LA VOZ INTERIOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Miguel Hernández tuvo que vivir en un mundo prosaico, despoetizado, y la poesía, que hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia vivida, le permitió crear una nueva realidad. Si la escritura poética aparece como la relación simbólica del sujeto con el mundo, lo único que permanece en ella, de acuerdo con su propio contenido, es la voz, que deja que hable el texto al tiempo que lo dota de intensidad lingüística. En el arte del lenguaje, donde se disuelven las diferencias entre lo privado y lo público, la voz no se limita a transmitir un determinado mensaje, sino que tiene su medida en la elaboración de lo ideal por el oído interno, en una visión intuitiva de la realidad, que escapa a la lógica discursiva y no acepta ser fragmentada. Esta apuesta por una sensibilidad integral, a la que da un sentido simbólico la analogía, es lo que se afirma en la voz poética, que se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición, por su irrupción súbita en el poema, lugar del emerger de la voz, dándole la posibilidad de manifestarse. Así pues, la voz poética no es la voz que se articula en el discurso, destinado a informar en función de un principio de coherencia sistemático, sino la que está al otro lado de él, una voz sin nombre, que nos precede desde mucho antes y nos busca para nombrarnos[1].

Aunque la llamada «prehistoria poética» suele ser pasada por alto bajo el pretexto de la falta de madurez, de la voz aún no formada del todo, lo cierto es que constituye la base de las posteriores experiencias poéticas, actuando como núcleo generador y expansivo. Tiene Miguel Hernández, como otros poetas de su misma época, el don de conjugar la frescura de la novedad con la densidad de la experiencia. Como poeta de las escuchas abismales, sin las cuales no podría darse la voz poética, su palabra entrañada, a fuerza de profundidad, se vuelve expresión emocional del pensamiento. Desde un principio sabe que la actitud ante la poesía es una cuestión de sensibilidad, de contacto íntimo con la Naturaleza, fuente de conocimiento inmediato y reveladora de lo esencial, de manera que su lenguaje, único por imprevisible, se concibe para entablar una relación con lo desconocido. Así lo vemos en uno de sus primeros poemas, escrito poco después de haber conocido a Ramón Sijé, y que dentro del purismo entonces dominante sorprende por lo singular de su fondo trágico:

ANCIANIDAD

Son mis manos sarmientos; es mi cuerpo encorvado
débil rama que el viento más ligero conmueve;
vacilante es mi paso; es mi voz soplo leve
que despide mi pecho de vigor despojado.

Un sol es mi mirada para siempre apagado,
es un pozo mi boca que ya sólo hiel bebe,

y es mi frente que orlan blancos copos de nieve
un barbecho que en surcos mil el tiempo ha labrado.

Por eso huyo del mundo: me fatiga y me ahoga...
-¿Dónde vas, ¡necio!, dónde?- un voz me interroga
que en el fondo de mi alma como un trueno retumba.

Yo prosigo alejándome; y otra voz parecida:
-¿De quién huyes?...-me dice con rencor- ¡De la vida!
-¿Qué pretendes...? –¡La muerte!– ¿Quién te llama?- ¡La tumba!

Múltiples imágenes, que se entrecruzan y superponen, pueblan el dilatado espacio de la memoria («Ad campos et lata praetoria memoriae», había dicho San Agustín en las *Confesiones*, X, 8), que así aparece como un mar de las presencias inciertas. Y el hilo conductor que fija ese proceso de identidad a lo largo del tiempo es la voz, que de ser un «soplo leve» en el cuarteto inicial, el perfil de un mundo compartido (nótese la equivalencia analógica entre las «manos» y los «sarmientos»; el «cuerpo encorvado» y la «débil rama»; la «mirada» y el «sol»; la «boca» y el «pozo»; la «frente» y el «barbecho»), pasa a ser una voz cuestionante («una voz me interroga»), que suena «como un trueno» y nos habla desde el más allá. Dentro de una sintaxis bastante distorsionada, según revelan la marca subjetiva de las exclamaciones, que nos dan el punto de vista del hablante, el valor sugerente de los puntos suspensivos y el uso del hipérbaton, tal vez lo más significativo resulte el contraste entre el recuerdo de lo vivido y la irrupción súbita de la muerte, tal como indica la imagen del «trueno», que en su fulgurante aparición tanto recuerda a la de la palabra poética, a la que contribuye la propia rima («retumba/¡La tumba!»), con el recuerdo al fondo del tópico quevedesco de la cuna y la sepultura. Resulta evidente que la voz que habla en el poema es la de un adolescente que todavía no ha pasado por esa experiencia final, aunque desde su afán de conocimiento nos viene a decir que no podríamos vivir sin ella. Se suele afirmar que contra la muerte no hay palabras, de modo que esa «*otra voz*», que aquí da forma a nuestro vacío desde una experiencia personal, subrayada por la presencia de los adjetivos posesivos de primera persona y de las formas verbales en presente de indicativo, sobre todo en los tercetos finales, viene a nuestro encuentro para hacernos sentir la brevedad del tiempo, los frágiles y fugaces frutos de la vida[2].

