedo, en la solidaridad con el proletariado, en la agitación política (pero con un porcentaje mínimo), en la idea de España y en la “internalización de la poesía”. En este último apartado la preocupación se amplía a lo supranacional y no se queda sólo en el ámbito de lo español.

Sin embargo, Fanny Rubio y Jorge Urrutia³⁸, en una de las últimas aproximaciones al tema, criticarán esta clasificación temática: “Carnero encasilla en exceso y no da cuenta de cómo los poemas de la solidaridad y de la preocupación por España son, con mucho los más abundantes”³⁹.

Carnero resumirá lo caracterizador de la poesía social en estos rasgos: la historicidad, el realismo, la narratividad, el compromiso testimonial y denunciatorio, el utilitarismo revolucionario y la adopción de una actitud de clase.⁴⁰

La poesía política, volviendo al primer artículo que hemos citado de este estudioso, la define como “la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para

³⁵ *Ibidem*, p. 275

³⁶ *Ibidem*, p. 276

³⁷ Guillermo Carnero: “La poética de la poesía social en la postguerra española” en Guillermo Carnero: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 299-336.

³⁸ Leopoldo de Luis: *Poesía española contemporánea: antología (1939-1968)*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2000. (Prólogo de Fanny Rubio y Jorge Urrutia)

³⁹ *Op. cit.* p. 145

⁴⁰ En este artículo, el crítico, se centra mucho en la poesía de posguerra, en los tipos de compromiso que presenta, en las causas de su progresiva desaparición..., pero creemos que no es necesario para el acercamiento teórico a la cuestión de poesía social, humana, de testimonio, comprometida... que nosotros pretendemos.

fines prácticos coyunturales”⁴¹. Mientras la poesía humana y social pueden darse en cualquier momento histórico, considera que la política necesita un momento histórico determinado en el que exista un enemigo, una fe y que el poder político de ese momento, permita esta expresión literaria porque existe libertad de expresión o porque sin ella, esta literatura puede darse en la clandestinidad.

Carnero deja claro que las fronteras entre “humana”, “política” y “social” son muy borrosas; ya que todo hombre participa de los aspectos socio-políticos de la sociedad en que vive; luego, todo poema humano es en el fondo también político y social. Considera, por tanto, que la poesía no habrá que definirla por “sus implicaciones sino por lo que está explícito en ella”⁴².

Este crítico⁴³ se centra específicamente en otro trabajo en la figura de Miguel Hernández. De la lectura de este artículo podemos concluir que el crítico ve como uno de los ejes de Miguel Hernández, “la extensión de la problemática individual al ámbito colectivo, en la especial coyuntura de cambio político de la cuarta década del siglo”⁴⁴. Carnero hace una breve aproximación al tipo de poesía que escribe Miguel en cada una de sus etapas, pero nosotros sólo vamos a recoger el hecho de que para este estudioso, con la poesía de guerra, Hernández llegaría a la cumbre del compromiso, siendo uno de los poetas que más calidad aportó a la literatura de guerra. Cuando se refiere a la última etapa del poeta, esa en la que hemos centrado este trabajo, Carnero afirmará que el compromiso hernandiano retrocede “hacia la nueva `humanización`”⁴⁵ siendo las características de *Cancionero y romancero de ausencias* las interrogaciones sobre la vida y la muerte, el mal en el hombre, desbordamiento afectivo, inmediatez biográfica, tema del hijo, amor como esperanza y refugio, reflexión sobre los costes de la guerra.

Quedan claras las diferencias que establece entre el compromiso de *Viento del pueblo* y aquello que configura el *Cancionero*.

1.4 Poesía social o tematización histórico-narrativa

⁴¹ *Op. cit.* p. 276

⁴² *Ibidem.*

⁴³ Guillermo Carnero: “Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta” en Guillermo Carnero: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 256-273.

⁴⁴ *Op. cit.* p. 256

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 269

Fanny Rubio y Jorge Urrutia⁴⁶ consideran que la obra literaria es un producto ideológico, la libertad no es absoluta en su creación. El hombre se desenvuelve en una cultura determinada, y la ideología que presente actuará como código social implícito en cada una de las manifestaciones del hombre. Luego, la temática, en nuestro caso de la poesía, vendría ya delimitada por la realidad y cultura en que se vive. Estos estudiosos señalan que los temas poéticos pueden reducirse a dos, los más fundamentales, desde los cuales se derivarían otros. Estos son: la existencia del hombre y la propia creación poética. Para ellos las formas poéticas son el “sistema de selección y delimitación de un tema”⁴⁷, por tanto “El estudio de la literatura debe ser, primordialmente, el de la forma del contenido, el de las formas poéticas: la peculiar selección, distribución y organización de los conceptos en el enunciado”⁴⁸. El crítico deberá averiguar cómo se percibe, descompone y reordena la realidad en el enunciado literario. En su opinión, la estilística estudiará lo lingüístico y los estudiosos de la literatura la tematología y forma del contenido.

El poeta, en calidad de persona única diferente a todas las demás, se acercará a un tema, lo interiorizará y le dará forma poemática según su experiencia concreta.

El tema de la existencia, antes señalado, se matiza por las circunstancias históricas en las que escribe el poeta. Éste está marcado por las preocupaciones de su época, y es desde aquí desde donde surgiría la poesía social. En la misma línea que los críticos ya comentados, Fanny Rubio y Jorge Urrutia consideran que “toda poesía es social, puesto que la crea un hombre en sociedad”⁴⁹. Los términos “poesía social” y “poesía comprometida” los utilizarán como equivalentes. Presentan un recorrido histórico sobre la presencia de la poesía social que no vamos a resumir aquí.⁵⁰

Rescatan la opinión de Leopoldo de Luis⁵¹, sobre la diferencia que este crítico y poeta establece entre “poesía política y religiosa” y “poesía social”. La primera ofrecerá soluciones a los problemas que se exponen en la temática, mientras que la segunda denuncia los estados que deben corregirse sin proponer soluciones. Advierte además

⁴⁶ Leopoldo de Luis: *Poesía española contemporánea: antología (1939-1968)*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2000. (Prólogo de Fanny Rubio y Jorge Urrutia)

⁴⁷ *Op. cit.* p. 11

⁴⁸ *Ibidem*, p. 12

⁴⁹ *Ibidem*, p. 16

⁵⁰ Se trata de un estudio que abarca de la p. 19 hasta la p. 39.

⁵¹ *Vid.* p. 18.

que en los poemas que plantearan dudas sobre su clasificación, habría que analizar si es más importante la motivación social o la carga política.

Según Rubio y Urrutia habría que diferenciar entre el escritor burgués que defiende al proletariado, el escritor proletario y el poeta popular.

La poesía proletaria (escrita por obreros) estará dedicada a figuras del socialismo, a accidentes laborales, a los emigrantes, a la mujer trabajadora, a la máquina... Su máximo desarrollo hay que situarlo antes de la guerra y durante ella. Productores y consumidores, en esta poesía, son de la misma clase.

La poesía paraproletaria (escrita por no obreros) suele ser partidista, didáctica, al servicio de intereses políticos. Pretende adoctrinar y organizar a las masas.

Señalan que Miguel Hernández a consecuencia de la guerra, se decantará por el poema de combate y la preocupación proletaria. De aquí pasará al cancionero popular, “en una nueva y diferente práctica del neopopularismo”⁵².

Afirman que la poesía de guerra no suele ser revolucionaria, los poemas proletarios se insertan en la tradición de la literatura popular, los símbolos que se manejan son tradicionales. El romance de guerra se utiliza para levantar los ánimos de los combatientes, a través de una expresión individualizada de una experiencia colectiva. Durante la guerra civil las manifestaciones poéticas estuvieron al servicio de las ideologías; los poetas se entregaron a la defensa de una causa. Tras la guerra, la poesía se replegó en el escapismo y el refugio preciosista de la intelectualidad; mientras el pueblo se concentraba en satisfacer sus necesidades primeras.

A partir de 1939 el arte camina, por un lado, hacia lo puro, lo intimista, lo idealista y, por otro, hacia la vertiente de un realismo conectado con presupuestos colectivos. La posguerra presentará una tendencia hacia lo neoclásico, en ella primará la estructura formalista e incluye tres tipos de poesía: la religiosa, la épica y la pura. La otra tendencia, la del realismo existencial, presenta una aproximación al antiformalismo y una incursión en terrenos de reflexión, solidaridad.

⁵² *Ibidem*, p. 51

Estos críticos apuntan hacia Hernández como precursor de la nueva poesía y opinan que “nunca existió individualidad poética más marginada, aun pasada su muerte”⁵³.

Hacia 1953 domina la poética realista, mientras el uso del término “poesía social” es cada vez mayor. Los críticos se apoyan en poetas como Crémer y González Alegre para reafirmarse en que con este término se abarcaría, en última instancia toda la poesía.

La actitud realista hace que los escritores se sientan “uno más entre otros hombres”⁵⁴. Utilizan un método de abstracción histórico-narrativo y desde ahí reivindican la función de significado inmediato para el lenguaje, con lo cual, este será directo y coloquial. Los autores son conscientes de la unidad entre lo político – social y lo cultural. Estos expertos señalan que los poetas sociales utilizaron el realismo y la simplificación verbal para lograr la comunicación con las capas sociales de menor educación; se crea la impresión de un lenguaje cotidiano, aunque no por esto puede considerarse siempre menos trabajado. Así la poesía social, popular, se identifica con una poesía de mayorías y se crea con esa voluntad determinada.

En este estudio se trata la problemática cuestión sobre la sinceridad de los autores que escriben poesía social. Sobre su origen social, su coherencia, sobre si su vida refleja lo que escriben en su poesía. Hay críticos que defienden que los poetas sociales deberían presentar cierta coherencia entre lo que escriben y lo que viven. No es el caso de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, quienes consideran que este tipo de afirmaciones son propias “del comunismo primitivo (...) El comportamiento social y personal de un artista no tiene por qué corresponderse con el tema o los resultados de su obra”⁵⁵.

Recogen finalmente que la poesía social fue “una literatura de denuncia y protesta frente a las condiciones de vida bajo un determinado sistema político”⁵⁶.

1.5 Poesía comprometida o el apagamiento del yo como sujeto lírico

⁵³ *Ibidem*, p. 91. Además creemos que deberíamos plantearnos si se ha terminado ya esa marginalidad y si tiene el reconocimiento académico que merece; pero eso lo dejamos para otra ocasión.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 114

⁵⁵ *Ibidem*, p. 131-133

⁵⁶ *Ibidem*, p. 141.

En los volúmenes de *Leer y entender la poesía*⁵⁷, encontramos varios autores que tratan esta cuestión, pero esencialmente nos van a interesar las aportaciones de Tomás Albaladejo. En uno de sus artículos⁵⁸ va a decir que la actividad creadora que lleva en sí la conciencia poética desde la que escribe el poeta, tiene lugar en la sociedad. Esta conciencia poética se sustenta, en muchas ocasiones, en la unión de la cenestesia autorial-textual-comunicativa (que tiene presente al emisor, al receptor y la interpretación del texto) y la cenestesia social; según señala este crítico. Desde esta cenestesia social el poeta se cuestiona la función del lenguaje y la poesía en el mundo.

Para Albaladejo, el hecho de escribir implica ya adquirir un compromiso; pero distingue entre el compromiso poético y la poesía comprometida. Ésta dependerá de actitudes poéticas relacionadas con momentos históricos concretos; mientras que el compromiso poético implica al autor con la condición universal del ser humano en la sociedad, el eterno problema individuo-sociedad, y no sólo con unas circunstancias concretas. La poesía comprometida refuerza “la conciencia poética con la confianza en el lenguaje como instrumento artístico y con la idea de la poesía como arte que puede tener una mayor o menor implicación social”⁵⁹, en detrimento del compromiso poético con el lenguaje y la propia poesía. Este mismo crítico, en otro artículo⁶⁰, señala que “la poesía social es especialmente persuasiva, con formas lingüísticas que representan de manera clara y directa la acción que el poeta intenta llevar a cabo en el espacio del mundo, fuera ya de la poesía”⁶¹.

Volviendo al primer artículo citado de Albaladejo, observamos que a la poesía comprometida le asocia la intensificación del componente épico, la pérdida de intensidad del “yo” como sujeto lírico. En este tipo de poesía encontramos una historia personal que es parte de la historia general, es una concreción de la generalidad en la individualidad y así produce una fusión entre la historia personal y la general.

⁵⁷ Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2002.

Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2003.

Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2004.

⁵⁸ Tomás Albaladejo: “Conciencia y compromiso poéticos” en Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2002. pp. 27-46.

⁵⁹ *Op. cit.* p. 37

⁶⁰ Tomás Albaladejo: “Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje” en Martín Muelas Herraiz: *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2003. pp. 23-34.

⁶¹ *Op. cit.* p. 33

La importancia del realismo en esta poesía de compromiso, además de en el lenguaje más directo, se plasma también en la expresión de lo cotidiano, del testimonio de la vida.

En estos volúmenes aparecen más artículos que hablan, por ejemplo, de la poesía social de la generación de 1968, de las formas métricas de la poesía popular etc., pero nos ha parecido que eran demasiado específicos para la panorámica general que nosotros pretendíamos con este apartado; así que con la aportación de Albaladejo creemos que se cumple nuestro objetivo.

Para cerrar el capítulo vamos a realizar una síntesis sobre cuáles consideramos que han sido los elementos constitutivos de la poesía social para la crítica, y en un capítulo posterior intentaremos dar cuenta de si *Cancionero y romancero de ausencias* cumple estos requisitos.

Para que un poema sea incluido dentro de lo que se denomina poesía social, sólo haría falta en principio que se escriba, puesto que por el hecho de estar escrito por un hombre y con un futuro receptor hombre también, adquiere la categoría de social. Sólo Guillermo Carnero establece diferencias entre lo que sería poesía humana y poesía social. Para él la poesía social es la poesía humana colectiva, y en ella no entran aquellas composiciones intimistas y personalistas en que los asuntos pueden ser universalizables. Según este crítico, humana es el rasgo que presentaría toda poesía, por estar escrita por y para un hombre. De modo que para no entrar demasiado en esta polémica, vamos a unirnos a Lechner, y denominaremos a esta poesía, poesía de compromiso.

Para que pueda denominarse de esta manera, la poesía deberá presentar una temática vinculada al momento histórico en el que el poeta escribe, que en la España de la posguerra, serán diversos: el recuerdo a la guerra civil, no con inculpaciones sino con el dolor de que algo así hubiera podido ocurrir, y no desde recuerdos concretos, sino en alusiones generales; las referencias a la naturaleza y al campo, puesto que en España, el medio rural era el más poblado; el nuevo mundo urbano y obrero; la dureza de la vida cotidiana; la esperanza en una sociedad nueva, etc. Igualmente deberá tener un lenguaje sencillo, directo, que refleje el coloquialismo; acudirá en ocasiones a formas métricas

tradicionales pero abundará en nuevos ritmos de versolibrismo, marcando un estilo predominantemente narrativo. Negará el esteticismo como un crimen ofensivo hacia la humanidad doliente; y, aunque los críticos aseguren que esto nunca se lleva al extremo, lo que esta poesía presenta es una simplificación de formas, y no por esto debe pensarse menos trabajada.

Esta poesía se sostiene sobre una poética de utilidad, finalidad y servicio; es decir, que a través de ella se pueda cambiar la misma sociedad a la que se critica. En general, no es una poesía que se cree con el valor de la intemporalidad y la permanencia, sino que surge de la pasión inmediata que producen la injusticia y el dolor y el deseo de denunciarlos. Es una poesía realista, presenta una recreación de la realidad aplicada al presente, e historicista al mismo tiempo. Lo importante de esta poesía es que está terriblemente vinculada al momento histórico de sus creadores, momento que no dejan de expresar en sus versos.

El sujeto que presenta esta poesía camina hacia la desintimación, se irá desligando de su entidad lírica para presentar su realidad histórica, su ser en todos los hombres; y esto ocurre porque los poetas que presentan este tipo de poesía, se sienten algo responsables del destino del pueblo; pero sin caer en el panfletarismo ni en la poesía política. La poesía política, enfocaría todos los temas que toca desde una determinada ideología, y propondría soluciones a los problemas que plantea en la temática. La poesía comprometida, no ofrecería soluciones, sólo plantearía las cuestiones, para crear conciencia y llamar al cambio; sí que hay acción, por tanto, en esta poesía, pero no tan dirigida como en la política, y es que el término poesía denunciatoria es la que no ofrece soluciones pero tampoco concibe la poesía como un instrumento válido para el cambio.

Por último, queremos señalar la cuestión de la coherencia entre la vida y la producción poética de los poetas de compromiso. Creemos que sí debe haber cierta relación; entendemos que no tiene por qué ser hasta el extremo, porque al final quien escribe es un ser humano, con limitaciones. Ante el argumento de Jorge Urrutia y Fanny Rubio de que esta afirmación sería de un comunismo primitivo, debemos mostrar cierto desacuerdo. Una poesía que se escribe con la intención de transformar y cambiar la realidad, parece lógico que nazca de una persona que se interesa por cambiarla, porque ese poeta concreto al escribir poesía comprometida ya estaba siendo coherente entre vida y obra. La poesía comprometida es necesario que sea creíble, pues si pretende

dirigirse a una mayoría para que entre todos se cambie algo, el poeta debería estar con todos esos a quienes dirige sus versos.

