



Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández: redención personal y colectiva a través del amor

Ismael Gavilán M.

Universidad Viña del Mar (Chile)
igavilan@uvm.cl

Localice en este documento

Resumen: El artículo aborda y contextualiza la obra poética de Miguel Hernández, concentrándose en el comentario de *Cancionero y romancero de ausencias*, obra que se ve como una síntesis entre la experiencia personal y la experiencia colectiva, haciendo del amor su motor de reivindicación y emancipación individual y social.

Palabras clave: Guerra Civil española, cancionero, Miguel Hernández, poesía española XX

I

En tiempos de angustia y tribulación, pareciera ser que a la poesía se le exige una prestancia de radical definición. Tiempos de emergencia y compromiso. Tal como la amenaza de la violencia lo solicita, tal como una guerra lo exige.

La Guerra Civil Española (1936-1939) fue sin duda un acontecimiento que remeció las entrañas de la hispanidad toda. No tan sólo la de un país que en ella y por ella se desangró a sí mismo, sino que en su manifestación volcó hacia sí el interés mundial y, qué duda cabe, de toda América Latina. Como instancia palpable y cruel de las luchas ideológicas que caracterizarían a buena parte de la humanidad entre las décadas del 30 y del 40 del siglo recién pasado, la Guerra Civil se ciñó sobre los seres humanos convertida en una experiencia de intensidad y tragedia, como el llamado de la crueldad que rotulamos con el sofisticado nombre de “historia”.

¿Qué lugar le cabe a la poesía en una circunstancia histórica como esa?, ¿cuál es su ingerencia en el desenvolvimiento de las pasiones políticas e ideológicas desatadas, que encuentran mejor resolución para sus

finés en la violencia explícita que se resuelve sin palabras?

Hecha, realizada y vivida por los seres humanos, la poesía se vuelve hacia la contingencia con el afán, quizás, de entender, condenar o superar a esa misma contingencia. El caso español no fue en absoluto la excepción. Y resultado de ello es uno de los momentos líricos de nuestra lengua más intenso y doloroso, pero también bello, disímil y característico.

Desde Rafael Alberti, pasando por León Felipe, Antonio Machado, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, hasta Pablo Neruda, Octavio Paz y César Vallejo y varios más, la Guerra Civil fue una experiencia decisiva, tanto de sus biografías -en algunos el exilio, en otros la conciencia de la comunión allende el Atlántico- como de sus obras -desde la concientización del rol activo del poeta en la sociedad, hasta la comprensión mutua y necesaria que debe haber entre *poesía e historia*-, experiencia que se trasunta de mil diversos modos en la peculiaridad artística y vital de cada uno de ellos.

La Guerra Civil fue quizás la orfandad necesaria para entender el desenvolvimiento posterior de todas esas obras, ¿cómo comprender entonces el desarrollo posterior de Neruda en *Canto General* sin la experiencia de la Guerra?, ¿o la recia, severa y paulatina admonición crítica que es apreciable en Cernuda desde *Las nubes* en adelante?, ¿cómo, asimismo, saber entender en su cabal hondura la noción propugnada por Alberti del *poeta en la calle*, o la tensión whitmaniana del verso en León Felipe?, ¿o el precoz y necesario aprendizaje de Octavio Paz acerca de la poesía como un discurso crítico realizado entre *soledad y comunión*?

La Guerra Civil fue una de las experiencias más enaltecedoras -y por ende dolorosa hasta la médula- que conformó el imaginario y la disposición de todos estos autores hacia una concepción poética de suyo más rica, amplia y crítica que no quedara reservada en el claustro de la alquimia verbal o de la discursividad vacía de la autorreferencialidad experimental. Fue necesariamente, una colisión con un principio de realidad al que todos supieron responder más allá del evidente compromiso partidista o ideológico de algunos. Aún más, ese mismo compromiso -como el de Neruda o Alberti- se transformó en la medida de ser una respuesta explícitamente política a un estado de crisis que la Guerra evidenció del modo más sangriento posible.

II

En este contexto es donde hay que ubicar la vida y obra de Miguel Hernández (1910-1942) como la de uno de los poetas que mejor muestra la tragedia española de la Guerra Civil, pero que sintetiza en su obra -en un lapsus brevísimo que no supera los diez años- la diversidad de tonos, estilos y maneras que la poesía de los años 30 posee. Lo que los poetas recién nombrados maceran y despliegan en la vitalidad reposada de una vida, Hernández lo llevó a cabo casi en un abrir y cerrar de ojos.

Por supuesto que no es objetivo de este ensayo otorgar la detallada peculiaridad de cada uno de esos "momentos" en el desarrollo de la obra hernandiana, sino más bien, mostrarlos en breve, para posteriormente realizar un énfasis en su etapa final.

1) Como ha señalado Cano Ballesta [1] el Miguel Hernández que llega a Madrid en 1934 con el afán legítimo de triunfar literariamente en la capital, es un poeta que ya posee sus recursos poéticos en una sólida expansión y que hacen eco del *revival* gongorino que los poetas del 27 han llevado a cabo tanto en homenajes externos y públicos, como en su propia obra. Esta llegada a Madrid es la de *Perito en lunas*, conjunto de octavas reales que el poeta de Orihuela ha escrito en 1932 y publicado en 1933 y donde los ecos del Siglo de Oro se trasuntan en un dominio excepcional de lenguaje con un conceptismo de opacidad esplendorosa y que vuelven a estos poemas de los más difíciles en su armazón retórica.[2]

Lo que aquí subyace es la experiencia lectora de la tradición más pura de la poesía española de los siglos XVI y XVII, pero matizados por la vivencia rural de un español del siglo XX. Experiencia que se verá acrecentada cuando Hernández con este viaje a Madrid, logre vincularse a lo más granado de la sociabilidad poética española del momento.