La escritura poética tiene la virtud de situarnos en el límite de la experiencia, intentando descentralizar desde el margen el orden institucionalizado. La lectura de Góngora, a raíz de la celebración del tricentenario de su muerte en 1927, afectó a la composición de *Perito en lunas* (1933), libro en el que, según nos dice su amigo Ramón Sijé en el prólogo, se opera una «transmutación de la realidad», característica de la metáfora, por la que el lenguaje es el que determina la posibilidad de existencia del sujeto, al revés de lo que venía ocurriendo desde el Romanticismo, de acuerdo con ese proceso de deshumanización artística, que se había iniciado a partir de 1925 con el célebre ensayo de Ortega. Lo que se propone en los poemas de este primer libro hernandiano es una poética del enigma, exenta de lo anecdótico, según pedía la estética purista, en donde la adivinación de lo otro como configuración del sentido («¡A ver quien me acierta/esta adivinanza/que en redondo empieza/y en redondo acaba!», escuchamos en los versos finales del auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*), a medio camino entre el acertijo y el concepto, es la que sostiene la metaforicidad del lenguaje, cuya expresión encubridora, que el lector tiene que descifrar, trata de decir lo que aún no se ha dicho, situándose en los límites de lo imposible y dando lugar a la sorpresa. Algo de la plena posibilidad del len-

guaje, propia de la aparición enigmática, ha quedado en el poema XIII, donde convergen varias resonancias asociativas:

[XIII]

(GALLO)

La rosada, por fin Virgen María.
Arcángel tornasol, y de bonete
dentado de amaranto, anuncia el día,
en una pata alzado un clarinete.
La pura nata de la galanía
es ese Barba Roja a lo roquete,
que picando coral, y hollando, suma
«a batallas de amor, campos de pluma».

En la mayor parte de las tradiciones antiguas, incluida la cristiana, el canto del gallo, al romper las sombras de la noche y anunciar el día, se presenta a la vez como símbolo iniciático y poético, pues lo propio de la poesía es el paso de las sombras a la luz. Por eso, de todas las asociaciones que confluyen en el poema, la religiosa, en claras alusiones a la Anunciación de la Virgen María, donde el color rosado va unido al alba del nacimiento, y al color rojo del Cardenal, visible en las analogías de la «cresta» con el «bonete» y de las «plumas» con el «roquete»; la taurina, al presentar al gallo como rejoneador de la gallina en una clara connotación sexual («Ya tu amor caballista,/con el instante de las sucesiones,/a la potra imprevista,/como por lujo y gala,/no abrirá arcos de triunfo con el ala,/mientras segundo sexo, clava el pico/sobre el lugar en amarantos rico»), leemos en uno de los poemas sueltos, «Elegía al gallo», tan próximo al que nos ocupa; y la erótica, cifrada en el verso bimembre, tomado de la *Soledad primera* de Góngora («a batallas de amor, campos de pluma»), que Miguel Hernández utiliza para cerrar la octava, de todas ellas tal vez la más importante sea esta última, si bien presentada al lector desde una doble perspectiva musical y poética, puesto que el canto del gallo, reforzado tanto por la comparación con el instrumento musical («en una pata alzado un *clarinete*»), como por el uso de la bisemia («picando *coral*»), que alude a lo sexual y a lo musical, aparece como soporte metafórico de lo poético («anuncia el día»), función propia de la palabra poética, que surge de las sombras y se carga con la terrible luminosidad de lo oscuro. Esa dimensión musical del símbolo solar, ya presente en la *Soledad* gongorina («doméstico es del sol nuncio *canoro*»), es lo que hace del gallo, dentro de un contexto religioso, un emblema de Cristo, anunciando con su canto la luz y la resurrección. El canto del gallo, inesperado y virgen, en el aire frío de la noche. Voz lejana, voz de acuerdos oscuros[3].