Hemos trazado el esbozo de los temas, las poéticas y las formas que parecen animar esta poética comprometida. Pero queda por abordar una cuestión apenas apuntada levemente hasta ahora: ¿quién es el sujeto poético de esta poesía social?, ¿qué encierran sus formas de romántica irrupción autobiográfica?, ¿qué anida bajo el tímido anonimato gris que le sumerge en lo colectivo?, ¿cómo esa evolución del yo al nosotros, o del yo al vosotros? Porque creemos que la obra de Hernández encontrará una nueva luz si sabemos responder al menos a algunas de estas cuestiones.

CAPÍTULO II

LA POESÍA DE *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*

En este apartado pretendemos profundizar más en el análisis de la crítica sobre *Cancionero y romancero de ausencias*, como ya hemos anunciado en el estado de la cuestión.

2.1 La temática

Con respecto a la temática hay que señalar que la mayoría de los autores coinciden en que la ausencia y el amor son los dos grandes pilares sobre los que descansa el contenido de la obra. La crítica consultada está de acuerdo, no hay nadie que aleje demasiado su opinión al señalar la temática de *Cancionero y romancero de ausencias*. Se coincide en que estos pilares son la ausencia, el amor (amor entre esposo y esposa y amor que engendra vida) y la muerte. Para comprobarlo traemos aquí las siguientes citas; para Julio Pazos Barrera⁶², “Los signos temáticos de *Cancionero y romancero de ausencias* se han relacionado en dos grandes secuencias. (...) La vinculación de las dos secuencias se encuentra en la coordinación muerte-amor; amor-vida. El amor es el centro: el amor vence a la muerte o del amor se levanta la vida”⁶³. Esas dos grandes secuencias a las que se refiere el crítico son la muerte y el amor (amor que hace que los padres engendren la vida).

Al analizar la temática de *Cancionero*, Concha Zardoya afirmará⁶⁴: “las más hondas intimidades del hombre afloran en estos poemas. El amor y la muerte alientan en ellos, luchan, se resignan, se duelen de ser lo que son”.

Según José M^a Balcells⁶⁵, el motivo lírico que presenta *Cancionero y romancero de ausencias* es la ausencia, aunque, como argumentará más tarde, no resulta extraño, ya que para cualquier persona encarcelada todo está ausente: “El motivo lírico de las “ausencias” gravita por muchos de los poemas. (...) todo está ausente, para el poeta y para cualquier hombre encarcelado”.

⁶² AA.VV., *Homenaje a Miguel Hernández*, Ecuador, Embajada de España Quito Ecuador, 1993 (Julio Pazos Barrera, “La poesía de *Cancionero y romancero de ausencias*)

⁶³ *Op. cit.*, p. 168

⁶⁴ Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910 – 1942) Vida y Obra – Bibliografía – Antología*, New-York, Hispanic Institute in the United States, 1955. (pp.76-77).

⁶⁵ José María Balcells, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Diosa, 1975 (p.202).

José Carlos Rovira⁶⁶ sintetiza en dos los temas apuntados con anterioridad: “El centro temático de *Cancionero* es el amor y la ausencia”.

Mientras que Juan Cano Ballesta⁶⁷ afirmará que: “El amor (...) constituye la gran fuerza central de toda la obra de Miguel”.

A partir de estos ejes temáticos generales, la crítica habla de aspectos temáticos que se asocian a un número de poemas más reducido. Creemos que es suficiente el acercamiento a la temática general, ya que con la temática específica la crítica pretende expresar de una manera más concreta las experiencias personales que Hernández poetiza. Además, estas expresiones más particularizadas, en un ejercicio de abstracción, finalmente pueden incluirse dentro de los tres temas generales comentados. Para ofrecer una muestra de esta división en subtemas vamos a citar la obra de dos críticas, que ofrecen una visión paradigmática y representativa del resto de los estudios, ya que prácticamente toda la crítica señala temas de estos que venimos denominando de tipo más concreto. Las autoras elegidas son, por tanto, Concha Zardoya, que en su obra *Miguel Hernández (1910-1942) Vida y Obra –Bibliografía –Antología*, antes citada, realiza una división de los poemas por temas⁶⁸; y Carmen González Landa, que en su libro *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*⁶⁹, aunque afirma que el tema general es la ausencia, señala que ésta se representará a través de tipos diferentes y hace una distribución de los poemas según el tipo que representan. Además, señalará otros temas “secundarios”.

En general, pues, amor (muy unido a vida), muerte y ausencia son los temas principales. Algunos autores, a veces, señalan uno de los temas como más importante que los demás. Pero teniendo en cuenta el conjunto de autores consultados, nos ha parecido que los tres temas se citan proporcionalmente entre ellos con idéntica importancia.

2.2 ¿Obra colectivista o intimista? El sujeto poético

⁶⁶ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. (p.116).

⁶⁷ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978 (1ª ed., 1962) (pp.74-75).

⁶⁸ En la página 77 de esta obra crítica, la autora presenta una relación de temas incluyendo en ellos los poemas del *Cancionero*. Por poner un ejemplo, señala los de tema amoroso y en este apartado incluye “Un viento ceniciento”, “Besarse, mujer”, “Llegó tan hondo el beso”, “Si te perdiera”... Hay que recordar que en esta obra Concha Zardoya aún mantenía la división entre *Cancionero y romancero de ausencias y Últimos poemas*.

⁶⁹ Vide, pp. 23-24

La discusión de calificar esta última obra de Hernández como colectivista-universal o intimista es uno de los puntos de la crítica en los que nos queremos detener algo más, ya que nuestro estudio pretende aportar algo de luz sobre este aspecto.

Para Javier Pérez Bazo, en su artículo “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”⁷⁰, estamos ante una obra que comienza un nuevo ciclo; para el crítico, la obra es “autobiografía íntima”, pero esto no impide que “la realidad inmediata, la vivencia sentimental y la anécdota” alcancen unos niveles de interpretación superiores. En su opinión, Hernández está creando “una poesía humanizada cuyo punto de llegada sería la generalización de lo humano”. Pérez Bazo se refiere a la “humanización” de los versos de *Cancionero y romancero de ausencias*, aunque no estén cargados de ideología como en etapas anteriores de su producción. Con *Cancionero*, según este crítico, el poeta “culminó conjuntando la denuncia de la deshumanización y la asunción de los más firmes pilares del compromiso humano”. Y se posiciona a favor de lo universal-colectivo en esta obra en una cita como la siguiente: “el componente adscrito a lo personal alcanza, en maduración ética, ámbitos universales”. A lo largo del artículo, Pérez Bazo analiza algunos poemas, y para “Sepultura de la imaginación” tiene, entre otras, estas palabras: “simbiosis entre lo meramente autobiográfico y lo cívico – colectivo. Menciona también algo sobre el sujeto poético ante el que nos encontramos. Mientras que en los poemas de guerra el yo se sumergiría totalmente en la colectividad, aquí volvería a lo individual, aunque “para ser conciencia de ciertos valores morales o para transferirse a esferas de validez universal”.

Otro crítico consultado, Julio Pazos Barrera⁷¹, se posiciona de nuevo a favor de lo universal-colectivo y explica por qué Miguel Hernández no sería individualista: “El autor (...) es copartícipe de una conciencia colectiva⁷² (...) Miguel Hernández evitó escribir en sus poemas cualquier enunciado que revelara el drama de su propia y concreta individualidad. No aparecen en los poemas los nombres de sus hijos, ni el de su esposa ni el de sus carceleros. Los motivos personales se entretajan mediante los pronombres yo y tú, y con los sustantivos comunes de hijo, madre, mujer, hombre etc.

⁷⁰ Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp.623-633.

⁷¹ Julio Pazos Barrera, “La poesía de *Cancionero y romancero de ausencias*”, en AA.VV., *Homenaje a Miguel Hernández*, Quito, Embajada de España, 1993, pp.165-183.

⁷² *Op. cit.* p. 175

(...) De este modo el texto se lanza a la conciencia colectiva y encuentra en ella su comunicación y su permanencia”⁷³.

José Carlos Rovira, uno de los críticos que más se ha dedicado al estudio y edición de esta obra, no ha variado su posición respecto a esta cuestión a lo largo de sus publicaciones sobre *Cancionero y romancero de ausencias*. Así, que vamos a detenernos en su obra más antigua, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica* (1976), porque es donde trata este asunto con mayor detención. Sólo apuntaremos que en su edición del *Cancionero* de 1990 introduce un nuevo término para referirse a las poesías que contiene esta obra; habla de poesía en la que el poeta es capaz de metaforizar lo cotidiano. Y es este concepto de lo cotidiano lo que deseamos resaltar, ya que la poesía de la Generación del 50 se llamará muchas veces “poesía de la cotidianidad”, y esto puede hacer pensar que Miguel Hernández fuese para estos poetas una influencia necesaria. Y para esta opinión podemos apoyarnos, por ejemplo, en Juan Cano Ballesta, que considera a Hernández una influencia necesaria para las generaciones poéticas posteriores⁷⁴. Pero volviendo al tema de lo universal-colectivo, descubrimos que Rovira define *Cancionero y romancero de ausencias* como “la fusión personal – colectiva que anima una vida y una poética surgida en los tres años más dramáticos de la historia de España”. A lo largo de este estudio de Rovira se ven afirmaciones tanto hacia lo colectivo como hacia lo intimista, pero nos parece que el autor se inclina, finalmente, por lo colectivo. Como muestra ofrecemos las siguientes citas:

“En el *Cancionero* es evidente que el poeta había fundido su yo personal con una determinada historia colectiva, de tal manera que su lírica era ya colectiva, era social”⁷⁵. Esta arriesgada definición social del poemario, se matiza con un sentido romántico de lo popular:

“En Hernández no habría una pretensión de ser popular, de utilizar para la transmisión ideológica la poesía del pueblo. En nuestro poeta, pienso, es un mecanismo inconsciente: él era pueblo y cantaba con su voz aquellas canciones que le servían de forma de expresión”⁷⁶.

⁷³ *Ibidem.*, pp. 177-178

⁷⁴ Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Ed. Gredos, Madrid, 1978 (1ª ed. 1962) pp. 258-259.

⁷⁵ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. p. 27

⁷⁶ *Op. cit.* p. 32

Estas afirmaciones implican, en el fondo, una consideración acerca del tipo de métrica que utiliza Miguel Hernández en su obra *Cancionero y romancero de ausencias*: toda la crítica está de acuerdo en que su métrica es de corte popular; pero ya nos detendremos más adelante en esto. Sólo queríamos resaltar esta cita para que se aprecie cómo Rovira piensa, en algún momento, que Miguel Hernández no tuvo la pretensión de ser popular. Propondrá leer las metáforas de *Cancionero* desde una clave social. En un momento de su estudio crítico, José Carlos Rovira, hace las siguientes afirmaciones: “el procedimiento de intensificación emotiva mediante indicadores del segundo tipo progresa a lo largo de ella (...) el progreso hacia los indicadores fuertemente personales es algo que está claro a lo largo de toda la obra”⁷⁷.

¿No podría esta presencia fuerte de la pronominalización llevarnos a deducir un viraje hacia lo intimista? Afirma además, algo más adelante, que la clave de lengua de la obra es el “tú –yo”.

Rovira asegura que se produce “temáticamente, conforme va avanzando el *Cancionero*, la impregnación del espacio personal por el colectivo en lucha entre dos motivos⁷⁸ en los que el poeta, y con él la sociedad, se debaten”⁷⁹. En esta cita vemos cómo sigue argumentando a favor de lo universal-colectivo; del mismo modo que tomando el dolor que transmite y expresa Miguel en esta obra por la pérdida del primer hijo, como un signo de universalidad, “apareciendo, en la expresión de este profundo dolor, todos los dolores personales y colectivos que envuelven en esos momentos el vivir de Hernández”⁸⁰.

Pero en la última parte de su estudio crítico encontramos una definición de *Cancionero y romancero de ausencias* como “diario íntimo, de reflexión, de esperanza y desesperanza en el hombre y la humanidad”⁸¹, para unas líneas más adelante expresar que *Cancionero* es lírica social:

Fuera del análisis de la estructura de este tipo de poesía, como ruptura de la relación del yo con lo colectivo, del yo amenazado por la sociedad que se refugia en los límites del propio mundo y no sólo a partir de sí mismo, el *Cancionero* es, por el contrario, lírica-social en el sentido que podemos concretar a continuación: el poeta obligado por las circunstancias que vive, se introduce en una lenta y apretada reflexión sobre su propio mundo; sobre lo vivido en el pasado, lo que siente en el presente y la incertidumbre del

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 79

⁷⁸ Los motivos a los que se refiere son el amor y el odio.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 98

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 107

⁸¹ *Ibidem.*, p. 139

futuro; escribe directamente sobre sí mismo, sobre sus esperanzas y desesperanzas, pero, por la posición que ocupa de cara a los demás, su reflexión autobiográfica salta el valor de lo individual y se universaliza, llegando a ser en definitiva la plasmación poética de una parte de la conciencia colectiva de la época⁸².

Este experto comenta en varias ocasiones, a lo largo de sus estudios, que en esta obra de Hernández cae el tono épico de su lírica anterior y se centra en una escritura más íntima.

Nos planteamos en este momento una duda, ¿sería Miguel Hernández consciente de ese carácter social de su poesía?, ¿no puede ser que la crítica, a posteriori, haya visto esa socialización del yo, desde una crítica puramente marxista?

Las últimas palabras de la obra de Rovira serán: “la obra de nuestro poeta con el valor definitivo de lírica popular, obtenido mediante la transmutación artística del decir del pueblo y del sufrir histórico del pueblo”⁸³. Aunque Rovira ve que en *Cancionero y romancero de ausencias* hay cuestiones que apuntan hacia lo intimista, se decanta finalmente por la visión universal-colectiva de los últimos versos de Hernández. Antes de pasar a la opinión de otro crítico, queremos rescatar una cita de este crítico perteneciente a su edición facsímil del *Cancionero y romancero de ausencias*⁸⁴, donde hablando de las claves de lectura concluye, “Un mundo poético que tiene unos significados globales que van más allá del episodio vital del autor para hablarnos de la vida de una entera sociedad”.

El crítico Armando López Castro, en su artículo “*Lo popular en Miguel Hernández*”⁸⁵, afirma lo siguiente: “en su voz tensa y concentrada sentimos la aparición de los muchos en uno, la dimensión del pueblo que como tal se manifiesta”⁸⁶.

En el otro extremo, se situarían la apreciaciones individualistas e intimistas de Arturo del Hoyo, en su prólogo a *Obra escogida*⁸⁷, que constata el cordialismo autobiográfico que impregna el *Cancionero*: “Estos breves poemas forman como un diario del corazón del poeta”.

⁸² *Ibidem.*, pp. 140-141

⁸³ *Ibidem.*, p. 148

⁸⁴ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición facsímil de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil- Albert, Diputación de Alicante, 1985.

⁸⁵ Armando López Castro, “Lo popular en Miguel Hernández”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. I, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp.431-442.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 439

⁸⁷ Miguel Hernández, *Obra escogida*, prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1962 (3ª edición) (1ª edición, 1952).

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia se van a decantar más por el intimismo que por el colectivismo en esta obra. En su edición de la obra poética completa de Hernández⁸⁸, aseguran que *Cancionero y romancero de ausencias* “es casi un libro de memorias”⁸⁹. Está claro que si son memorias son totalmente personales. En su edición de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*⁹⁰, se definen algo más sobre el carácter intimista en la obra de Miguel. Van a calificar *Cancionero y romancero de ausencias* como “diario íntimo”⁹¹. Para ellos, una de las características de la poesía lírica es la personalización del poema; y consideran que en esta obra Miguel lo está haciendo. Ellos ven en esta obra a un Miguel Hernández intimista aunque no niegan que hay quien pueda reconocerse en sus versos pero aseguran que esto no le daría el carácter de colectivista: “Los cantares de Miguel Hernández no pretenden ser de ningún modo expresión popular, sino personal (...) 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”.⁹² Teniendo también presente el tipo de metro (popular) que Miguel escoge para esta última etapa de su vida y producción poética, esos dos críticos, afirmarán que:

Miguel Hernández no busca en el cantar popular la comunicación con 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 de clarísima extracción popular, las formas tradicionales como sintética expresión de lo que le es entonces más sentido”⁹³.

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia ven clara la diferencia entre la etapa de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* y la de *Cancionero y romancero de ausencias*. Mientras que en la primera sí puede verse un sentimiento colectivista, parece que en la segunda no, hay una vuelta a sí mismo.

⁸⁸ Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *Miguel Hernández: Obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1976.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 403

⁹⁰ Miguel Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988.

⁹¹ *Ibidem*, p. 76

⁹² *Ibidem*, p. 77

⁹³ *Ibidem*, p. 78

Para Concha Zardoya⁹⁴, *Cancionero y romancero de ausencias* “es un verdadero diario íntimo: las confesiones de un alma en soledad”, “es la eterna voz de Miguel Hernández, recogida en sí misma, interiorizada”.

Dario Puccini⁹⁵ también considerará *Cancionero y romancero de ausencias* como un “diario íntimo (...) El *Cancionero* se presenta como el “diario íntimo” de un momento particularmente intenso, agitado y sufrido de la vida de Hernández”.

El hecho de considerar esta obra de Hernández como “diario íntimo” no impide que pueda considerarse colectivista, o construida desde un sujeto que mira hacia lo colectivo, que es lo que hará Puccini; aunque a nosotros nos parece que quizá sea más lógico pensar que si es algo “intimista” el sujeto será más bien personal.

Hemos llegado así al punto de debate más sugerente que este texto poético entraña, la cuestión del “sujeto” como soporte de una lírica intimista o social. Pese a su crucial importancia, las referencias bibliográficas sobre este asunto no son abundantes, sino más bien escasas e insuficientes en las consecuencias de su planteamiento. Ya hemos anticipado páginas atrás cómo Javier Pérez Bazo introducía la cuestión sobre el sujeto en la valoración temática del poemario, por lo que repasaremos ahora las implicaciones que conllevan al respecto las afirmaciones de José Carlos Rovira y Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, , dada la estrechísima relación existente entre el problema del sujeto y la calificación colectiva o intimista del texto. Como ya se habrá podido deducir, José Carlos Rovira defiende la presencia de un “yo” universalizador. Siendo ésta la propuesta sintetizadora sobre *Cancionero*, se detiene no obstante más concretamente en el tipo de sujeto proposicional que presentan los poemas, haciendo la siguiente división:

- Si el sujeto no está explícito, será colectivo (teniendo en cuenta que los plurales también representan colectividad)
- Si el sujeto está explícito tendrá valor personal.

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, sin embargo, se posicionan a favor de un sujeto totalmente personal.

2.3. Recursos estilísticos que apuntan hacia lo popular

⁹⁴ Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910 – 1942). Vida y Obra – Bibliografía – Antología*, New-York, Hispanic Institute in the United States, 1955. p. 76

⁹⁵ Dario Puccini, *Miguel Hernández. Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987. p. 101

Hay algo claro que comparte toda la crítica consultada, y es el uso de estructuras métricas de corte popular, tradicional. No sólo esto, sino también que existe un uso de recursos estilísticos propios de la línea popular como es el paralelismo. Para Cano Ballesta⁹⁶, el paralelismo tiene en el *Cancionero* una importancia decisiva. Este crítico en su estudio formula un análisis de cómo utiliza Miguel Hernández la correlación y el paralelismo. Este último recurso, sostiene, se atribuye a la lírica popular, mientras que el primero lo considera un medio estilístico más intelectual y artificial. Carmen González Landa, cuyo estudio ya ha sido citado, ofrece un esquema⁹⁷ del uso de estructuras paralelísticas y reiteraciones léxicas y los tipos de disposición que presentan. Hace un análisis de los tipos de recursos de disposición y de las estructuras sintácticas dominantes francamente exhaustivo. Ofrece también un análisis detallado del tipo de estrofas que utiliza el poeta y en qué medida lo emplea. Podemos apreciar que predominan las de arte menor y concretamente las construidas en octosílabos y heptasílabos. Para esta crítica, “La brevedad de la mayoría de las composiciones del *Cancionero* es un notable signo tradicional”⁹⁸. Apoya, además, la tesis de incluir a Miguel Hernández dentro de lo que se ha denominado “neopopularismo”; cuando afirma que los materiales que recoge de la tradición, este poeta los transforma haciéndolos personales: “una vez más Miguel Hernández labora su poesía con materiales primigenios que transforma con su peculiar acento”⁹⁹. Sobre su inclusión dentro de la corriente “neopopularista”, podemos rescatar la opinión de Agustín Sánchez Vidal¹⁰⁰: “Un análisis más detenido revela, sin embargo, a un poeta en pleno dominio de la forma, con paralelismos y correlaciones que cinchan sutil y musicalmente las composiciones en la línea de la poesía popular. Se logra así una aparente espontaneidad y sencillez, que no es sino la culminación de una trayectoria densa, casi fulgurante, que en poco más de seis años, en las más dramáticas circunstancias, le ha transportado desde el epigonismo hasta una voz irrepetible. Se trata de un original y personalísimo neopopularismo, que suena a acervo común, casi a cante jondo, genuino

⁹⁶ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978 (1ª ed., 1962)

⁹⁷ *Ibid.* pp. 60-61.

⁹⁸ M^a Carmen González Landa, *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992. p. 160

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 210

¹⁰⁰ Agustín Sánchez Vidal: *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992. p. 268

y transparente a golpe de depuración”. También José M^a Balcells¹⁰¹ cree que *Cancionero y romancero de ausencias* entronca con el neopopularismo.

Concha Zardoya es otra de las estudiosas que ha tratado la importancia del paralelismo, del que muestra los diferentes tipos que se hallan en la obra y la correlación.

Toda la crítica habla de la poesía de tipo popular que encontramos en el *Cancionero* y de la importancia del paralelismo (Puccini, Sánchez Vidal, Leopoldo de Luis, Jorge Urrutia, Rovira...).

Gustav Siebenmann¹⁰² afirma que en *Cancionero y romancero de ausencias* se encuentra “un tardío y excepcional retorno a los procedimientos y modelos de la poesía popular o de tipo tradicional”¹⁰³.

La construcción de esta obra en metros populares podría apoyar la idea de considerar esta obra como universal-colectiva. Es el caso de Ana Suárez Miramón que en su artículo “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”¹⁰⁴, defiende que tanto el metro popular como la canción da a los cancioneros un sentido social, universal. Así, opina que Hernández “elabora a partir de lo popular unas coordenadas superiores de universalidad y de eternidad que se concentran en el *Cancionero*”¹⁰⁵. Leopoldo de Luis, Jorge Urrutia¹⁰⁶ y José Carlos Rovira¹⁰⁷ han estudiado los rastros de la poesía de los Cancioneros populares que se encuentran en esta obra de Miguel Hernández. Aportan ejemplos de composiciones que están recogidas en estos cancioneros, y las comparan con otras composiciones de Hernández muy parecidas, incluso hay versos iguales.

Julio Pazos Barrera descubre que en *Cancionero* hay elementos populares que se acercan a la estética popular; éstos son la “sangre”, el uso de nombres geográficos, las metáforas comunes como “palomar” para referirse a la casa, el motivo lírico de la luna... Para Javier Pérez Bazo, con la recuperación de modelos de poesía tradicional, Hernández continúa la larga tradición de la literatura española; pero lo que este poeta

¹⁰¹ José María Balcells: *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Dirosa, 1975.

¹⁰² Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos de España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp.426-431.

¹⁰³ *Ibidem*, p.427

¹⁰⁴ Ana Suárez Miramón, “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp.635-645.

¹⁰⁵ *Op. cit.* p. 638

¹⁰⁶ Miguel Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁰⁷ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

incorpora está recubierto “de un compromiso hasta entonces inédito en la lírica tradicional”.¹⁰⁸ En otro artículo de este autor, “Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?”¹⁰⁹, relaciona las composiciones de Hernández con la poesía tradicional en la elección de tipos de metro, en el hecho de “incorporar fragmentos de cancioncillas populares al poema”¹¹⁰, en el uso del paralelismo. Este crítico escoge varios poemas de *Cancionero* y analiza el tipo de paralelismo que presentan, interpretando la intencionalidad de Hernández al usarlos; además de analizar el tipo de estrofa, el ritmo y otras cuestiones estilísticas. La tesis que pretende sostener el crítico en este artículo es que “Forma y contenido caminan estrechamente enlazados dando soporte estéticamente a una de las poéticas en metro menor de mayor autenticidad y más originales de nuestra centuria”¹¹¹. Pérez Bazo deja clara la influencia de lo popular en esta estación poética de Miguel Hernández pero también su originalidad al tratar esos materiales: “lo que confiere rango específico al *Cancionero* será precisamente el hecho de aprovechar esa base tradicional para convertirla en estrato sobre el cual añadir distintos motivos temáticos o violentar la rigidez de la norma de la métrica tradicional, alterándola, recreándola en búsqueda de renovados ritmos”¹¹².

Para Rovira¹¹³, a Miguel Hernández “le fue saliendo, surgiendo todo un mundo de poesía y de canción que conocía bien: el canto popular español, el medio de expresión tradicional de un pueblo a lo largo de su historia”.

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, en su edición ya citada de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, recogen sus impresiones sobre lo popular en el canto hernandiano, expresándose de la siguiente manera: “No es exactamente, pese a lo que se ha dicho, que el *Cancionero* recoja a menudo los temas y las formas familiares al canto popular, sino que Hernández, sintiéndose marcado por las tres heridas fundamentales del hombre: *la de la vida*, / *la de la muerte*, / *la del amor*, se vuelve hacia sí mismo, se ahonda en su ser y aborda unos temas que también son de todos, con unas

¹⁰⁸ Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, p.632

¹⁰⁹ Javier Pérez Bazo, “Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?” en AA.VV., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp.315-325.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.317

¹¹¹ *Ibidem*, p. 325

¹¹² *Ibidem*, p. 317

¹¹³ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. p.29

formas que de todos son. No es que coincida temática y formalmente con la poesía del pueblo, sino que Miguel Hernández expresa su ser popular herido por los estigmas comunes, esenciales al hombre”.¹¹⁴

A pesar de que nos hemos centrado más en lo que la métrica y los recursos estilísticos nos aportan desde el plano de lo popular, no podemos pasar sin dar cuenta de que M^a Carmen González Landa¹¹⁵ y José Carlos Rovira¹¹⁶ en las obras señaladas han hecho unos análisis métricos (desde el plano puramente formal) muy buenos. Además debemos citar el estudio *La poesía de Miguel Hernández: Aspectos polimétricos*, de José María Padilla Valencia¹¹⁷, donde este autor realiza un detenido recorrido por todas las estrofas y tipos de versos que utiliza Miguel Hernández a lo largo de toda su obra. Habla de los tipos de versos de arte menor y arte mayor utilizados y en cada uno de esos apartados se detiene en una cala específica sobre el *Cancionero y romancero de ausencias*: “la máxima concisión expresiva la encontramos en el *Cancionero y romancero de ausencias*”¹¹⁸, y “tal vez sea en este libro en donde nos encontramos la síntesis auténtica de la utilización por el poeta de este tipo de versos”¹¹⁹. La primera cita se refiere al uso de versos de arte menor y la segunda al uso de versos de arte mayor. De este estudio se deduce que los tipos de versos que dominan en la obra del poeta oriolano son el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino. Una de las estrofas que, según Padilla Valencia, Miguel Hernández preferiría, sería el serventesio. Otra de las conclusiones que puede deducirse tras la lectura de este estudio es que una de las notas características de la poesía de Miguel Hernández es la polimetría; para José María Padilla Valencia, “la polimetría (...) juntamente con las composiciones de corte tradicional, da a su obra ese doble aspecto de clasicismo y modernidad a un tiempo”¹²⁰.

En la conclusión de su estudio el crítico afirmará lo siguiente: “El escarceo por el verso libre fue eso, un escarceo, porque Miguel Hernández estaba dotado para la poesía rimada, siendo un verdadero conocedor de la misma y a la vez innovador. La polimetría

¹¹⁴ *Op. cit.*, p.80

¹¹⁵ M^a Carmen González Landa, *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992.

¹¹⁶ *Vid.* n.30.

¹¹⁷ José María Padilla Valencia, *La poesía de Miguel Hernández: Aspectos polimétricos*, Madrid, Pliegos, 1999

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 31

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 53

¹²⁰ *Ibidem*, p.63

hernandiana, desde nuestro punto de vista, supone una nota singularísima de la obra del poeta de Orihuela”¹²¹.

Todas las opiniones de los críticos que venimos exponiendo están, principalmente fundamentadas en análisis de poemas o referencias de los mismos en sus respectivos estudios críticos.

2.4. Simbología más importante y otros aspectos

El apartado de la simbología es amplísimo, por ello vamos a limitarnos a comentar lo esencial del mismo. Es cita obligada en este campo el estudio de Juan Cano Ballesta *La poesía de Miguel Hernández*, ya que efectúa un análisis exhaustivo sobre la poesía de Hernández y concretamente sobre su simbología.

Para la simbología habría que tener presente la opinión de varios críticos (Rovira, Puccini) para analizar la producción de Hernández como un *continuum*. No tendría sentido analizar la simbología de una de sus obras sin tener en cuenta las demás, porque en Miguel Hernández hay una progresión en el uso de metáforas y símbolos. Teniendo presente este aspecto, llegaremos a conclusiones importantes sobre la simbología de *Cancionero*. Dario Puccini¹²² criticará, a causa de este aspecto, el estudio que mencionábamos anteriormente de Cano Ballesta: “Su error consistió en mezclar, achatar y considerar en un mismo plano las varias obras de nuestro poeta, casi sin tener en cuenta la evolución que, durante el curso de la vicisitud literaria y humana de Hernández, han experimentado las metáforas, las imágenes, los símbolos y los sintagmas” .

Volviendo a cuestiones generales sobre la simbología, Juan Cano Ballesta hará notar que para él en este poemario encontramos que: “la metáfora logra un elevado grado de perfección artística y expresividad concentrada”¹²³. Es decir, estamos ante el mayor grado de perfección en lo simbólico en este poeta.

Para Javier Pérez Bazo¹²⁴ la simbología alcanzará en este último poemario de Miguel “cotas de singularidad extrema”. Según avanza en su estudio, este crítico

¹²¹ *Ibidem*, p. 91

¹²² Dario Puccini, *Miguel Hernández. Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil- Albert, 1987. p. 111

¹²³ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978 (1ª ed., 1962), p.166.

¹²⁴ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil- Albert, 1996, p. 244

afirmará que “En el *Cancionero y romancero de ausencias* alcanza la imagen poética hernandiana su cenit artístico”¹²⁵.

Otra de las conclusiones a las que llega la crítica, teniendo presente toda la obra de Hernández, es el cambio de significado que se opera, en esta última etapa poética, en símbolos ya utilizados por el poeta. José Carlos Rovira¹²⁶, entre otros, comentará el cambio de significado que presenta “viento” respecto a momentos anteriores del poeta, de un viento con connotaciones positivas (“Los poetas somos viento del pueblo...”), a un viento que quiere separar a los amantes en *Cancionero*. Javier Pérez Bazo, en el artículo citado anteriormente, apuntará que “sabido es que en *Cancionero* resurgen nuevos temas y motivos anteriores, pero en él suelen adquirir otra dimensión”¹²⁷.

José Carlos Rovira¹²⁸ expondrá un resumen de las diferentes etapas poéticas de Hernández resaltando las características más importantes de ellas, y concluirá: “Al *Cancionero* llegan todos estos materiales y sobre ellos se operan cambios de significado”¹²⁹. Dario Puccini¹³⁰ elegirá varios ejemplos para dar cuenta de la transformación del léxico evangélico que se produce en este último momento poético de Miguel Hernández, “las palabras del léxico evangélico -como *barro, polvo, vientre*, etc- pasan en la poesía hernandiana por tres fases: al principio (...) simple colorido religioso y bucólico (cristiano-pagano); después invierten crudamente el procedimiento de los poetas místicos para representar una corporeidad contrapuesta a una indeterminada espiritualidad; y por fin, (...) tales palabras se dirigen a expresar una realidad vital única, en un contexto subjetivo ya casi total objetivo”¹³¹. Otro de los ejemplos que propone, que será citado además por varios críticos, es la inversión del “*espíritu aleteante* de la terminología católica”¹³² en la “*carne aleteante*” que aparece en las “Nanas de la cebolla”. De esta manera, en su opinión, consigue el poeta “una imagen tierna, leve, fantástica, del niño”¹³³. Para explicar este mismo ejemplo, José Carlos Rovira¹³⁴ le

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 174-175

¹²⁶ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición facsímil de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert., 1985.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 244

¹²⁸ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 381

¹³⁰ Dario Puccini, *Miguel Hernández. Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987

¹³¹ *Ibidem*, p. 111

¹³² *Ibidem*, p. 127

¹³³ *Ibidem*, p. 127

¹³⁴ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. p. 135

pondrá las siguientes palabras: “el hijo deviene, en todo esto, corpóreo y terrenal, abriéndose al universo y rodeado por la naturaleza, para llegar al amor” . Unido a la inversión de significaciones, vemos cómo Javier Pérez Bazo¹³⁵ llega a la conclusión de que en *Cancionero y romancero de ausencias* la simbología está construida por un “cruce y asimilación de influencias” y por “la recuperación de temas y motivos empleados antes por Hernández”.¹³⁶ Este crítico, propone acudir a un proceso de intertextualidad en *Cancionero y romancero de ausencias*, sin negar nunca las influencias. Esta intertextualidad se producirá por “incorporación y asunción de fragmentos o de temas y motivos ajenos a Hernández”¹³⁷ y por la “recuperación de símbolos e imágenes existentes en su poesía anterior”.¹³⁸ Lo que está queriendo decir Pérez Bazo es que, al final, todo con lo que se encuentra y se ha encontrado Miguel Hernández, “es aprovechado en *Cancionero* para inmediatamente proceder a su recreación (...) Si en esta obra todavía subyacen las influencias o su autor retoma motivos de su propia poesía anterior, aquéllas y éstas adquieren novedoso tratamiento, se amplían las dimensiones de su significado y se instalan junto a símbolos e imágenes que la temática del poemario sugiere”¹³⁹ .

Expone el ejemplo del término “fiera” y del término “luna”¹⁴⁰. Para el primero concluirá que lo simbólico que entraña “fiera” se ha reinterpretado en la última obra del poeta; y para “luna” también habrá cambios y ampliaciones de su significación. Antes de seguir adelante conviene aclarar qué tipo de imagen y de metáfora vamos a encontrar en *Cancionero y romancero de ausencias*. Juan Cano Ballesta¹⁴¹ asegura que “las imágenes son preponderantemente sustantivos desnudos y despojados incluso de epítetos”. Cano Ballesta hace ver que, para esta obra, Hernández “busca motivos metafóricos en el mundo material. Cuanta más honda es la idea y más entrañable el sentimiento, tanto más palpable, concreta y corpórea se hace la palabra”¹⁴² . La imagen en *Cancionero* logra “una mayor intensidad al despojarse de todo elemento ornamental y quedar en su máxima desnudez, reducida al simple sustantivo”¹⁴³ . Esta primacía del

¹³⁵ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp.245-247.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 245

¹³⁷ *Ibidem*, p. 246

¹³⁸ *Ibidem*, p. 246

¹³⁹ *Ibidem*, p. 254

¹⁴⁰ *Vid.* pp.246-247.