Si una poesía vale por sí misma no es por su carácter mimético, sino por el enfoque original que cada poeta sabe dar a la tradición recibida. En el caso de Miguel Hernández, el tópico folklórico del poeta pastor, las imitaciones de los clásicos y la admiración por Neruda, que en muchos casos no hicieron más que perjudicarle, no sometieron una voz personal, forjada en el dolor, sino al contrario, fue esta voz trágica, llena de tensiones, la que generó un discurso vivo en el que importa tanto la dependencia como la ruptura. Si algo resulta claro a partir de una obra como *El rayo que no cesa* (1936) es que la poesía puede ser la revelación fulgurante e inmediata de lo desconocido. Singular por su visión insustituible, cada poema de este libro recrea una experiencia marcada a la vez por el amor y la pena, siendo la experiencia de ese amor apenado, su saber y sabor, la que impulsa la voz de una palabra a otra, pues si su obra poética vale por algunos admirables poemas, vale más aún por su conjunto, por la tensión en que se sostiene y obliga a los

lectores a prestar atención a lo esencial. Para Hernández, la identificación del amor con el rayo, en la que convergen tanto el erotismo doliente de los *Silbos vulnerados* como la fatalidad taurina de *El torero más valiente*, proyecta una sombra de tragedia sobre la relación amorosa, expuesta en forma fragmentaria y donde la voz se expresa en los poemas más por intuición que por acumulación. Veamos uno de los más conocidos:

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vida, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera mi voz para mi oído, tuera.

Tuera es tu voz para mi oído, tuera,
y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo,
y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo
miera, mi voz para la tuya miera.

Zarza es tu mano si la siento, zarza,
ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola,
cerca una vez, pero un millar no cerca.

Garza es mi pena, esbelta y triste garza,
sola como un suspiro y un ay, sola,
terca en su error y en su desgracia terca.

Este soneto es un ejemplo de maestría verbal, de cómo la armonía del verso puede surgir de la sonoridad de las propias palabras. La estructura interna del poema, la pena producida por el deseo insatisfecho del amante de poseer a la amada, se sostiene en la complexión o sucesión de epanadiplosis, figura retórica según la cual la misma palabra empieza y acaba cada uno de los versos, que además de marcar el ritmo, dentro de la construcción simétrica, mediante la acentuación en 4ª y 8ª, más musical que en 6ª, el progresivo paralelismo y el hipérbaton del verbo al final del período, sirve también para subrayar la hiperbolización del sentimiento amoroso, recurrente en la poesía de Miguel Hernández, y que aquí, al estar subordinado a la necesidad de una presencia imposible, se expresa por medio de imágenes trágicas y violentas. Si resulta expresiva la mezcla de la metáfora con la comparación («Garza es mi pena, esbelta y triste garza,/sola como un suspiro y un ay, sola»), que muestra una resignación en la soledad, lo es mucho más la voz identificada con el dolor, pues no sólo indica el paso del deseo («tuera mi voz para mi oído, tuera») a la realidad («Tuera es tu voz para mi oído, tuera»), con el cambio verbal del «fuera» por «es», sino también una serie de correspondencias, que por aparecer en posiciones equivalentes («y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo», «miera, mi voz para la tuya miera»), contribuyen a intensificar, mediante el cambio de persona gramatical, del *tú* al *yo*, la intemporalidad de la pena. Al concentrar su dolor en la «esbelta y triste garza», imagen tomada de la caza de altanería, el lenguaje del poema revela un alto grado de ritualización, del amor asediado por la muerte («terca en su amor y en su desgracia terca»), del amor como destino trágico al que la voz trata de dar sentido. El juego de correlaciones, que mantiene la dualidad antitética de todo el libro, se manifiesta en la presencia de la voz, cuya singularidad consiste en hacer efectivo el discurso, que el sentido aparezca de forma inmediata en el acto de expresión[4].