¹⁴¹ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978. pp 174

¹⁴² *Ibidem*, p. 163

¹⁴³ *Ibidem*, p. 163

sustantivo, la corroboran José María Balcells¹⁴⁴: “los materiales lingüísticos usados por Hernández en otros libros ceden aquí la primacía al verbo – a veces sustituto metafórico- y al sustantivo desnudo, mientras el adjetivo reduce su presencia al mínimo”; y también la corrobora entre otros, Concha Zardoya¹⁴⁵: “Sobra el adjetivo, sobra el adorno lírico, cuando la tragedia es total y sin apelación (...) El sustantivo, por sí solo, sugiere cuanto podrán expresar muchas frases adjetivas (...) Si no es el sustantivo lo que actúa esencialmente en el verso, es el verbo – la acción pura y desnuda- lo que la constituye o le acompaña en vez del adjetivo” .

Juan Cano Ballesta¹⁴⁶ explicará con ejemplos el uso en el *Cancionero* de la “metáfora- frase” (cuando el verbo es portador de la sustitución metafórica) y de la “imagen- adjetivo” (cuando la sustitución metafórica está en un adjetivo). Conforme avanza el estudio¹⁴⁷, hallaremos una explicación también ejemplificada del uso de símbolos monosémicos y bisémicos. Finalmente propondrá ejemplos de visión¹⁴⁸ que muchas veces están vinculados a esa gran fuerza que Miguel otorgaba a la fecundación y el encuentro entre hombre y mujer.

Para Javier Pérez Bazo¹⁴⁹, frecuentemente Miguel Hernández “construye una retórica fundamentada en la exageración, en un dinamismo hiperbólico que transgrede la medida lógica, (...) que justifica lo que ha venido denominándose “metáfora de la grandiosidad cósmica”.. Para comprobarlo propone varios ejemplos, uno de ellos es llamar a su hijo “rival del sol”. Pérez Bazo, en las conclusiones de ese trabajo, subraya que en *Cancionero* “los procedimientos de simbolización son complejos, sobre todo si tenemos en cuenta que una de las singularidades más sobresalientes de la obra radica en el carácter plurisignificativo de algunos símbolos”¹⁵⁰ . Para él, esta plurisignificación podría alcanzar en ocasiones a poemas enteros, cuando no se sabe si está referido al hijo o a la esposa. Este dato constituye para este crítico una prueba más del carácter de universalidad de esta obra.

¹⁴⁴ José María Balcells, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Diosa, 1975. p. 200

¹⁴⁵ Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910 – 1942.) Vida y Obra – Bibliografía – Antología*, New-York, Ed. Hispanic Institute in the United States, 1955. p. 79

¹⁴⁶ *Ibid.* n.42, pp. 164 y 165.

¹⁴⁷ *Ibidem.* pp.179-192.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 197

¹⁴⁹ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. p. 254

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p. 255

Siguiendo con esta cuestión de la universalidad, del colectivismo, comprobamos al acercarnos al crítico José Carlos Rovira¹⁵¹, que nos propone leer las metáforas de *Cancionero* “en clave de mensaje social”, como hemos apuntado en el apartado “¿Obra colectivista o intimista? El sujeto poético”. Aunque no explica muy bien por qué, simplemente, afirma que “el proceso de la realidad” obliga a leerlos de este modo. De todas formas, en su análisis de la simbología, para determinados términos establecerá un uso, por parte del poeta, en ocasiones de tipo personal y en ocasiones de tipo colectivo. Es el caso de los términos “casa” y “agua”¹⁵², también del término “ataúd”¹⁵³. Rovira comprueba que a lo largo de la obra encontramos campos de oposición como “amor/odio”, “vida/muerte”, “elevado/descendido”, “luz/sombra”¹⁵⁴. Dirá que el “amor” estará vinculado principalmente al campo de lo personal, mientras que al “odio” le corresponde el de lo colectivo. Sin embargo, la oposición “vida/muerte” está vinculada casi siempre al campo de lo personal. Las oposiciones “elevado/descendido”, “luz/sombra”, pueden relacionarse entre sí; “elevado” con “luz” y “descendido” con “sombra”. Para estas oposiciones no especifica su pertenencia más a lo personal o a lo colectivo. Sólo concluye que la “síntesis dialéctica del pensamiento hernandiano es la luz”, tanto para el plano personal como para el colectivo.

El término “vientre”, según este experto, no estaría asociado prácticamente a la referencia colectiva. Quizá una de las únicas veces, como señalan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia¹⁵⁵, es en el sentimiento colectivo de las mujeres, “ante el odio y las guerras de regresar a sus hijos al vientre”, hacen referencia al poema “Guerra” para apoyar esta opinión.

Marie Chevallier interpretará el centro de la obra hernandiana como la “metáfora mística trascendental” de las oposiciones luz/sombra, cárcel/libertad. Destaca esta crítica la simbología del verso corto:

En su deshacerse, el verso corto es prueba de una disociación del pensamiento, como si éste se desmenuzase en impresiones dolorosas o en certezas fragmentarias, inconciliables o definitivas que se imponen alternativamente hasta dominar totalmente y llenar toda la conciencia¹⁵⁶

¹⁵¹ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. p. 39

¹⁵² *Vid.* pp. 94-96.

¹⁵³ *Vid.* p.110.

¹⁵⁴ *Vid.* pp. 96-104.

¹⁵⁵ Miguel Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988, pp.97-98.

¹⁵⁶ Marie Chevallier p. 375

Hace referencia con insistencia en la densidad de lo breve y en “la densidad totalmente insólita” que llegan a expresar. A lo largo de su estudio de los poemas de cancionero y en lo que a este apartado de simbología se refiere podemos concluir con sus mismas palabras:¹⁵⁷ “Estas pequeñas fórmulas tenaces y concisas tienen el poder de condensar la esencia toda de los grandes símbolos y de los grandes temas de la obra”.

Lo cósmico, lo trascendental es algo que está extraordinariamente presente en *Cancionero y romancero de ausencias*. La metáfora se vuelve cósmica y trascendental. Esta trascendentalidad va unida, principalmente, al momento de la fecundación, al viento, a la esposa, al acto nupcial, al amor. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, en su edición del *Cancionero* de 1988¹⁵⁸, interpretarán “Hijo de la luz y de la sombra” como un canto a “la fuerza cósmica del amor” y el “beso” será, en su opinión, “trascendencia y enlace de generaciones, como chispa creadora del amor, testigo de la unión amorosa, recuerdo de la ausencia, eco del acto amoroso”¹⁵⁹. En esta línea de interpretar el momento amoroso como trascendente se sitúa toda la crítica. Para Javier Pérez Bazo, en el artículo que venimos citando en este apartado de la simbología, el amor que, en obras anteriores, el poeta lo presentaba más bien como el “apetito animal”, en el *Cancionero* “emerge como amor completado con otro ser (amor-eros) con trascendencia y autenticidad”¹⁶⁰, y continúa comentando que “Esto no quiere decir que en *Cancionero* no exista el impulso concupiscente, sino que ahora lo genuino brota al transportar el instinto al plano de la trascendencia”. En el otro artículo que venimos citando de este mismo autor, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, afirma que en esta obra de Hernández, “las partes más proclives de recreo erótico pierden connotaciones sexuales por esa trascendencia”.¹⁶¹ Javier Pérez Bazo nos va haciendo ver cómo lo erótico se convierte en trascendental y, cómo, aunque lo sexual esté presente, se encuentra por debajo de la grandeza de la maternidad y la procreación. Además, “la unión de los amantes” suele estar presidida en esta obra por “el referente

¹⁵⁷ p. 380

¹⁵⁸ Vid pp 89-92

¹⁵⁹ Vid pp. 89

¹⁶⁰ Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 627

¹⁶¹ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. p. 244

simbólico de lo ascensional”¹⁶² Y si hablamos de lo cósmico y lo trascendental, está claro que el campo simbólico al que más sentido tiene pertenecer es al de lo ascensional. La desmesura hiperbólica de la que habla este autor y que hemos comentado anteriormente, va unida también a la creación del ambiente cósmico de esta obra. El cosmos, para este crítico, “desempeña un papel de relevancia suma en la poesía de Miguel Hernández (...) imágenes y símbolos cósmicos presiden su último poemario”¹⁶³.

Juan Cano Ballesta¹⁶⁴ asegura que “El momento de la generación está presidido en Miguel Hernández por fuerzas cósmicas como la luna, la noche, las estrellas, el sol, como se ve en “Hijo de la luz y de la sombra”. Ve el acto de amor como un “acontecimiento con raíces telúricas y trascendencia cósmica”¹⁶⁵. Refiriéndose al poema antes citado, defiende que el “ritual telúrico de la fecundación tiene, pues, su sentido profundo en las leyes cósmicas de la conservación del mundo”¹⁶⁶. Carmen González Landa¹⁶⁷ también hace referencia al mundo telúrico y las religiones arcaicas naturalistas. Ella cree que los ejes semánticos de vivir, engendrar y morir, suponen los símbolos de la “sangre” y de los ritmos cósmicos del sol y la luna. Volviendo a Cano Ballesta y la cosmicidad del amor, encontramos un pensamiento que ya hallábamos antes en Concha Zardoya. Cano afirmará que “el amor es muerte que da la vida. El gran choque cósmico que destruye los cuerpos en la fusión del amor se realiza fecundando maravillosamente la muerte”¹⁶⁸. En 1955, ya lo dejó escrito Zardoya: “El acto nupcial se revela como un portento en que la muerte queda fecundada”.¹⁶⁹ Para este crítico, cuando la esposa se convierte en madre, su figura se engrandece “hasta cobrar dimensiones cósmicas”¹⁷⁰ (p.. Comenta también, en su estudio crítico¹⁷¹, las metáforas de grandiosidad cósmica. No creemos que debamos extendernos aquí con ejemplos, sólo queremos apuntar que en las páginas señaladas pueden leerse y comprenderse. Cano Ballesta se une a la opinión de que Miguel Hernández carga el motivo sexual en esta obra de espiritualidad y trascendencia.

¹⁶² *Ibidem*, p. 249

¹⁶³ *Ibidem*, p. 254

¹⁶⁴ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978. p. 71

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 74

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 75

¹⁶⁷ M^a Carmen González Landa, *Estudio del Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992, pp.18-19.

¹⁶⁸ *Vid* p. 76

¹⁶⁹ *Vid* p. 81

¹⁷⁰ *Vid* p. 82

¹⁷¹ *Vid* pp. 166-170

Hemos mencionado varias veces el poema de *Cancionero* “Hijo de la luz y de la sombra”. Muchos críticos lo utilizan para ejemplificar la simbología de este poeta, y no es para menos, ya que resume muy bien la cosmovisión hernandiana. Remitimos, entre otros, al estudio que del mismo realizó Agustín Sánchez Vidal¹⁷², y a la valoración que aparece en *Obra completa. Poesía*¹⁷³ (1992), donde encontramos que la mujer es la sombra, la luna, lo misterioso; el hombre es el sol, la luz, el calor; y el hijo, incorpora lo masculino y lo femenino, es noche y día, luz y sombra, luna y sol...

Centrándonos ahora en cuestiones más generales, hay que recordar que el primer hijo de Hernández muere en 1938, mientras que el segundo nace en 1939. Esto resulta importante porque el hijo será fundamental para comprender muchos de los poemas de *Cancionero*. El hijo muerto simbolizará la sombra, la enorme pena, el “empujón brutal” que le tocó vivir y aceptar a Hernández. Javier Pérez Bazo¹⁷⁴ hará notar cómo en la referencia a los hijos hallamos “el verticalismo dinámico de lo ascensional y la caída”. Al hijo vivo le corresponderá, por tanto, el campo ascensional, mientras que el hijo muerto será representado a través de lo nocturno, la oscuridad, lo cerrado. Para el crítico esta simbología de los antónimos “permite imágenes contrapuestas de gran iteración”¹⁷⁵. La “flor” será un término con el que Hernández compare a su hijo muerto, seguramente porque la vida de su hijo casi no fue vida, es como si se hubiera tratado de la vida de una flor, que se marchita enseguida. Como defiende Juan Cano Ballesta, en su importante estudio sobre la poesía de Hernández que venimos citando, en *Cancionero y romancero de ausencias* vida y muerte adoptan “la forma del motivo clásico de la brevedad de la vida comparada a las flores”¹⁷⁶. De esta identificación da cuenta toda la crítica: Rovira, Ana Suárez Miramón, Ana Recio Mir y Pérez Bazo. Al hijo muerto también se hará referencia a través de las “ropas”, comenta dice Rovira¹⁷⁷: “está también en Miguel Hernández la presencia evocadora de los vestidos, como tema intensivo y emocional de recuerdo del hijo”. Pero no sólo para esto, sino también para

¹⁷² Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, pp.272-278.

¹⁷³ Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (2ª edición) (1ª edición, 1992) p. 104

¹⁷⁴ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. p. 250

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 251

¹⁷⁶ *Ibid* p. 93

¹⁷⁷ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. p. 115

anunciar la llegada del segundo hijo, como sigue explicando Rovira en su estudio, a través de una mujer cosiendo pañales como se aprecia en “Hijo de la luz y de la sombra”.

Otro símbolo muy especial en esta obra es la casa. Según Cano Ballesta¹⁷⁸, tiene mucha importancia porque en ella se dan “los grandes misterios de la vida”. Para este crítico, la casa deja de ser casa cuando muere el niño o se ausenta el esposo. Y podemos recordar el análisis que de la palabra “hoyo” ofrece José Carlos Rovira en *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*. Asegura que este término es una vieja obsesión de Hernández, para simbolizar la muerte. “La muerte del niño es la gran transmutación en la que la casa llega a ser hoyo”¹⁷⁹. Para este crítico, la muerte del primer hijo será para Hernández un centro obsesivo de su reflexión, “apareciendo, en la expresión de este profundo dolor, todos los dolores personales y colectivos que envuelven en esos momentos el vivir de Hernández”¹⁸⁰.

El término “lluvia”, según Ana Recio Mir¹⁸¹, simboliza la muerte y el llanto.

Para el hijo vivo, sin embargo, encontramos los términos más luminosos. El hijo vivo será luz, lo comparará muchas veces con el sol. Al nuevo hijo le corresponde el futuro, Miguel se refiere a él, a través de las “alas”, “vuelos”, “pájaros”; se recupera el espacio de lo elevado para el niño. Explica Rovira¹⁸² que las aves califican en varias ocasiones al niño vivo, y analizará el uso del término “alondras” para referirse al hijo en las “Nanas de la cebolla”. Según el estudioso, estos pájaros se marcharon con la muerte del primer hijo, pero algo vence esta huida de la alegría y la vida: el nuevo nacimiento. Ana Recio Mir, en su artículo ya citado, interpreta la risa del nuevo hijo como una victoria de la vida sobre la muerte. En estos términos se expresa también Cano Ballesta cuando sostiene que el hijo “es garantía de perpetuación y eternidad”¹⁸³ (; el niño con su risa hará triunfar el “bien sobre el mal”, el “amor sobre el odio”¹⁸⁴. Al vientre de la esposa, teniendo en cuenta la bibliografía consultada, podemos destinarle el simbolismo de la libertad y el futuro, la salvación, la luz, la victoria de la muerte. No

¹⁷⁸ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978. p. 84

¹⁷⁹ *Vid p. 110*

¹⁸⁰ *Vid p. 107*

¹⁸¹ Ana Recio Mir, “La última estación poética de Miguel Hernández: símbolos y sentidos”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 650.

¹⁸² José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, pp.135-136.

¹⁸³ *Vid p.80*

¹⁸⁴ *Vid p. 80*

hay que olvidar que el vientre albergará la vida del hijo, y éste es el portador de la esperanza en el futuro. El vientre para Cano Ballesta, en su obra *La poesía de Miguel Hernández*, es la cumbre de los símbolos en torno “al amor, la fecundación y la generación”¹⁸⁵ Además de simbolizar también el “sexo”, la “matriz”, la “concentración de la pasión”¹⁸⁶. Siguiendo con la opinión de este crítico, vemos cómo para él, la mujer y el hijo son dos de las ideas obsesionantes de Miguel, “En la cárcel es ella con su hijo, (...) la fuente inagotable de su inspiración”¹⁸⁷. Para Cano Ballesta, el amor conyugal y el hijo hacen que el poeta supere la muerte, porque entre otras cosas, Miguel vería el hijo como portador de eternidad. Dirá Pérez Bazo¹⁸⁸ que “El hijo es el pilar sobre el que se apoya la realización del espíritu que Miguel Hernández concreta a la lucha y conquista de la libertad”.

Por último vamos a señalar una opinión de Javier Pérez Bazo¹⁸⁹ acerca de la temporalidad. En su opinión, en esta obra nos acercamos a una concepción cíclica del tiempo. Los esposos serán el eslabón por el que los antepasados se encadenan a la descendencia. Se negarían los límites de la medición temporal a causa de la procreación. Se exaltaría también la fertilidad del hijo, porque tendrá como fin el mismo por el que fue fecundado. Todo esto está teñido por lo cósmico, simplemente vamos a recordar en palabras de este crítico, que la esposa se hace madre en una hora mítica: “La esposa se transmuta en madre durante un tiempo u hora mítica”¹⁹⁰. Para comprobarlo, extrae citas de poemas de Hernández, en los que el poeta define la hora del parto; como muestra podemos mencionar: “instante mayor de su potencia lunar (...) la gran hora del parto, la más rotunda hora:”.