En su «Discurso sobre lírica y sociedad», incluido en *Notas sobre literatura* (1958), escribe Adorno; «Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar lo que oculta la ideología». Como es sabido, siempre que la ideología domina

sobre la expresión artística, de cualquier signo que sea, ésta acaba acusándolo. Precisamente, es propio de la palabra poética provocar una revelación de lo encubierto, de todo aquello que la ideología esconde. Los años de la guerra civil, condicionados por la militarización de las ideologías y las formas de propaganda, no fueron propicios para la creación de una expresión poética en completa libertad. La baja calidad literaria de lo que se publica a ambos lados durante la contienda es, a pesar de todo, altamente significativa, pues revela los falsos mitos en que se sustenta y, al mismo tiempo, la ruptura entre la experiencia personal y la experiencia colectiva. Dos poetas, César Vallejo y Miguel Hernández, tan distantes y a la vez tan próximos, fueron conscientes de que incluso en los tiempos más oscuros tenemos el derecho de esperar cierta iluminación. En ambos casos, sus obras sobre la guerra española, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, publicadas póstumamente en 1939 y 1940, y *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), representan un período de madurez poética. No es mi intención hacer aquí un análisis comparativo de estas obras, que constituyen en realidad un todo inseparable, puesto que, en el caso de Hernández, la visión optimista del primer libro y la visión desengañada del segundo se complementan en su escritura. Quisiera señalar tan sólo que todo ese sentimiento de solidaridad, que habría de caracterizar a la poesía posterior, pocas veces ha alcanzado mayor intensidad que en el poema «Masa», de *España, aparta de mí este cáliz*, y en la composición «Sentado sobre los muertos», de *Viento del pueblo*, que fue publicada con otra forma y tomada como modelo del sentido colectivo. El poema dice así:

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.

Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.
Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces
encarcelado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles.

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.

Ayer amaneció el pueblo
desnudo y sin qué ponerse,
hambriento y sin qué comer,
y el día de hoy amanece
justamente aborrascado
y sangriento justamente.
En su mano los fusiles
leones quieren volverse
para acabar con las fieras
que lo han sido tantas veces.

Aunque te falten las armas,
pueblo de cien mil poderes,
no desfallezcan tus huesos,
castiga a quien te malhiere
mientras que te queden puños,
uñas, saliva, y te queden
corazón, entrañas, tripas,
cosas de varón y dientes.
Bravo como el viento bravo,
leve como el aire leve,
asesina al que asesina,
aborrece al que aborrece
la paz de tu corazón
y el vientre de tus mujeres.
No te hieran por la espalda,
vive cara a cara y muere
con el pecho ante las balas,
ancho como las paredes.

Canto con la voz de luto,
pueblo de mí, por tus héroes:
tus ansias como las mías,
tus desventuras que tienen
del mismo metal el llanto,
las penas del mismo temple,
y de la misma madera
tu pensamiento y mi frente,
tu corazón y mi sangre,
tu dolor y mis laureles.
Antemuro de la nada
esta vida me parece.

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte.

Cada poema tiene carácter de experiencia singular, de acontecimiento único, y lo que queda de él son las palabras, la voz. Dentro del lenguaje apelativo que estructura el

poema, marcado por la abundancia de vocativos e imperativos, con los que el hablante quiere expresar una experiencia compartida con el lector, la presencia de la voz actúa como hilo conductor de la escritura en varios momentos claves del poema: en primer lugar, como deseo de alojar la experiencia en su totalidad («Que mi *voz* suba a los montes/y baje a la tierra y truene», vv. 7-8); después como intento de proximidad afectiva («Acércate a *mi clamor*», v.11) y de relación con el oyente cómplice («y cantar y repetir/a quien escucharme debe», vv. 25-26); por último, como lamento personal por los desaparecidos ilustres («Canto con la *voz de luto*,/pueblo mío, por tus héroes», vv. 57-58). Tales momentos nos hacen ver que la voz no se limita a ser un simple adorno retórico, sino que cumple una función expresiva, ya que, a través de recurrencias sonoras como la anáfora («*cuanto* a penas, cuanto a pobres,/*cuanto* a tierra se refiere», vv. 27-28), el paralelismo («desnudo y sin qué ponerse/hambriento y sin qué comer», vv. 30-31), la epanadiplosis («*Bravo* como el viento *bravo*,/*leve* como el aire *leve*», vv. 47-48) y hasta la repetición de una misma frase («desde ahora y desde siempre», vv. 10 y 74), sirve de fundamento al discurso poético. La voz no sólo crea el ritmo del poema, sino que además articula los símbolos y las imágenes, como la de «la tierra», tan medular en el poema y en el léxico del poeta oriolano. De esta manera, la voz, al aparecer como elemento personal y recurrente en el poema («Aquí estoy para vivir/mientras el alma *me suene*», vv. 69-70), no sólo adquiere una autonomía dentro del proceso discursivo, ya que su sonoridad funciona como revelación de lo que hace oír, sino que además, variando las palabras y manejando los ritmos, sirve para animar al discurso entero, presentándolo como un espectáculo similar al de los antiguos juglares, al que sin duda contribuye la forma métrica del antiguo romance octosilábico. Desde esta consideración de la retórica como fenómeno global, la voz no es ajena al espíritu del pueblo, sino que emana de sus entrañas («en los *veneros* del pueblo»), siendo tal espíritu palpable mientras sea audible. Con ello, la voz se convierte en expresión de la interpretación poética, en actuación conjunta de música y poesía[5].

El desengaño ante la derrota conduce inevitablemente a un repliegue en lo interno, a una interiorización de la experiencia reciente del dolor, de la que brotan los poemas de *El hombre acecha* (1939), en los que se percibe una universalización del dolor, según vemos en la dedicatoria a Pablo Neruda («Pablo: Un rosal sombrío viene y se cierne sobre mí, sobre una cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entreverse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra»), pues de tanto haber sufrido los hombres, el dolor los ha unido y humanizado. Dentro de un marco paralelo, concebido en forma de contraste, pues a la «Canción primera», donde domina el odio de la guerra, se contrapone el retorno de la esperanza en la «Canción última», se insertan una serie de poemas en los que el poeta intenta no dejarse vencer por la desolación de la congoja, pues frente al dolor sólo cabe la esperanza como posibilidad de transformación. Así lo vemos en el poema «El tren de los heridos», uno de los más representativos del libro, en donde sobre la gravedad de la tragedia padecida se alza la ligereza del cuerpo viviente, germen de inmortalidad:

> Silencio que naufraga en el silencio
> de las bocas cerradas de la noche.
> No cesa de callar ni atravesado.
> Habla el lenguaje ahogado de los muertos.
>
> Silencio.
> Abre caminos de algodón profundo,
> amordaza las ruedas, los relojes,

detén la voz del mar, de la paloma:
emociona la noche de los sueños.

Silencio.
El tren lluvioso de la sangre suelta,
el frágil tren de los que se desangran,
el silencioso, el doloroso, el pálido,
el tren callado de los sufrimientos.

Silencio.
Tren de la palidez mortal que asciende:
La palidez reviste las cabezas,
el ¡ay! La voz, el corazón la tierra,
el corazón de los que malhirieron.

Silencio.
Van derramando piernas, brazos, ojos,
van arrojando por el tren pedazos.
Pasan dejando rastros de amargura,
otra vía láctea de estelares miembros.

Silencio.
Ronco tren desmayado, enrojecido:
agoniza el carbón, suspira el humo,
y, material, la máquina suspira,
avanza como un largo desaliento.

Silencio.
Detenerse quisiera bajo un túnel
la larga madre, sollozar tendida.
No hay estaciones donde detenerse,
si no es el hospital, si no es el pecho.

Para vivir, con un pedazo basta:
en un rincón de carne cabe un hombre.
Un dedo solo, un solo trozo de ala
alza el vuelo total de todo un cuerpo.

Silencio.

Detened ese tren agonizante
que nunca acaba de cruzar la noche.
Y se queda descalzo hasta el caballo,
y enarena los cascos y el aliento.