El campo de la simbología simplemente está esbozado, de cada una de las afirmaciones hechas, pueden encontrarse ejemplos concretos de los poemas de Hernández donde se fundamentan esas afirmaciones en las diferentes obras críticas que hemos citado.

2.5. Mensaje final: la esperanza

¹⁸⁵ Vid p. 82

¹⁸⁶ Vid p. 82

¹⁸⁷ Vid p. 79

¹⁸⁸ Javier Pérez Bazo, “Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*”, en Serge Salaün, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. p. 253

¹⁸⁹ *Ibidem.*, pp.251-253.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 252

A pesar de los diferentes enfoques, diferentes interpretaciones de poemas, diferentes opiniones hacia la obra de Hernández, hay algo que une a todos los críticos: el hecho de identificar el mensaje final de *Cancionero y romancero de ausencias* como la esperanza. Esperar aunque todo esté perdido, aunque no quede nada.

Vamos a mostrar algunas de las opiniones, pero en el material consultado no se puede decir que haya crítico alguno que no reconozca este mensaje de esperanza, de esperanza en el hombre. El hecho de que el mensaje final sea la esperanza, no debe hacernos pensar que Hernández está escribiendo un poemario “optimista”. Una gran parte son composiciones pesimistas, aunque finalmente al mismo poeta le pudiera la esperanza y dejara ver la luz por algún lugar de sus versos. Para apoyar esta idea, la crítica ha recurrido muchas veces al poema “Eterna sombra” y a las variantes de redacción que ofrecía. Como explicaría Leopoldo de Luis¹⁹¹, en la primera redacción, este poema terminaría de la siguiente manera: “Si por un rayo de sol nadie lucha / nunca ha de verse la sombra vencida”; mientras que en la segunda redacción el final sería el siguiente: “Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida”. Esto demuestra de algún modo la opinión de nuestros críticos de imaginar a un hombre que se debate entre la esperanza y la desesperanza, pero que finalmente termina eligiendo la esperanza.

Pérez Bazo¹⁹² expresará esta lucha entre esperanza y desesperanza en la que se encuentra Miguel Hernández del siguiente modo: “se bate entre los resquicios de la ilusión y el desaliento (..) Esas abiertas heridas están reflejadas en su última obra con el trasfondo de las ausencias, pero también en ella existe el apósito que intenta cicatrizarlas”¹⁹³.

Ana Recio Mir¹⁹⁴ utilizará las siguientes palabras: “se podría decir de Miguel Hernández (...) que su expresión se alimenta de un pesimismo trágico, y del dolor de la guerra, la prisión, la soledad, la ausencia y la muerte brota su aliento lírico, manantial que le libera parcialmente de su dolido sentir abriéndose una puerta a la esperanza”.¹⁹⁵

¹⁹¹ Leopoldo de Luis, *Claves de Miguel Hernández*, Valencia, Bancaixa, 1993.p.22

¹⁹² Javier Pérez Bazo, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp.623-633.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 629

¹⁹⁴ Ana Recio Mir, “La última estación poética de Miguel Hernández: símbolos y sentidos”, en AA.VV., *Miguel Hernández. Cincuenta años después*, T. II, Alicante – Elche – Orihuela, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 647-653.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 648

Concha Zardoya¹⁹⁶, afirmará, cuando analiza el cromatismo de los *Últimos poemas* (recordamos que esta división inicial entre *Cancionero y romancero de ausencias* y *Últimos Poemas* hoy ya no se defendería): “Todo es negrura trágica”, “Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida”¹⁹⁷. Nada como citar al propio poeta para expresar esa defensa de la esperanza.

Este apartado está relacionado con el anterior de la simbología, porque tanto a “hijo” como a “vientre”, elementos fundamentales en el simbolismo hernandiano, se les convertirá en dos de los portadores principales de esperanza para el poeta. Concha Zardoya asegurará que “el hijo es única salvación, en medio de la muerte que rodea al poeta por todas partes”¹⁹⁸. La nueva maternidad de la esposa constituirá para Miguel un signo claro de esperanza. José Carlos Rovira¹⁹⁹ sostendrá que “Ente el dolor y la muerte, el poeta tiene un motivo de esperanza anunciado por la asociación *vientre-futuro* (...), el nacimiento de su hijo Manuel Miguel fue sentido como una nueva, personal, dimensión de la vida”²⁰⁰. Este crítico afirma que él ha leído la obra “a pesar de todo, en clave de esperanza”²⁰¹. En su edición facsímil del *Cancionero y romancero de ausencias* (1985), afirmará que Miguel Hernández escribe el *Cancionero* con una clave de esperanza, aunque el poeta escribiese, sobre todo refiriéndose a la muerte del primer hijo, muchas composiciones en las que podemos ver ruptura de esperanzas.

Según Agustín Sánchez Vidal²⁰², en el poema “Orillas de tu vientre” la esposa, por su fecundidad, se convertirá en la “garantía última sobre la que levantar la fatigada resurrección de la sangre y la especie”²⁰³; es decir, queda esperanza y la esposa es portadora de ella. En su análisis de “El último rincón”, ve el vientre de la mujer como el vínculo que “le asegura una suerte de salvación”²⁰⁴.

Puccini se sitúa en la línea de defender el mensaje de esperanza que porta esta obra, aunque no deja de lado, tampoco, el pesimismo latente en otras composiciones ya que, cada vez, Miguel Hernández veía más cercana su muerte. Para él, el poema “Sepultura de la imaginación” representa la caída de toda ilusión.

¹⁹⁶ Concha Zardoya, *Miguel Hernández (1910 – 1942). Vida y Obra – Bibliografía – Antología*, New-York, Hispanic Institute in the United States, 1955.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 83

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 81

¹⁹⁹ José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: Aproximación crítica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 126

²⁰¹ *Ibidem*, p. 34

²⁰² Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

²⁰³ *Ibidem*, p. 271

²⁰⁴ *Ibidem* p. 271

Para concluir este apartado, queremos rescatar unas palabras de Leopoldo de Luis²⁰⁵ en las que se refiere al significado de los dos últimos versos del poema “Eterna sombra”: “Fe en el hombre. Capacidad de superación. Utopía, si se quiere, pero la utopía es un motor de esperanza”.²⁰⁶ Intentando aclarar la personalidad y pensamiento de Miguel Hernández, continuará afirmando: “para Miguel, no hay sombras eternas. (...) Miguel niega el determinismo: la luz está en las manos de los seres humanos, el porvenir es algo que se gana día a día. Existir es ser libre. Esa es la clave vital y humanista que, ya a un paso de la muerte, nos propone el poeta”.²⁰⁷

Consideramos que las opiniones de Rovira y Puccini ante la discusión sobre el colectivismo/intimismo de *Cancionero y romancero de ausencias* están demasiado influidas por la crítica neo-marxista y que en ocasiones llegan a falsear la voz del poeta. Parece como si hubiera que mantener el paradigma del Miguel Hernández combatiente, colectivista, centrado totalmente en el pueblo, el paradigma del poeta-soldado. Nos parece más acertada la opinión de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia sobre el intimismo de la obra. Miguel Hernández pudo elegir un modo de comunicación diferente al colectivista en esta última etapa de su vida; nosotros creemos que lo hizo.

²⁰⁵ Leopoldo de Luis, *Claves de Miguel Hernández*, Valencia, Bancaixa, 1993. p. 22

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 22

²⁰⁷ *Ibidem*, p.22

CAPÍTULO III

EL SUJETO POÉTICO Y LA POESÍA SOCIAL

Si las fronteras para delimitar qué era poesía social nos resultaban borrosas, también lo van a ser cuando se trate de delimitar el concepto del sujeto poético, porque cuestiones como la referencialidad y la ficcionalización hacen dificultosa la comprensión del tipo de sujeto ante el que nos encontramos. Sin embargo, dirimir quién y cómo es ese sujeto poético resulta la reflexión inaplazable para poder formular afirmaciones acerca del grado de inmersión de cualquier texto en una poética de lo social.

Hacia los años 90 Laura Scarano²⁰⁸, introdujo nuevos criterios de análisis poético que aplicaría a los poetas de la posguerra española, llegando hasta los “novísimos”. Si bien en ningún momento analiza el tipo de sujeto que puede mostrar Hernández en su última etapa poética, sí formula interesantes replanteamientos sobre la poesía de los más representativos poetas del compromiso: Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Ángel Valente, Ángel González y otros posteriores. La aproximación entre sí – al menos en lo fundamental- que encuentran todas estas poéticas de lo social, nos permite extraer ahora unos principios esenciales de su reflexión teórica con el propósito de intentar en el último capítulo aplicar una nueva lectura a *Cancionero y romancero de ausencias*, procurando así ofrecer, a partir de ella, una respuesta a la cuestión abierta por la crítica en torno al sentido intimista o colectivo de la última producción hernandiana.

²⁰⁸ Laura Scarano, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” en AAVV, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Edición de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Volumen III, Madrid, 6- 11 de julio, 1998. Castalia, 2000 (pp. 692-697)

Laura Scarano, “La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)” en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, número 23, Madrid, 1998. (pp. 299-309)

Laura Scarano, “Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, número 26, pp.265- 276)

Laura Scarano, “La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispánico” en *Letras de Deusto*, volumen 24, número 62, Enero-Marzo, (pp.161-163)

Laura Scarano, “La poesía de Antonio Hernández: tránsito del yo al nosotros” en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, número 14, pp.203-239.

Laura Scarano, “La poesía abierta de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura” en *Letras de Deusto*, Volumen 24, número 63, Abril-Junio, 1994. (pp.217-228)

3.1 El sujeto como producto del discurso

Laura Scarano apoya su reflexión en filósofos y lingüistas. Así el lenguaje define al sujeto tanto como, desde principios formalistas, el yo conformaría el mundo a través del lenguaje mismo. En primer lugar, nos hace caer en la cuenta de que es el lenguaje quien define a ese ente del “yo”, sin lenguaje no existiría. El lenguaje, al ser apropiado por un individuo en función de locutor, se convierte en discurso; y es a través del discurso como el sujeto se construye a sí mismo y construye el mundo. Tiene, de este modo, un estatuto doble: productor y producto del discurso. Resulta así que el sujeto no es el “dador de sentido esencialista al discurso, sino producto del mismo”²⁰⁹. En consecuencia, esto da lugar a un proceso de ficcionalización del sujeto, ya que el yo asume actitudes determinadas para representarse en el lenguaje.

Este sujeto ficcionalizado- como en su día ya hizo la reflexión sobre la ficcionalización del narrador- nos desplaza el problema hacia el ámbito del lugar o el punto de realización del discurso poético. Como Jenaro Talens había ya formulado, no es lo importante quién hable sino el lugar desde el que hable: “La individualidad que parece asumir (la voz de la escritura) no es un sujeto sino un lugar, algo que expone la huella de un cruce de convenciones sociales y discursivas explicitadas como tales”²¹⁰.

Si aceptamos que en la escritura se produce una figuración, como propone Laura Scarano, tendremos que aceptar que su enunciación y subjetividad participan de una naturaleza fictiva. La fictivización sería un pacto de lectura como la suspensión de la verificación y aceptación de un mundo fictivo o posible. Para esta crítica, la poesía es ficcional, precisamente porque el acto mismo de la poesía es ficcional.

Por todo ello hay que entender el sujeto (construcción discursiva) como rol, función y no como entidad ontológica. Scarano propone una hermenéutica del sujeto que se basa en un acuerdo pragmático entre productor y receptor, donde se debate la consistencia del autor, su proyecto textual y la intencionalidad. Algo que nos recuerda la idea de “pacto autobiográfico” que Philippe Lejeune proponía para abordar cualquier consideración sobre la autobiografía²¹¹. Basándose en Martínez Bonati, afirmará que la

²⁰⁹ Laura Scarano: *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994. p. 13

²¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

²¹¹ Lejeune contemplaba paralelamente el “principio de identidad” y el “pacto de referencialidad”, o las verificaciones realizables acerca del sujeto y de los acontecimientos, marcando así la frontera entre la construcción de un yo y la mera ficción autodiegética. “Pacto autobiográfico”, *Anthropos. Suplementos*, nº 29, 1991, pp. 47-61.

intencionalidad original del autor-emisor en el mensaje podría cuestionarse; lo que no se podría cuestionar es que la obra es un producto deliberado de su autor y que su destino es la recepción por parte de un lector que la vive como visión ficticia de la vida real.

Establece así lo que llama “programas de escritura”, que define a partir de las palabras de Lozano: “contrato enunciativo por el que el enunciador articula una serie de programas de hacer (cognitivo, persuasivo, manipulador, etc.) tendentes a constituir a nivel semántico y modal al enunciatario y constituirse también a sí mismo”²¹².

3.2 El sujeto en las poéticas de posguerra

La aplicación de estos conceptos la realiza Scarano en sus estudios de la época de posguerra española, donde tratará de dar cuenta del tipo de sujeto que podemos encontrar en las poéticas llamadas sociales o testimoniales. Según ella, es frecuente en estas poéticas el uso del correlato autoral, desde el que emerge un yo con nombre propio, el autor empírico. Este yo se hará cargo de la voz enunciante y se apropiará y explotará la biografía real del autor. Considera todo lo anterior, una estrategia, un procedimiento de correlación “que produce la ilusión de identificación de ambos sujetos: el de la situación discursiva y el de la situación contextual”²¹³. Esto lo buscaría el autor deliberadamente para producir un efecto de historicidad y verosimilitud. Pero ante el discurso autobiográfico, deberíamos contemplar una lectura no ficcional del sujeto, pues se atribuiría veracidad a los enunciados del hablante, aunque la inmersión del autor en el texto ya nos esté indicando la ficcionalidad. Para Scarano, el lector es quien otorga credibilidad a los enunciados, aunque sabe que funciona dentro de una convención de ficcionalidad²¹⁴. Para ella, la autobiografía es un enmascaramiento de lo real, igual de ficcional que otros desdoblamientos de la voz en la escritura, precisamente por esa pertenencia del propio sujeto al discurso producido. Una vez que el sujeto entra en el discurso su carácter será ficcional.

Otra cuestión importante y difícil es la de la referencia. Su relevancia se subraya precisamente en el marco teórico de la cuestión de la ficcionalidad de los enunciados literarios²¹⁵. Scarano reivindica “una atención al problema del referente que no ignore

²¹² *Ibidem*, p. 19.

²¹³ *Ibidem*, p. 20.

²¹⁴ Recordamos el principio de “identidad” sostenido por Lejeune.

²¹⁵ Imposible olvidar “el pacto de referencialidad”

su funcionamiento discursivo” y que no “cancele su operatividad contextual y social”²¹⁶. Citará las siguientes palabras de Strawson, para aclarar el término de referencia: “referencia no es algo que el enunciado hace sino algo que alguien hace mediante el empleo de un enunciado”²¹⁷. Otra de las palabras a las que ella apela y que nosotros reproducimos para aclarar la cuestión es Cuesta Abad: “la obra literaria lleva siempre e inevitablemente impresa una estructura de representación de la realidad que se adscribe posteriormente a órdenes del sistema cultural específico”²¹⁸, del mundo objetivo, subjetivo o social.

La cuestión de la referencia y la ficción, según Scarano, no pueden resolverse sólo desde la filosofía del lenguaje, ni la teoría de los actos de habla, ni la lógica, ni la semántica o pragmática; se resolvería en el cruce de todas ellas. Así, ella ofrece la siguiente definición de referencia: “operación discursiva que funciona como representación verbal de lo real, simulación pero con espesor propio, que cancela la antigua sospecha de identidad”²¹⁹.

Entiende la poesía como “objeto crítico en la simultaneidad de los dos ejes -literatura y ficcionalidad- desde una perspectiva semántica y pragmática”²²⁰. Se opone, por tanto, a las soluciones genéticas, ontológicas, inmanentistas y a las que no reconocen la semiosis de la recepción.

La poesía de posguerra, es un movimiento de ruptura con la concepción del quehacer poético que presentaron las vanguardias y la generación del 27. Esta poesía es deliberadamente historicista. Nos hallamos ante una poética cuyo eje es la pretensión referencial, una poética que será abordada como un programa de escritura figurativo, que vertebra y articula las matrices fundamentales del modelo anticanónico. Este programa de escritura se concreta en la pretensión referencial y en la intencionalidad realista. Declaradamente no pretende un retorno a posturas biografistas o de realismo genético. La intencionalidad sería un programa de escritura que crea un efecto de lectura específico. La verosimilitud y el realismo historicista se construirían desde la instancia pragmática de la lectura.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 39.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 39.

²²⁰ *Ibidem*, p. 40.

Muchas veces, en esta poética, se presenta un sujeto difícilmente clasificable como ficcional, porque se proyecta como verificable en el autor empírico. Y es lógico, ya que entramos en un espacio escritural que construye la realidad con parámetros referenciales e históricos; en lo verbal, además, se intentará analogar el texto poético al lenguaje oral, a través el coloquialismo conversacional y traslación de modos del habla popular a la escritura. Se trata, para Laura Scarano, de una figuración de la realidad potenciando el poder convocante del lenguaje. Esta poética construye una lógica de la presencia al querer representar lo más fielmente las cosas; y al hacerlo nos encontramos con un nuevo problema: la diferenciación entre márgenes textuales y márgenes extratextuales.