La existencia se debate entre la memoria y el silencio. Dentro del clima onírico en que transcurre el poema («emociona la noche de los sueños»), que abre la vía a lo irracional, el viaje de la vida a la muerte, simbolizado por «ese tren *agonizante*», aparece cortado por un silencio que nos habita, el silencio de la soledad, que va pautando la escritura del poema y borrando los recuerdos, como si todo se hubiera hundido en el olvido. En ese largo transcurrir de un extremo a otro, al que se reduce el poema, hay dos partes en su elaboración: En la primera, formada por las doce estrofas iniciales (vv. 1-30), domina la memoria de la vida, la palabra doliente del recuerdo; en la segunda, más breve y ceñida, compuesta por las seis estrofas restantes (vv. 31-43), lo que se impone es el deseo del hablante por detener ese viaje doloroso y terrible, por oponer a la muerte el latido del ser.

Desde este punto de vista, no deja de resultar significativo el simbolismo del vuelo («un solo trazo de ala/alza el vuelo total de todo un cuerpo»), pues la liberación del peso del cuerpo, la consecución de un estado de ligereza, es tanto espiritual como poética. En su lucha contra la muerte, la palabra poética sería una forma de quitar peso al lenguaje, un impulso para trascender la condición humana[6].

En el ámbito de lo poético, donde funciona la ley de no interferencia, la desnudez suele ser sinónimo de intensidad. A partir de esa desnudez, que nos permite ver la ausencia sin límites de todo lo que puede ser visto, es posible hallar lo que se quiere decir, pues el lenguaje nace de la ausencia. En un contexto amoroso, es la mujer la que da forma a la ausencia («Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado», dice Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*). Si toda escritura es una apuesta, pues surge de un deseo infinito, el oyente del poema se verá siempre sorprendido por esa voz de lo ausente, que tiene un fondo de misterio y otredad, de manera que en la escritura poética, al ser un estado permanente de ausencia donde todo está por hacer, no es poeta el que crea el poema, sino el poema el que hace nacer al poeta, desposeyéndolo y anulándolo. Desde las jarchas hasta las composiciones en la línea de la poesía popular, que aparecen en el *Cancionero*, esa voz de lo ausente, que prolonga la desnudez de la palabra, no ha dejado de manifestarse en el sentido de la reducción. Un lenguaje sin retórica, hecho de palabras limpias, según vemos en esta canción singular:

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.

Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.

Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.

Ausencia es todo puerto:
tu boca me destierra.

Ausencia en todo siento:
ausencia, ausencia, ausencia.

El poema se cumple cuando se nos da entero, cuando como aquí la ausencia es consustancial al canto. Porque lo que sucede en este caso es que el hablante se mueve de fuera hacia dentro, de la visualización inicial al sentimiento final en el que se integran todos los sentidos. Los recursos expresivos más destacados, como la organización bimembre de los núcleos estróficos; la estructura anafórica de los versos impares («Ausencia en todo»); las formas verbales en primera persona («veo», «escucho», «aspiro», «toco», «siento»), que semánticamente evocan los sentidos; y el uso de adjetivos posesivos («*tus* ojos», «*tu* voz», «*tu* aliento», «*tu* cuerpo», «*tu* boca»), que subrayan la presencia física de la amada, ponen todos ellos de manifiesto la unidad de la estructura externa y el mensaje poético, que viene caracterizado por el motivo amoroso de la ausencia, sentido a la vez como vacío físico y espiritual, con el que empieza y acaba el poema, dando a éste una circularidad mediante la construcción paralelística. La separación dolorosa de la amada encuentra confirmación en el lenguaje sencillo del poema, en ese verso final («ausencia,

ausencia, ausencia»), que engloba a los anteriores y al que éstos van a dar como los distintos fragmentos a su imán. En su *Segunda antolojía* (1922), tan leída por el poeta oriolano, Juan Ramón Jiménez habla así de lo sencillo: «Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo». El decir sencillo no tiene por qué ser poético, pero si la poesía es palabra exacta, la sencillez estética, producto de la concentración, contribuye a presentar esa ausencia con palabras imposibles de reemplazar o de invertir. En estos poemas breves del *Cancionero*, la voz de Miguel Hernández supo adaptarse a la visión poética, hallando un equilibrio de expresión muy intenso entre la voz apropiada que dicta la espontaneidad y la emoción de un alma apasionada por lo desconocido. Esa revelación fundamental de oír lo ausente en su debida voz es lo que da al poema su autonomía, toda su vida posible[7].