La verosimilitud que pretenden estos textos, se apoya en un pacto de credibilidad con el receptor; ya que lo verosímil se adecua a los criterios de realidad aceptados en una determinada comunidad cultural. En este acuerdo pragmático se producen textos referenciales que aportan información histórica. La construcción de sentido, pues, no pertenece ni sólo al texto, ni sólo al lector, se realiza intersubjetivamente en el proceso de semiosis.

Los textos de la poesía social presentan una “teoría accional del lenguaje poético, orientada a su potencialidad perlocucionaria”²²¹. Se obliga al lector a leer críticamente la realidad a través de una escritura que se niega como invención y juego verbal, y se propone como discurso social.

La poesía social constituye una poética figurativa, porque es la construcción deliberada de una modalidad específica de referente: la realidad histórico-social. Que además será objeto de un sujeto en proceso de dispersión y colectivización. Llegamos, desde este tipo de poesía, a una teoría instrumentalista del lenguaje, pues opera sobre la realidad representándola. Estamos ante una concepción transitiva del lenguaje

Se crea un sujeto con sentido de responsabilidad social, un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización. Se buscará la desaparición de yo como marca, buscarán que desaparezca el carácter de artificio del sujeto. Para todo ello, imitarán el lenguaje oral, utilizarán el correlato autorial, la ficción autobiográfica, modulaciones colectivas de la enunciación y la hibridez discursiva. Los autores van a exhibir su antiesteticismo. Estas poéticas proclaman: la noción de obra abierta, el

²²¹ *Ibidem*, p. 30.

rechazo al logocentrismo, el problema del sujeto como entidad unívoca; el autor se ve como productor, el texto literario se revaloriza en cuanto tiene una función de transformador social, se borran las fronteras entre texto literario y escritura histórica.

Se abren a otros discursos sociales, se abren del sujeto monopolístico a otras instancias de enunciación, y rompen con el concepto totalizador de la modernidad literaria, del yo, del poema, del lenguaje.

La pretensión referencial será el eje de producción en sentido global, en el nivel semántico (autobiografismo, testimonialismo, historicismo) y en el formal (coloquialismo, estructuras dialógicas, formas populares). Para Scarano, “se construye en el discurso una estructura de alusiones y procedimientos vinculados con lo histórico-social, contextualizando permanentemente sus componentes, y produciendo un circuito de correferencialidad tanto de la historia individual (...) como de la historia colectiva”²²².

3.3 Sujeto autobiográfico y poética social

Una de las cuestiones más importantes dentro de las poéticas sociales y su relación con el sujeto, es la cuestión de la autobiografía. Desde este tipo de lectura²²³, la autobiografía surge como consecuencia de la construcción de la subjetividad en el discurso, y de la naturaleza de la referencia como operación constructiva de los textos. El debate de la autobiografía como género se introduce en la polémica epistemológica sobre la naturaleza del sujeto y la referencia. Miriam Sánchez Moreiras²²⁴, sobre el hecho de considerar la autobiografía como un subgénero de la lírica, cree que “mientras no se compruebe la existencia de una tradición de autobiografías en verso como las que existen en prosa, resulta impensable”²²⁵.

Volviendo a Laura Scarano, propondrá la autobiografía como un tipo discursivo compuesto por textos que trabajan sobre una virtual relación de semejanza. Dos autores son especialmente relevantes para apoyar este concepto. Para Nora Catelli, la

²²² *Ibidem*, p. 48.

²²³ Recurrimos a otro artículo de esta crítica: Laura Scarano: “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia, 1998, T.III. (pp. 692-697)

²²⁴ Miriam Sánchez Moreiras: “Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (editores): *Poesía histórica y (auto) biográfica*, Madrid, Visor, 2000. (pp. 571-581)

²²⁵ *Op. cit.*, p. 580.

autobiografía se trata de la construcción del yo en conexión con algo extratextual, con el sujeto empírico; y para Paul De Man, el autor empírico y su materialidad extratextual son inaprensibles por la dimensión del lenguaje, la escritura que los nombre se revelaría como impostura.

Según Scarano, no se pueden separar vida y obra, pero tampoco tratar de explicar una por medio de la otra.

Para ella, el lenguaje es una forma de privación del yo más que la referencialidad que lo entiende como representación de una empiria. Scarano cree en la primacía del lenguaje antes que el Ser. El estatuto lingüístico sería lo primero, luego, constituirse como sujeto y más como una identidad concreta es algo ilusorio y utópico.

El “yo” existe cuando alguien verbaliza “yo”, pero no se puede pensar el “yo” sin el otro. El lenguaje existe por su condición de articulación intersubjetiva, y vemos cómo el “yo” también. El “yo” aparece desde una situación de comunicación en la que aparece un “tú”. Al hablar de mí, hablo necesariamente del otro. Mi autobiografía sería equivalente a mi historia y la de los otros; a la mía en la de los otros; y a la de los otros en la mía. Por todo esto, Laura Scarano asegura que “el sujeto autobiográfico se realiza en su diáspora”²²⁶.

Pasando a otro de los múltiples pensamientos que produce la cuestión del sujeto autobiográfico, queremos detenernos en lo constitutivo de la narratividad autobiográfica: sujeto, vida/historia y escritura. “La autobiografía aparece como el discurso de un yo que se construye retrospectivamente indagando en su vida/historia a través de la memoria actualizada/recuperada en escritura”.²²⁷

Miriam Sánchez Moreiras, cuyo artículo hemos citado anteriormente, establece una cuestión entre retórica y poética para tratar de definir el sujeto lírico. Para ella en un primer momento estaría el sujeto retórico, dentro del cual se encontraría el sujeto poético y este se podría manifestar de dos modos diferentes: sujeto lírico y sujeto autobiográfico. Combe y De Man le sirven para retomar el debate del sujeto lírico. Combe cree en la diferencia entre sujeto lírico y autobiográfico; piensa que el sujeto lírico es un intermedio entre la autobiografía y la ficción. El sujeto autobiográfico sería empírico y el lírico una figuración. Para De Man, no existiría diferencia entre los dos

²²⁶ Laura Scarano: “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia, 1998, T.III. p. 696.

²²⁷ *Ibidem.*, p. 695.

sujetos mencionados, se plantea la autobiografía también como una figuración, ya que el yo autobiográfico, por su estatuto lingüístico, es tan retórico como el lírico. Opinión que compartiría Scarano, por esa preeminencia del lenguaje. De la argumentación de De Man, observa Moreiras, se produciría la “extensión de la ficcionalidad a todo tipo de discursos, literarios y no literarios”²²⁸. Ella sí diferenciará entre sujeto lírico y sujeto autobiográfico.

²²⁸ *Op. cit.* p. 573.

CAPÍTULO IV

EL SUJETO Y EL COMPROMISO EN *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*

Iniciamos este capítulo con la pretensión de aplicar, a la obra que nos ocupa, *Cancionero y romancero de ausencias*, las teorías expuestas en capítulos anteriores sobre el sujeto y el compromiso. Deberíamos concluir si nos encontramos ante una poesía de compromiso o no, y analizar el sujeto que presentaría.

4.1 *Cancionero y romancero de ausencias*, entre la poesía social y de compromiso

Incluimos la obra de *Cancionero* dentro de la poesía social puesto que un hombre, Miguel Hernández, la escribe y pretende que sea leída. Lo pretende porque entrega el manuscrito del cuadernillo, al que ya nos hemos referido en el primer apartado del estado de la cuestión, a su mujer, Josefina Manresa²²⁹:

Lo traje escrito en una libreta cuando salió de la cárcel, en septiembre de 1939, y me lo dio para que yo lo guardara. (...) En dos ocasiones también me envió inéditos. Desde la cárcel de Orihuela me decía: “Yo trabajo algo. Guarda bien esos originales que os envío donde están los otros. No se pierdan, que no tengo copia. Si tengo cinco o seis libros escritos cuando salga de aquí tenemos pan seguro cuando se publiquen, si antes no nos hemos muerto de hambre”.

José Luis Ferris nos ofrece más datos al respecto²³⁰:

Un mes antes, sin sospechar que el supuesto indulto pudiera afectarle de modo tan inmediato, había hecho llegar a su esposa una serie de poemas de su última etapa. La puso en manos de su hermana Elvira a través de Cossío con la intención de que aquella se la remitiese a Josefina: “Dime si Elvira recogió a Cossío los originales de trabajo mío que le di aquí. Me interesa saber si los tenéis ahí o si siguen en Madrid. Son el trabajo de casi dos años y el pan de mañana vuestro, además del mejor recuerdo de

²²⁹ Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981, 2ª edición corregida y aumentada, pp.21-22.

²³⁰ José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, p.430, colección Biografías.

nuestro hijo primero, ya que la mayor parte de las cosas tienen a él como motivo”.

Con esto queremos probar que se daba en Miguel Hernández el proceso de comunicación de la poesía. Escribía para que fuera leída, aunque la materia de su poemas naciera de su ser más íntimo. Buscaba al receptor de sus versos; se cumple lo que Albadalejo denominaba la cenestesia autorial- textual- comunicativa.

Para que la poesía fuese de compromiso²³¹, debería tratar temas vinculados al momento histórico en el que escribía el poeta. En nuestra opinión, Miguel Hernández, escribe poemas vinculados a su momento vital concreto, más que al momento histórico. Existen poemas²³² como “Guerra” [78], “Tristes guerras” [59] o “La vejez de los pueblos” [49] que sí se centran concretamente en el momento histórico, en el recuerdo de la guerra civil y las pérdidas ocasionadas, pero son, porcentualmente, la minoría del total de composiciones en *Cancionero*. Por ello afirmamos que esta obra refleja más el estado interior del poeta que el estado histórico del país.

Otra de las características de la poesía de compromiso son las referencias a la naturaleza y al campo. Al hablar, específicamente, de Hernández, debemos precisar que ese vocabulario referido a la naturaleza y al campo no sólo se encuentra en este último poemario sino en toda su obra, luego esta característica no nos serviría de mucho, siendo Hernández el creador, a la hora de argumentarla como motivo de inclusión de esta poesía dentro del término “poesía de compromiso”. Vamos a señalar una serie de poemas donde aparecen estas referencias a lo natural:

[35]

Uvas, granadas, dátiles,
doradas, rojas, rojos,
hierbabuena del alma,
azafrán de los poros.
Uvas como tu frente,
uvas como tus ojos.
Granadas con la herida
de su florido asombro,
dátiles con tu esbelta
ternura sin retorno,

²³¹ Utilizamos el término “poesía de compromiso” en el sentido que lo utiliza Lechner.

²³² Para las citas de poemas seguimos la edición de Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (2ª edición) (1ª edición, 1992). Con la excepción de que no haremos referencia a los poemas que en el “Cuaderno de Cancionero” aparecen tachados.

azafrán, hierbabuena
 llueves a grandes chorros
 sobre la mesa pobre,
 gastada, del otoño,
 muerto que te derramas,
 muerto que yo conozco,
 muerto frutal, caído
 con octubre en los hombros.

[37]

Las gramas, las ortigas
 en el otoño avanzan
 con una suavidad
 y una ternura largas.

El otoño, un sabor
 que separa las cosas,
 las aleja y arrastra.

Llueve sobre el tejado
 como sobre una caja
 mientras la hierba crece
 como una joven ala.

Las gramas, las ortigas
 nutre una mima savia.

[42]

Hierbas en tu puerta crecen
 de ser tan poco pisada.
 Todas las cosas padecen
 sobre la tarde abrasada.

[45]

VIDA SOLAR

Cuerpo diurno, día sobrehumano,
 fruto del cegador acoplamiento,
 de una áurea madrugada del verano
 con el más inflamado firmamento.

Ígnea ascensión, sangrienta hacia los montes,
 agua sólida y ágil hacia el día,
 diáfano barro lleno de horizontes,
 coronación astral de la alegría.

Cuerpo como un solsticio de arcos plenos,
 bóveda plena, plenas llamaradas.
 Todos los cuerpos fulgen más morenos
 bajo el cenit de todas tus miradas.

Cuerpo de polen férvido y dorado,
 flexible y rumoroso, tuyo y mío.
 De la noche final me has enlutado,

del amor, del cabello más sombrío.

[53]

ORILLAS DE TU VIENTRE

Clavellina del valle que provocan tus piernas,
Granada que has rasgado de plenitud su boca,
Trémula zarzamora suavemente dentada
donde vivo arrojado.

[58]

Bocas de ira.
Ojos de acecho.
Perros aullando.
Perros y perros.
Todo baldío.
Todo reseco.
Cuerpos y campos,
cuerpos y cuerpos.

¡Qué mal camino,
qué ceniciento
corazón tuyo,
fértil y tierno!

[62]

(LA LLUVIA)

Ha enmudecido el campo presintiendo la lluvia.
Reaparece en la tierra su primer abandono.
La alegría del cielo se desconsuela a veces,
sobre un pastor sediento.

[117]

EL ÚLTIMO RINCÓN

El naranjo sabe a vida
y el olivo a tiempo sabe.
Y corre el clamor de los dos
mis pasiones se debaten.

[130]

19 DE DICIEMBRE DE 1937

¡Qué olor de madreSelva desgarrada y hendida!
¡Qué exaltación de labios y honduras generosas!

[131]

MUERTE NUPCIAL

El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana:
 este lienzo de ahora sobre madera aún verde,
 flota como la tierra, se sume en la besana
 donde el deseo encuentra los ojos y los pierde.

Cancionero y romancero de ausencias compartirá, con la poesía de compromiso, la presencia de un lenguaje sencillo, directo y el uso de formas métricas de la tradición literaria. Lo que no va a compartir es el estilo narrativo; esta poesía de Miguel Hernández es profundamente lírica, aunque casi desaparezca la metáfora. De su producción anterior de signo más épico, el poeta pasará al lirismo. Comparte, por tanto, la simplificación de formas de la poesía de compromiso. Para esta sencillez en lo formal, vamos a mostrar algunos poemas:

[1]

Ropas con su olor,
 paños con su aroma.
 Se alejó en su cuerpo,
 me dejó en sus ropas.
 Lecho sin calor,
 sábana de sombra.
 Se ausentó en su cuerpo.
 Se quedó en sus ropas.

[15]

Si te perdiera...
 Si te encontrara
 bajo la tierra.

Bajo la tierra
 del cuerpo mío,
 siempre sedienta.

[39]

Troncos de soledad,
 barrancos de tristeza
 donde rompo a llorar.

[66]

LA BOCA

He de volverte a besar,
 he de volver, hundo, caigo,
 mientras descienden los siglos

hacia los hondos barrancos
 como una febril nevada
 de besos y enamorados.

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.

[121]

Con dos años, dos flores
 cumple ahora.
 Dos alondras llenando
 toda tu aurora.
 Niño radiante:
 va mi sangre contigo
 siempre adelante.

No nos cansaremos de repetir que esta sencillez en lo formal no implica una forma menos trabajada. La edición crítica de sus obras completas, publicadas en 1992, nos orientan en este sentido, por el gran número de borradores y antetextos que integran su producción literaria. Los poemas presentados son de verso corto y ligero, pero el poeta también incluye en *Cancionero* poemas de arte mayor donde sigue demostrando su dominio de la forma poética, baste citar los poemas “Orillas de tu vientre” [53] e “Hijo de la luz y de la sombra”[61].

Ante la cuestión del utilitarismo y el lenguaje como instrumento para el cambio social, no creemos que Hernández lo demuestre en estas composiciones. Nos parece más claro este uso en su obra *Viento del pueblo*, e incluso en *El hombre acecha*, pero no en *Cancionero*, al menos no de manera explícita. En la conciencia de los poetas de compromiso sí estaba la concepción de la poesía como arma y el lenguaje como instrumento, sólo hace falta acercarse a sus obras para comprobarlo, pero creemos que esta concepción no se ofrecía en Hernández. No podemos olvidar que la poesía de *Cancionero* está escrita antes que la de los poetas llamados de posguerra, paradigmas de la poesía de compromiso. Miguel Hernández comenzó la redacción de *Cancionero* en 1938 con la muerte de su primer hijo, más o menos. Si tenemos en cuenta que durante sus últimos años no escribió, pongamos que deja de escribir sobre 1940, aunque hay

alguna composición en 1941, como “Casida del sediento”, queda bastante claro que su producción es anterior a esa poesía de posguerra.

Quizá fuera interesante analizar este poemario de Hernández y compararlo con las características de los poetas posteriores llamados de compromiso, para ver en qué medida Miguel se anticipó a lo que después se llamó poesía de compromiso. Pero volviendo a la cuestión del utilitarismo, vemos que la mayoría de los poemas de *Cancionero* no se escriben como un grito para la colectividad, éstos son los mínimos. No encontramos en este poemario ninguna referencia al lenguaje ni a la poesía; y claro, mucho menos a su poder como instrumento capaz de propiciar el cambio. En el poema [43] hay un llamamiento a la acción,

Ahogad la voz del alma
que no despierte y salte
con el cuchillo de odio
que entre sus dientes late.

En el poema [49] el verso: “¿Y la juventud?”, podría interpretarse como una pregunta retórica cuya intención sería hacer que los jóvenes se dieran cuenta de que el futuro era suyo y debían hacer algo; pero también puede entenderse como un reflejo de la realidad de un país que tras una guerra ha perdido gran parte de su población joven. También en el poema [64] en los versos “¿Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz?”, podríamos interpretar que son preguntas retóricas lanzadas a lo colectivo para transmitir fortaleza en unos momentos en que la represión era brutal.