La palabra, siempre dialógica, implica una escucha. El lenguaje mismo es diferencia, reconocimiento de lo real en el otro que nos constituye y que deja siempre en la voz un resto enigmático. La voz poética, al aparecer como dicha en otra parte, se sitúa en los límites de lo imposible, tensando el lenguaje para hacerle decir lo que está más allá de él. Si la escritura poética contiene en su interior la posibilidad de establecer una relación simbólica con el mundo, de descubrir en los «tiempos de oscuridad» todo lo que es real o auténtico, tal proceso de reconocimiento aparece confiado a la materialización de la voz, que surge de la intimidad como tal y acaba adquiriendo así su permanencia. De esa voz desnuda, hecha por seres humanos y que se ha convertido en objeto de discurso, hablan ya algunos poemas de *Viento del pueblo* (1937), como «El sudor» o «La canción del esposo soldado», en los que lo personal y lo colectivo se integran en una misma experiencia compartida, la peculiar humanidad de la amistad solidaria en momentos de opresión, y la palabra poética, liberada de los rígidos moldes retóricos, viene a dar lo mejor de sí misma en las breves y ceñidas composiciones del *Cancionero y romancero de ausencias* (1939), donde una voz absolutamente personal alumbra a la vez, desde su brevedad constitutiva, la fugacidad incesante de la vida y la soledad de la muerte inminente[8].

En la escritura queda siempre el resto de la palabra original, aquella que da voz a la ausencia. La naturaleza formal de la escritura poética, llevada al ámbito del poema mismo, permite la materialización de la voz, la atención a su configuración gramatical, desde la cual el poema se dice. Suelen tener los poemas hernandianos, articulados en torno a la convivencia con la naturaleza y hechos para el intercambio de distintas experiencias, la expresión de lo intensamente vivido, la vibración emocional de la más íntima melodía, de una voz inconfundible, cuya originalidad consiste en trascender el mundo cotidiano, en darle una dimensión sacra, echada en falta dentro de la tradición poética en que se formó («Tal vez lo característico de nuestra época es su obturación para la dimensión de lo sagrado», dice Heidegger en su *Carta sobre el humanismo*). Habrá, pues, en la expresión de nuestros poeta, una trascendencia del vuelo, nacida de la contemplación («De la contemplación nace la rosa: / del amor el naranjo / y el laurel: / tú y yo del beso aquél», escuchamos en una de las canciones del *Cancionero*), una salvación del amor por el canto, que se mantiene abierto y puede estar habitado. Esta hospitalidad de la voz hernandiana, que viene de lejos y llama a lo lejos, se manifiesta con la fuerza de lo impersonal, con la continuidad de lo ininterrumpido, dando acogida a la plenitud de lo inmediato y lo muy lejano, a una participación del universo en la palabra, cuya presencia real nos acompaña a fuerza de ser viva[9].

NOTAS

1.–Por estar marcada por la búsqueda de lo originario, la voz poética no puede reducirse al lenguaje instrumental. Aludiendo a su carácter utópico, señala M. Cacciari: «Esta voz no se agota en el acto de decir un texto, sino que el texto aparece como mero vehículo material de la voz: el texto sostiene el manifestarse o producirse de la voz, entendida como fuerza irreductible al conjunto instrumental de la composición, hasta el extremo de superarlo», de su ensayo «Música, voz, texto», incluido en *Hombres póstumos*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 56.

2.–Refiriéndose a la virtualidad de su período adolescente, el que va de 1925 a 1931 y donde Miguel Hernández compone sus primeros versos, señala J. L. Ferris: «Todo lo que hasta ahora había sido elemento cotidiano, por muy insignificante que pudiera resultar para sus ojos, es susceptible de ser materia poética, sustancia transformada en expresión escrita», en *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 53. En cuanto a su período de formación, aún no suficientemente analizado, tengo en cuenta el ensayo de J. Mª Balcells, «La prehistoria poética de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, S. Salaün y J. Pérez Bazo (eds.), Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996; pp. 59-68. Recogido ahora en *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 13-35.