Estos ejemplos son el tipo de mensaje más utilitario que ofrece *Cancionero*. Pero volvemos a recordar que son los mínimos, porque Miguel Hernández principalmente hace referencias a cuatro personas: la esposa, el hijo muerto, el hijo vivo y el propio poeta.

4.2 El sujeto de *Cancionero* y *romancero de ausencias*: un camino hacia el intimismo

En cuanto al tipo de sujeto ante el que nos encontramos, y aplicando la teoría de Laura Scarano, hemos llegado a las conclusiones que nos disponemos a comentar. En primer lugar, y ante la afirmación de que el sujeto se construye a través del discurso, diremos que estamos de acuerdo. Lo que no compartimos es que todo lo que pasa por el lenguaje se constituya como una ficción o falseamiento de la realidad. Es verdad que el lenguaje no va expresar nunca todos los matices de la realidad ni la verdad más

profunda y absoluta de esa realidad, pero de aquí a que el lenguaje cree ficciones y falacias creemos que existe una gradación. En nuestra opinión, es el hombre quien crea el lenguaje para comunicarse, y no al revés, el lenguaje lo que va a hacer es recrear al hombre, pero recreará entidades que ya existen (salvando en la literatura, el campo de lo mágico y fantástico).

¿Existe, entonces, la ficcionalización del sujeto? Sí creemos que existe, pero nuevamente con grados; y hay composiciones en las que nos resulta poco convincente hablar de ficcionalización del sujeto, cuando esta ficción llega a adquirir bastante menor importancia que la presencia del autor empírico que podríamos constatar al sumergirnos en los versos.

En las poéticas de posguerra, Scarano advierte el problema de la autobiografía puesto que aquí la cuestión de la ficcionalidad se nos presenta más problemática. Pero ella considera que la autobiografía seguirá siendo un enmascaramiento de lo real, tan ficcional como otros desdoblamientos de la voz. Antes de nada, afirmamos que el sujeto que presenta *Cancionero y romancero de ausencias* es autobiográfico. Para la obra que nos ocupa, y el poeta que la escribe, no podemos aceptar esta visión de la autobiografía. No hay desaparición del “yo” como marca sino todo lo contrario, hay una constante afirmación del mismo a través del propio pronombre personal,

[11]

Como la higuera joven
de los barrancos eras.
Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.
Como la higuera joven,
resplandeciente y ciega.

Como la higuera eres.
Como la higuera vieja.
Y paso, y me saludan
silencio y hojas secas.

Como la higuera eres
que el rayo envejeciera.

[12]

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

[25]

Llegó con tres heridas:
la del amor,

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.

[32]

Tú eres fatal ante la muerte.
Yo soy fatal ante la vida.
Yo siempre en pie quisiera verte,
tú quiere verte siempre hundida.

[38]

Atraviesa la calle,
dicen que todo el barrio
y yo digo que nadie.
Pero escuchando, ansiando,
oigo en su mismo centro
el alma de tus pasos,
y me parece un sueño
que, sobre el empedrado,
alza tu pie su íntimo
sonido descansado.

[44]

Fue una alegría que dolió de tanto
encenderse, reírse, dilatarse.
Una mujer y yo la recogimos
desde un niño rodado de su carne.

[61]

HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

I

(HIJO DE LA SOMBRA)

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
tú y yo sobre la luna, tú yo sobre la vida.
Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
con todo el firmamento, la tierra estremecida.

[64]

ANTES DEL ODIO

Corazón en una copa
donde me lo bebo yo,
y no se lo bebe nadie,
nadie sabe su sabor.

[72]

El número de sangres
que el mundo iluminó
en dos halló el principio:
tú y yo.

El número de sangres
que es cada vez mayor
en dos busca sus fines:
tú y yo.

El número de sangres
que en el espacio son
en dos son infinitos:
tú y yo.

[77]

El aire tiene el tamaño
del corazón que respiro
y el sol es como la luz
con que yo la desafío.

[118]

CANTAR

Quién en esta casa entró
y la apartó del desierto?
Para que me acuerde yo,
alguien que soy yo y ha muerto.

[129]

YO NO QUIERO MÁS LUZ QUE TU CUERPO ANTE EL MÍO

Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:
claridad absoluta, transparencia redonda.
(...)
Yo no quiero más día que el que exhala tu pecho.
(...)
Yo no veo las cosas a otra luz que tu frente.

[137]

ETERNA SOMBRA

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.

a través de verbos en primera persona,

[15]

Si te perdiera...
Si te encontrara
bajo la tierra.

Bajo la tierra
del cuerpo mío,
siempre sedienta.

[18]

Cada vez que paso
bajo tu ventana,
me azota el aroma
que aún flota en tu casa.
Cada vez que paso
junto al cementerio
me arrastra la fuerza
que aún sopla en tus huesos.

[93]

Tengo celos de un muerto,
de un vivo, no.

Tengo celos de un muerto
que nunca te miró.

[105]

Cuando te hablo del muerto
se te quedan las manos
quietas sobre mi cuerpo.

Háblame de la muerta.
Y encontrarás mis manos
sobre tu cuerpo quietas.

[106]

No puedo olvidar
que no tengo alas,
que no tengo mar,
vereda ni nada
con que irte a besar..

[111]

Qué cara de herido pongo
cuanto te veo y me miro
por la ribera del hombro.

enterrado me veo,

crucificado
 en la cruz y en el hoyo
 del desengaño:
 qué mala luna
 me ha empujado a quererte
 como a ninguna.

[117]

EL ÚLTIMO RINCÓN

El último y el primero:
 rincón para el sol más grande,
 sepultura de esta vida
 donde tus ojos no caben.

Allí quisiera tenderme
 para desenamorarme.

[118]

CANTAR

Es la casa un palomar
 y la cama un jazminero.
 Las puertas de par en par
 y en el fondo el mundo entero.

El hijo, tu corazón
 madre que se ha engrandecido.
 Dentro de la habitación
 todo lo que ha florecido.
 El hijo te hace un jardín,
 y tú has hecho al hijo, esposa,
 la habitación del jazmín,
 el palomar de la rosa.

Alrededor de tu piel
 ato y desato la mía.
 Un mediodía de miel
 rezumas: un mediodía.

[122]

CASIDA DEL SEDIENTO

Arena del desierto
 soy: desierto de sed.
 Oasis es tu boca
 donde no he de beber.

[125]

Conozco bien los caminos
 conozco los caminantes
 del mar, del fuego, del sueño,

de la tierra, de los aires.
Y te conozco a ti
que estás dentro de mi sangre.

[126]

Písame,
que ya no me quejo.

ódiame,
que ya no lo siento.

No me olvides
que aún te recuerdo
debajo del plomo
que embarga mis huesos.

[132]

EL NIÑO DE LA NOCHE

Mas, algo me ha empujado desesperadamente.
Caigo en la madrugada del tiempo, del pasado.
Me arrojan de la noche. Y ante la luz hiriente
vuelvo a llorar, desnudo como siempre he llorado.

[134]

SIGO EN LA SOMBRA, LLENO DE LUZ: ¿EXISTE EL DÍA?

Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pasa el latido contra mi piel como una fría
losa que germinara caliente, roja, tierna.

A través del posesivo de primera persona y pronombres referidos también a la
primera persona,

[7]

Sangre remota.
Remoto cuerpo,
dentro de todo:
dentro, muy dentro
de mis pasiones,
de mis deseos.

[10]

Un viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

[22]

Cada vez más presente.
 Como si un rayo raudo
 te trajera a mi pecho.
 Como un lento, rayo
 lento.
 Cada vez más ausente.
 Como si un tren lejano
 recorriera mi cuerpo.
 Como si un negro barco
 negro.

[27]

Cogedme, cogedme.
 Dejadme, dejadme,
 fieras, hombres, sombras,
 soles, flores, mares.
 Cogedme.
 Dejadme.

[28]

Tus ojos se me van
 de mis ojos, y vuelven
 después de recorrer
 un páramo de ausentes.
 Tus brazos se desploman
 en mis brazos y ascienden
 retrocediendo ante esa
 desolación que sientes.
 Desolación con hielo,
 aún mi calor te vence.

[33]

Llebadme al cementerio
 de los zapatos viejos.

Echadme a todas horas
 la pluma de la escoba.

Sembradme con estatuas
 de rígida mirada.

Por un huerto de bocas,
 futuras y doradas,
 relumbrará mi sombra.

[42]

Lleno de un siglo de ocasos
 de una tarde azul de abierta,
 hundo en tu puerta mis pasos
 y no sales a tu puerta.

[47]

¿Qué pasa?
 Rencor por tu mundo,
 amor por mi casa.

¿Qué suena?
 El tiro en tu monte,
 y el beso en mis eras.

¿Qué viene?
 Para ti una sola,
 para mí dos muertes.

[51]

Mi casa contigo era
 la habitación de la bóveda.
 Dentro de mi casa entraba
 por ti la luz victoriosa.

Mi casa va siendo un hoyo.
 Yo no quisiera que toda
 aquella luz se alejara
 vencida, desde la alcoba.

[52]

Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío,
 abiertos ante el cielo como dos golondrinas:
 su color coronado de junios, ya es rocío
 alejándose a ciertas regiones matutinas.

Hoy, que es un día como bajo la tierra, oscuro,
 como bajo la tierra, lluvioso, despoblado,
 con la humedad sin sol de mi cuerpo futuro,
 como bajo la tierra quiero haberte enterrado.

[53]

ORILLAS DE TU VIENTRE

¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo?
 A mi lecho de ausente me echo como a una cruz
 de solitarias lunas del deseo, y exalto
 la orilla de tu vientre.

[54]

Todo está lleno de ti,
 y todo de mí está lleno:
 llenas están las ciudades,
 igual que los cementerios
 de ti, por todas las casas,
 de mí, por todos los cuerpos.

[61]

HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

I

(HIJO DE LA SOMBRA)

Forjado por el día, mi corazón que quema
 lleva su gran pisada, de sol adonde quieres,
 con un solar impulso, con una luz suprema,
 cumbre de las mañanas y los atardeceres.

Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje
 su avaricioso anhelo de imán y poderío.
 Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
 incendia mi osamenta con un escalofrío.

[62]

(LA LLUVIA)

Bodegas, pozos, almas, saben a más hundidos.
 Inundas, casi sepultados, mis sentimientos,
 tú, que, brumosa, inmóvil pareces el fantasma
 de tu fotografía.

[64]

ANTES DEL ODIO

No, no hay cárcel para el hombre.
 No podrán atarme, no.
 Este mundo de cadenas
 me es pequeño y exterior.
 ¿Quién encierra una sonrisa?
 ¿Quién amuralla una voz?
 A lo lejos tú, más sola
 que la muerte, la una y yo.
 A lo lejos tú sintiendo
 en tus brazos mi prisión:
 en tus brazos donde late
 la libertad de los dos.
 Libre soy. Siénteme libre.
 Sólo por amor.

[66]

LA BOCA

Boca que arrastra mi boca:
 boca que me has arrastrado:
 boca que vienes de lejos
 a iluminarme de rayos.
 Alba que das a mis noches
 un resplandor rojo y blanco.
 Boca poblada de bocas:
 pájaro lleno de pájaros.

[67]

La basura diaria
que de los hombres queda
sobre mis sentimientos
y mis sentidos pesa.

Es la triste basura
de los turbios deseos,
de las pasiones turbias.

[79]

[NANAS DE LA CEBOLLA]

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchaba de azúcar
cebolla y hambre.

[80]

Debajo del granado
De mi pasión
Amor, amor he llorado
¡ay de mi corazón!

Al fondo del granado
De mi pasión
El fruto se ha desangrado
¡ay de mi corazón!

[95]

No te asomes
a la ventana,
que no hay nada en esta casa.

Asómate a mi alma.

No te asomes al cementerio,
que no hay nada entre estos huesos.

Asómate a mi cuerpo.

[99]

Querer, querer, querer:
 ésa fue mi corona,
 ésa es.

104]

La fuerza que me arrastra
 hacia el sur de la tierra
 es mi sangre primera.

La fuerza que me arrastra
 hacia el fondo del sur,
 muerto mío, eres tú.

[115]

Por la voz de la herida
 que tú me has hecho
 habla desembocando
 todo mi pecho.
 Es mi persona
 una torre de heridas
 que se desploma.

[120]

Eres mañana. Ven
 con todo de la mano.
 Eres mi ser que vuelve
 hacia su ser más claro.
 El universo eres
 que guía esperanzado.

[127]

TODO ERA AZUL
 Se los devoran. ¿Sabes? No soy feliz. No hay goce
 como sentir aquella mirada inundadora.
 Cuando se me alejaba, me despedí del día.

El sujeto no abandona su entidad lírica, ni se dispersa en otros, ni se colectiviza, salvo en el mínimo número de poemas que ya hemos señalado al tratar otros aspectos en este capítulo. Pero este sujeto que se afirma en el “yo”, en el propio autor, tampoco responde a la concepción de sujeto monopólico, de sujeto que esconde detrás un poeta que se considera el elegido, el “yo” no busca ser el poeta magnífico que está por encima de los demás. Este tipo de sujeto podría encontrarse en la obra de Hernández *Perito en lunas*, pero no en *Cancionero*. El sujeto que presenta esta obra comparte ese sujeto que

habla desde lo marginal de las poéticas de posguerra. Miguel Hernández no sólo se sitúa con los marginales de la sociedad al escribir estos versos, sino que es uno de esos marginales. ¿Cómo se consideraba en aquella época a un republicano vencido que estaba en la cárcel? Pues claramente, como un marginal. Y desde esa marginalidad Miguel escribe, pero escribe su vida, no va a negar su identidad de hombre concreto en *Cancionero y romancero de ausencias*. Si comparamos las cartas de Miguel a su familia y de su familia a Miguel con los poemas de esta época, comprobamos que muchos de ellos nacen de sus experiencias vitales. Baste como ejemplo la composición de las “Nanas de la cebolla” y la carta que recibe Miguel donde su mujer le cuenta que no tienen para comer nada más que pan y cebolla. ¿Qué referencia ficcionalizada, qué voz enmascarada se descubre aquí? Ninguna. Estamos ante una situación realísima que el poeta transcribe en verso desde el profundo dolor de un padre que sabe que en su casa se está pasando hambre y sabe que él no puede hacer nada porque está encarcelado.

No hay en este poemario escrito desde el autobiografismo una virtual relación de semejanza entre la realidad y lo escrito. La semejanza es total y real; la experiencia vital de este hombre puede a esa fictividad que produciría el lenguaje.

Consideramos que esta obra de Miguel constituye un diario íntimo, unas memorias de vida, ¿cabría hablar de ficcionalización del yo, aunque este diario esté escrito en verso? Deducimos que no. En un diario, en unas memorias, el autor real no se oculta, más bien todo lo contrario, no hace otra cosa que mostrarse y mostrar su vida. Se muestra, y nos apoyamos en estos poemas, de los cuales mostraremos sólo fragmentos:

[64]

ANTES DEL ODIO

Beso soy, sombra con sombra.
 Beso, dolor con dolor,
 por haberme enamorado,
 corazón sin corazón,
 de las cosas, del aliento
 sin sombra de la creación.
 Sed con agua en al distancia,
 pero sed alrededor.

(...)

Porque dentro de la triste
 guirnalda del eslabón,
 del sabor a carcelero
 constante, y a paredón,
 y a precipicio en acecho,
 alto, alegre, libre soy.
 Alto, alegre, libre, libre,
 sólo por amor.

[128]

Me siento cada día más libre y más cautivo
en toda esta sonrisa tan clara y tan sombría.

[61]

HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

Hablo y el corazón me sale en el aliento.
Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.
Con espliego y espinas perfume tu aposento.
Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

[117]

¿Qué hice para que pusieran
a mi vida tanta cárcel?

4.3 Nueva lectura de lo colectivo en *Cancionero y romancero de ausencias*

No aceptamos, por tanto, un sujeto de signo colectivo para esta obra, sino un sujeto autobiográfico. Que sea autobiográfico y no colectivo, no impide la universalización de los versos, pues como ya avanzábamos, las experiencias humanas nos parecen en su totalidad universalizables. El sujeto en esta obra es importante porque es el centro, desde él toma forma y sentido la obra. Del sujeto verificable en su autor empírico surge esta poesía basada en la experiencia vital y personal. Admitiríamos para este sujeto en Hernández la denominación de sujeto personal trascendido, precisamente por esa universalización de sus versos. No dudamos en ningún momento que esta poesía de Hernández pueda hacerse propia en muchas personas que vivan o hayan vivido, o que imaginen los momentos que refleja el poeta; son experiencias tan profundamente humanas, tan despojadas de artificios y centradas en los tres ejes fundamentales de todo ser humano: vida, amor y muerte; que no les queda otro destino que el de poder universalizarse. Pero nosotros no creemos que el poeta fuera consciente de esto. Miguel estaba preocupado por su familia, por salir de la cárcel y poder ofrecerles un futuro y vida dignos; cree que lo que escribe algún día podrá quitarles el hambre y la necesidad. No está centrado en la revolución social, en el cambio ni en las ideas. Su plano personal está destrozado, está solo en la cárcel, Pablo Neruda se había ido, también Rafael Alberti, Vicente Aleixandre estaba fuera... Se da cuenta de que lo más importante es salvar a su esposa y a su hijo, descubre lo esencial de su vida: su familia, quienes no le abandonarán nunca. No podemos sostener que Miguel Hernández estuviese intentando

recoger en este libro el sufrir del pueblo. Estaba recogiendo el suyo. Otra cosa es que coincidiese con el de muchos.