3.–Sobre la virtualidad de su período adolescente, el que va de 1925 a 1931 y donde Miguel Hernández compone sus primeros versos, señala J. L. Ferris: «Todo lo que hasta ahora había sido elemento cotidiano, por muy insignificante que pudiera resultar para sus ojos, es susceptible de ser materia poética, sustancia transformada en expresión escrita», en *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 53. En cuanto a su período de formación, aún no suficientemente analizado, tengo en cuenta el ensayo de J. Mª Balcells, «La prehistoria poética de Miguel Hernández», en *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*, Madrid, Devenir, 2009, pp.13-35.

4.–En relación con la presencia inmediata de la voz, cuya peculiaridad consiste en aproximar el significante al significado, señala J. Derrida: «Es esta universalidad la que hace que, estructuralmente y de derecho, ninguna consciencia sea posible sin la voz. La voz es el ser cerca de sí en la forma de la universalidad, como consciencia. La voz es la consciencia», en *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 138. En cuanto a la valoración de la pena en un contexto existencial-amoroso, que es el que domina en *El Silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*, remito al estudio de J. C. Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Alicante, Universidad de Alicante, 1983, pp. 248-252. Respecto al análisis del lenguaje poético, tengo en cuenta, entre otros, el trabajo de A. Acereda, *El lenguaje poético de Miguel Hernández (El rayo que no cesa)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996.

5.–Este poema, donde la retórica tiende a la abundancia del discurso, está más próximo a la elegía medieval de lo que una primera lectura puede dar a entender (Nótese, a este respecto, la resonancia manriqueña en el «trago de la muerte» de los versos finales). Aludiendo al carácter interpretativo de la voz en esa época, señala P. Zumthor: «Cada *actuación* se convierte, pues, en una obra de arte única, dentro de la operación de la voz. Nadie duda de que la declamación hablada hubiera sido concebida de esta manera. Musical, la voz poética emergía del raudal indiferenciado de los ruidos y de las voces. Era *acontecimiento*», en *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 294.

6.–Tal vez la ligereza que caracteriza a lo poético nos permite escapar a la gravedad del vivir. Refiriéndose a esa levedad, que no puede entenderse sin el peso de lo grave, señala I. Calvino: «Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa», en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1995, p. 39. Por lo que se refiere al cambio de estado de ánimo y de inflexión de la voz en los poemas de *El hombre acecha*, remito al estudio de D. Puccini, Miguel Hernández: *Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, p. 81.

7.–Durante el Siglo de Oro, donde se escribía y se leía para que otros oyesen, la audición del texto era mucho más importante que su lectura, de ahí que muchos de los motivos de las canciones tradicionales se transmitiesen a través del canto. Refiriéndose a ello, señala M. Frenk: «Oírlo era percibirlo con los cinco sentidos, pues se estaba en contacto físico con el que lo leía, recitaba, contaba o cantaba; se palpaba su presencia, *su voz viva*, sus ademanes corporales», en *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 79. En cuanto a la confluencia del nivel fónico con el sintáctico, tan peculiar de este poema, tengo en cuenta el artículo de G. Morelli, «Simetrías y constantes binarias en *Ausencia en todo veo* de Miguel Hernández», en F.J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 265-274.

8.– Sobre el laconismo de esta visión interior, señala M. Chevallier: «Se nos invita a entrar en el movimiento de la conciencia en busca de una profundización progresiva del conocimiento. Asistimos a la génesis de un pensamiento que nace de la vida interior y se afirma sin apoyarse en ningún postulado preestablecido. El lector se sitúa en el manantial de una contemplación», en *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 371. En cuanto a la expresión «tiempos de oscuridad», tomada de un poema de Brecht y que remite a un momento de imposición ideológica en el que la palabra no puede manifestarse libremente, remito al estudio de H. Arendt, *Hombres en tiempo de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.

9.–En alusión al mito de Orfeo como el poeta que vuelve vivo de la muerte, afirma J. Barja: «La poesía, la voz que habla en el desierto, es el lugar deshabitado de la muerte (*desde* nuestra conciencia de la muerte), habla sobre la vida: es la voz del que mira hacia la vida como voz del regreso», de su ensayo «Después del diluvio», incluido en *Ausencia y forma*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 58. En cuanto a esa voz trágica, nacida del sacrificio y sólo comparable a la de Vallejo, remito al artículo de María Zambrano, «Presencia de Miguel Hernández», publicado en el diario *El País*, 9 de julio de 1978, pp. VI-VII.