Visto el tipo de sujeto que proponemos para *Cancionero*, parece indicarnos que no pertenece al de la poesía de compromiso. Esto, unido a las apreciaciones sobre la poesía de compromiso que hemos señalado anteriormente, nos conducen a afirmar que *Cancionero y romancero de ausencias* no se incluiría dentro de ese rótulo de poesía. Sí es poesía social, pero no de compromiso. Miguel Hernández sólo, que no es poco, se compromete con su vida, su esposa y sus hijos²³³.

Y he aquí nuestra nueva lectura. Si bien en un principio nos acercamos a la obra con la intención de dar cuenta del colectivismo en ella y proponer una lectura desde lo colectivo, debemos decir que en una lectura de los versos más crítica y fundamentándola en las lecturas realizadas, consideramos que esta obra no puede considerarse colectiva, sino todo lo contrario. Nace desde el intimismo y desde el intimismo habría que leerla. Los versos representan una vida personal con nombre propio: Miguel Hernández Gilabert, donde esta individualidad también se afirma en las referencias a *tú-s* muy concretos: Josefina Manresa Marhuenda, Manuel Ramón Hernández Manresa y Manuel Miguel Hernández Manresa. Afirmamos, con esto, aquello que proponía Scarano sobre que la autobiografía era mi historia y la de los otros, la mía en la de los otros y la de los otros en la mía. Sólo que en este caso, esa diáspora de los otros se reduce, en la mayoría de composiciones, a los tres nombres que acabamos de señalar.

Dentro de esta nueva lectura de *Cancionero* que proponemos se encuentra la consideración de esta obra como un diario o libro de memorias, más que como un poemario a la misma altura de sus obras anteriores. Hay demasiada presencia de lo personal y de la experiencia concreta de vida. ¿Por qué no un diario en verso? Lo emplazamos para un posible trabajo futuro.

Decía Miriam Sánchez Moreiras que debería crearse un listado de obras líricas autobiográficas para que la autobiografía pudiera considerarse un subgénero de la lírica. Pues bien, ¿por qué no iniciarlo con *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández?

²³³ Salvando los poemas de signo más colectivista, pero que no nos hacen replantearnos la cuestión, puesto que son un número mínimo en la totalidad de la obra.

CONCLUSIONES

Ante todo lo expuesto y con nuestra opinión ya formulada acerca del sujeto poético y el tipo de poesía en que se enmarcaría el *Cancionero*, vamos a concluir nuestra aportación desde el máximo respeto que nos produce saber que a través de *Cancionero y romancero de ausencias*, nos disponemos a entrar en el alma de un ser humano, que en este caso, además, fue un gran poeta: Miguel Hernández.

Nos sumamos a aquellos que han afirmado que en esta obra la ausencia, el amor y la muerte son las columnas que sostienen el edificio de *Cancionero*. Ausencia, amor (que da vida) y muerte, provocadas por personas muy cercanas al poeta: su esposa y sus hijos. El hijo será para el poeta motivo de dolor y de alegría. El dolor por el hijo muerto, muestra el llanto desgarrador del padre-poeta que acudirá a los recuerdos que del pequeño pudieron quedarle. Sus ojos, su ropa, imaginarlo en la tierra serán imágenes que configuren la referencia al niño. El nacimiento del segundo hijo calmará este dolor de la pérdida del primero y devolverá a Hernández parte de la alegría perdida. Lo elevado, la luz, la risa definirán a su “rival del sol” particular. El nacimiento del segundo hijo se tiñe de una trascendencia cósmica realmente espectacular, podemos comprobarlo acercándonos al tan recurrido poema “Hijo de la luz y de la sombra”, porque como ya hemos apuntado en otro momento, recoge muy bien la cosmovisión hernandiana. El amor (muy vinculado a la mujer y al hijo) adquirirá gran trascendencia, el amor se constituirá para Hernández como el único elemento capaz de salvar al hombre y además desde el amor ha surgido la eternidad del poeta encarnada en su hijo. Miguel Hernández sabe que no morirá del todo siempre que su hijo viva. La generación y la descendencia se convierten en consuelo para un hombre que sabía podía morir en cualquier momento, adquieren una importancia enorme. La amada es elemento imprescindible para la generación y la eternidad del poeta, su parto será algo cósmico. La esposa se ve además como la compañera que también sufre en los momentos dolorosos de la pérdida del primer hijo y a ella se dirige uno de los poemas eróticos más tiernos y pasionales, probablemente de la literatura española, nos referimos al poema “Orillas de tu vientre” (53).

Estos tres temas fundamentales del poemario transmiten un mensaje final de esperanza, a pesar de la lucha interna del propio poeta entre la desesperanza y la

esperanza. Del conjunto de la lectura del poemario nos queda el dolor y tristeza de un hombre sufriente y una esperanza que se intenta mantener a pesar de todo. Un signo de esa esperanza lo constituirá el hijo que va a ser para Miguel símbolo de futuro, un futuro que veía negado para sí mismo pero que podía disfrutar y hacer suyo su hijo, carne de su carne y sangre de su sangre.

Ante la divergencia de opiniones y argumentos que la crítica consultada ofrece sobre considerar colectivista o intimista esta obra de Hernández, nosotros reiteramos nuestro posicionamiento más afín a las tesis de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia a favor del intimismo en la obra. Defendemos el intimismo con la posibilidad de universalizarse pero sin pensar que esta universalización conduzca directamente al colectivismo. No estamos de acuerdo con José Carlos Rovira en que Miguel Hernández fundiese su “yo” con una historia colectiva. Miguel participaba de una historia colectiva, como tantos otros, pero dejó reflejado en sus versos lo que esa historia compartida con muchos le produjo a él como individuo concreto. Seguimos sin estar de acuerdo con él en que por la posición de este poeta de cara a los demás, su reflexión autobiográfica se universalizara llegando a lo colectivo. No nos parece convincente, al llegar al final de este trabajo y del estudio realizado a través de los críticos consultados, clasificar una obra como colectiva arguyendo la posición que ocupa un poeta ante los demás, creemos más convincente el estudio de la forma en la obra, ¿qué tipo de sujeto presenta, qué temas trata, qué formas métricas utiliza? En cuanto a las formas métricas de la obra, que por ser tradicionales y populares nos podrían llevar a la interpretación colectiva de la misma, volvemos a compartir la opinión de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Opinión que por otra parte avanzábamos en la Introducción de este trabajo. Miguel Hernández no utilizaría las formas populares con pretensión de ser popular y acercarse al pueblo, escribe así porque este poeta nunca dejó de pertenecer al pueblo y ésta era su forma de expresión más original. En la cárcel, sólo le quedaba ser él mismo y la tradición popular era de la que había bebido siempre, conformaba su “yo”. Rovira también opina de este modo, no cree que por medio de las formas métricas tradicionales Miguel Hernández pretendiese ser más popular y acercarse al pueblo.

Con esto reafirmamos en este apartado nuestra convicción de hallarnos en *Cancionero y romancero de ausencias* ante un sujeto intimista y una poesía también intimista, aunque pueda ser universalizable.

Elegimos estudiar un poco más profundamente el tipo de sujeto que podía presentar esta obra porque nos pareció que podía ser uno de los aspectos menos tratados en los estudios sobre esta última obra de Hernández. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, intentamos acercarnos a esta obra para descubrir un nuevo sentido de lo colectivo a partir del estudio del sujeto, y hemos descubierto que no se podría hablar de colectivismo porque básicamente, lo que encontramos en estas últimas palabras de Hernández, es su vida hecha verso, su profunda intimidad. Y el poeta no lo esconde, porque constantemente utiliza referencias a su primera persona. No se puede llegar a lo colectivo, pero insistimos, sí creemos que esta obra está abierta a la universalización porque Miguel Hernández vivió lo que vivieron muchos, sufrió situaciones que sufrieron muchos y amó como amaron muchos; aunque él sólo se expresó desde su intimidad.

Dejamos abierta la posibilidad de trabajar sobre cuestiones que han quedado sin concluir en este trabajo. La perspectiva de considerar *Cancionero y romancero de ausencias* como un libro de memorias, como un diario y también la de establecer la posible comparación de *Cancionero* con las obras de los poetas de posguerra, llamados “de compromiso” para analizar en qué medida Miguel Hernández podía haberse anticipado a ellos. Emplazamos estos trabajos para una ocasión futura.

Decía la esposa de Miguel Hernández²³⁴: “Y así se fue Miguel al otro mundo: con todas sus ilusiones, con todos sus deseos, con toda su honradez, y con toda la tristeza que solamente sé yo”. Y tiene razón, ella fue probablemente la única persona que conoció los entresijos del alma de Miguel Hernández en sus últimos años, pero a nosotros nos dejó también gran parte de esa vida final en un pequeño cuadernillo de tipo escolar y varias hojas sueltas que denominó *Cancionero y romancero de ausencias*. Nos regaló su vida rimada, construida a golpes de esperanza aunque parezca imposible teniendo presente su vida de los últimos años:

**“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” (137)**

²³⁴ Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Colección nuestro Mundo nº 4, Serie: Arte y cultura. 2ª Edición corregida y aumentada. Madrid, de la Torre. 1981. p. 194

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES CRÍTICAS

- Miguel Hernández, *Obra escogida*, prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1962 (3ª edición) (1ª edición, 1952)
- Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, prólogo de Elvio Romero, Buenos Aires, Lautaro, 1958
- Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *Miguel Hernández: obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1976.
- Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1978.
- Miguel Hernández, *Poesías completas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.
- Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición facsímil de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985.
- Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988
- Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (2ª edición) (1ª edición, 1992)

OBRAS GENERALES, ARTÍCULOS.

- AAVV, *Homenaje a Miguel Hernández*, Primera Edición, Embajada de España en Quito-Ecuador, Abya-Yala iting, 1993.
- AAVV, *Homenaje a Miguel Hernández, Palacio municipal de la Habana 20 de enero de 1943*, La Habana, Impreso en Cuba, tipografía Flecha, 1943.
- AAVV, “Vida y muerte de Miguel Hernández”, *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento* número 73-74-75.
- AAVV, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978.
- Balcells José María, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Colección documentación y ensayo nº 10, Barcelona, Diosa. 1975.
- Cano Ballesta Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Estudios y ensayos nº 67 Románica hispánica, Segunda Edición aumentada, Madrid, Gredos, 1971.
- Carnero Guillermo: “Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta” en Guillermo Carnero: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 256-273.
- Carnero Guillermo: “Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y Guerra Civil” en Guillermo Carnero: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989. pp. 274-298.
- Chevalier Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1977, Primera edición en español, traducción de Arcadio Pardo.

- Chevalier Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1978, Primera edición en español, traducción de Arcadio Pardo.
- Debicki Andrew P., “La poesía de Miguel Hernández y el surrealismo” en *Hispanic Review*, volumen LVIII, 1990. (pp. 487-501).
- del Hoyo Arturo, *Escritos sobre Miguel Hernández*, Biblioteca Hernandiana, documentos 2, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003.
- de Luis Leopoldo, *Claves de Miguel Hernández*, s.l, Bancaixa, 1993.
- de Luis Leopoldo, “Dos páginas inéditas de Miguel Hernández”, *Papeles de Son Armadans*, número 69, diciembre, 1961
- Eco Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Libertad y cambio, Serie práctica, Barcelona, Gisa, 1997
- Esteve Francisco, *Miguel Hernández. Antología comentada (T.I, Poesía)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.
- Ferris José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, colección Biografías. Tercera Edición Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- González Landa Carmen, *Estudio del “Cancionero y romancero de ausencias” de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1992.
- Jaural de Pou Pablo y Moíño Sánchez Pablo, *Cancionero y romancero de ausencias. Animal de mediodía*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, II Tomos.

- Larrabide Aitor L., *Miguel Hernández y la crítica*, León, Universidad de León, Departamento de Filología Hispánica, 1999.
- Lechner Johannes, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: de 1898 a 1939*, Universitaire Pers Leiden, 1968.
- Lechner Johannes, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974*, Universitaire Pers Leiden, 1975.
- López Castro Armando, “Lo popular en Miguel Hernández”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. I, Alicante, 1992. (pp 431-442)
- López Hernández Marcela, *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1992.
- López Martínez M^a Isabel, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- Manresa Josefina, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Colección nuestro Mundo nº 4, Serie: Arte y cultura. 2ª Edición corregida y aumentada. Madrid. Ediciones de la Torre.1981.
- Manrique de Lara José Gerardo: *Poesía española de testimonio*, Madrid, EPESA, 1973.
- Muelas Herraiz Martín: *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2002.
- Muelas Herraiz Martín: *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2003.

- Muelas Herraiz Martín: *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2004.
- Navarro Calderón José María, “Palabras encadenadas/ ausencias bajo palabra en la escritura última de Miguel Hernández”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.
- Padilla Valencia José María, *La poesía de Miguel Hernández: aspectos polimétricos* Colección Pliegos de Ensayo, Madrid, Pliegos, 1999.
- Payeras María, “El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de Ángel González en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (editores), *Poesía histórica y (auto) biográfica*, Madrid, Visor, 2000. (pp. 453-465).
- Pérez Álvarez Ramón, *Hacia Miguel Hernández*, Biblioteca Hernandiana, documentos, Orihuela, Asociación Cultural Empireuma y Fundación Cultural Miguel Hernández. 2003.
- Pérez Bazo Javier, “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.
- Pérez Bazo Javier, “Estructura y proceso de simbolización en Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardia*,. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1996. (pp. 243-258).
- Pérez Bazo Javier, “Los versos de arte menor en Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: ¿mimesis u originalidad?” en Francisco Javier Diez de Revenga y Mariano de Paco, *Estudios sobre Miguel Hernández. Edición conmemorativa del cincuentenario de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

- Puccini Dario, *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1970. (Traducción de Attilio Dabini)
- Puccini Dario, *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil- Albert, 1987.
- Mir Ana Recio, “La última estación poética de Miguel Hernández: símbolos y sentidos”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.
- Ramona Michèle, “La cámara clara. Nota sobre la libreta manuscrita con título de Cancionero y romancero de ausencias”, AAVV, *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*. Alicante. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante. 1996. (pp. 237-242)
- Romero Elvio, *Miguel Hernández destino y poesía*, Cuba, Nacional de Cuba, 1962.
- Sánchez Moreiras Miriam, “Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (editores), *Poesía histórica y (auto) biográfica*, Madrid, Visor, 2000. (pp. 571-581)
- Sánchez Vidal Agustín, *Miguel Hernández desarmordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Scarano Laura, Romano Marcela, Ferrari Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto poético en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Scarano Laura, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” en AAVV, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Edición de Florencio Sevilla y Carlos

Alvar, Volumen III, Madrid, 6- 11 de julio, 1998. Castalia, 2000 (pp. 692-697)

- Scarano Laura, “La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)” en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, número 23, Madrid, 1998. (pp. 299-309)
- Scarano Laura, “Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, número 26, pp.265- 276)
- Scarano Laura, “La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispánico” en *Letras de Deusto*, volumen 24, número 62, Enero-Marzo, (pp.161-163)
- Scarano Laura, “La poesía de Antonio Hernández: tránsito del yo al nosotros” en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, número 14, pp.203-239.
- Scarano Laura, “La poesía abierta de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura” en *Letras de Deusto*, Volumen 24, número 63, Abril-Junio, 1994. (pp.217-228)
- Siebenmann Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gros, 1973. (pp. 426-431)
- Suárez Miramón Ana, “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del XX”, AAVV, *Miguel Hernández 50 años después*, T. II, Alicante, 1992.(pp. 635-645)
- Zardoya Concha, “Valores cromáticos de la poesía hernandiana” *Batarro*, Número especial conmemorativo del cincuenta aniversario de la

muerte de Miguel Hernández, números 8-9-10, Diciembre 1992.(pp. 141-147)

- Zardoya Concha, *Miguel Hernández. Vida y obra – Bibliografía – Antología*, New York. Hispanic Institute in the Unit States, Columbia University, 1955.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
1. Problemas de edición	5
2. Las valoraciones de la crítica	9
CAPÍTULO I: ALGUNAS PRECISIONES TEÓRICAS SOBRE LA POESÍA SOCIAL	13
1.1 Poesía de compromiso o el inconformismo de la poesía	16
1.2 Poesía de testimonio o recreación de la realidad histórica	19
1.3 Poesía social o la poesía humana, objetiva y colectiva	21
1.4 Poesía social o tematización histórico-narrativa	23
1.5 Poesía comprometida o el apagamiento del yo como sujeto lírico	26
CAPÍTULO II: LA POESÍA DE <i>CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS</i>	31
2.1 La temática	31
2.2 ¿Obra colectivista o intimista? El sujeto poético	32
2.3 Recursos estilísticos que apuntan hacia lo popular	38
2.4 Simbología más importante y otros aspectos	43
2.5 Mensaje final: la esperanza	52
CAPÍTULO III: EL SUJETO POÉTICO Y LA POESÍA SOCIAL	56
3.1 El sujeto como producto del discurso	57
3.2 El sujeto en las poéticas de posguerra	58
3.3 Sujeto autobiográfico y poética social	61

CAPÍTULO IV: EL SUJETO Y EL COMPROMISO EN <i>CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS</i>	64
4.1 <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> , entre la poesía social y de compromiso	64
4.2 El sujeto de <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> : un camino hacia el intimismo	70
4.3 Nueva lectura de lo colectivo en <i>Cancionero y romancero de ausencias</i>	83
CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	88
ÍNDICE	96