2) La amplitud del registro poético de Hernández se debe probablemente a una serie de circunstancias felices de las cuales su conocimiento y amistad con Vicente Aleixandre y Pablo Neruda no son para nada menores. Estos dos poetas y la obra que iban elaborando, son los mejores representantes de las tendencias más fecundas de la modernidad poética que en esos años logran una paulatina consolidación en la escena española. Del trato con ellos y de la lectura de sus mejores poemas (*Residencia en la tierra* en el caso de Neruda; *La destrucción o el amor* en el caso de Aleixandre) Hernández aprecia el flujo onírico -de raigambre surrealista- que les anima, como también el afán formal de superar el verso medido hacia logros propios del verso libre, tal como lo muestran sus notables odas: *Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre* y *Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda*.

Sin embargo, la raíz clásica de Hernández, a pesar de la maestría obtenida en los poemas antedichos, da un sazonado fruto de belleza radiante: los sonetos de *El rayo que no cesa* y que, alejados ya de cualquier conceptismo de oscuridad gongorina, trasuntan una intensidad erótica y una expectación existencial que los ponen en diálogo fecundo con lo mejor de la herencia de Quevedo, al decir de Juan Ramón Jiménez.[3] Si a estos sonetos les agregamos otros poemas que son del mismo periodo (la *Elegía a la muerte de Ramón Sijé*, *Sino sangriento* y la *Égloga*, entre otros) apreciaremos que el registro lingüístico y poético de Hernández ha logrado su mediodía: dominio de las formas (verso libre y metro clásico); un lenguaje depurado y preciso, evocativo en su fuerza expresiva; una tematización que modula los saberes terrenales y corporales (de lo rural a lo erótico, de lo existencial a lo meditativo) como una variación del precepto nerudiano de una poesía sin pureza y que posee un sustrato onírico de donde arrancan sus símbolos más significativos (el toro, el rayo, la sangre) [4]

3) Como señala la crítica consultada [5], con el poema *Sonreídme* de 1936, comienza un giro importante en la poesía escrita por Hernández: es el abandono de su adhesión a un catolicismo de cuño conservador y que su amigo y mentor, Ramón Sijé ha intentado preservar de las “modernas” e “inquietantes” influencias estéticas y morales que el poeta ha ido adquiriendo y haciendo suyas durante su estadía en Madrid.

Con el estallido de la Guerra Civil, Hernández, comprometido ya ideológicamente a través de su amistad con Alberti y Neruda a las posiciones de izquierda más relevantes -ingresará al Partido Comunista apenas iniciada la guerra- se siente llamado, al igual que sus congéneres y sus amigos poetas, a la lucha por los ideales que consideraba justos. Pero el modo que tiene Hernández de luchar es literalmente en el campo de batalla: presentándose como voluntario a filas, se le incorpora al Quinto Regimiento y posteriormente al Comisariato de Cultura de su División respectiva, alternando entre escritor y guerrero, entre la pluma y el fusil [6]

En la emergencia del momento histórico, la escritura poética de Hernández se vuelca decisivamente hacia una poesía de resistencia, arenga y denuncia que se cristaliza de modo magistral en el volumen *Viento del pueblo* de 1937, volumen donde alternan poemas en verso libre con formas tradicionales de verso medido, sobre todo de arte menor. Aquí nos encontramos con un lenguaje llano, directo y de una referencialidad explícita, en que Hernández recoge el testimonio elaborado poéticamente de personajes anónimos del pueblo en lucha -el jornalero, el soldado muerto, la muchacha manca que es dinamitera, etc- y que muestran, a pesar de bordear en algunos instantes lo panfletario, el abandono de una retórica de mero esteticismo en pos de una autenticidad expresiva que anhela ser transparente y directa en su mensaje [7]

Con la triste muerte de su primer hijo hacia fines de 1938, Hernández comienza un nuevo y hondo giro en su escritura. Paralelamente a la publicación de *Viento del pueblo*, el poeta va escribiendo lo que será *El hombre acecha* que, al momento de fallecer su hijo, se encuentra en plena elaboración y que concluirá en 1939: poemas éstos que muestran en el alternado dominio de verso libre y verso medido, no sólo una maestría en la forma, sino una honda reflexión acerca de la guerra y su sentido, del espíritu cainita que anima toda conflagración fratricida y que, sin olvidar el compromiso ideológico, se vuelve un patético e intenso llamado a los poetas, a los soldados republicanos, a los españoles todos para advertir la posibilidad de la esperanza [8]

III

Con *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* (significativamente dedicados el primero a Vicente Aleixandre y el segundo a Pablo Neruda), Hernández da cuenta de su compromiso social y político tal como lo demandaba el contexto de la Guerra Civil.

Como ha manifestado Javier Pérez Bazo [9], la escritura hernandiana logra con estos títulos una transformación desde el solipsismo de carácter barroco y de sensibilidad católica -propios de *Perito en lunas* y de *El rayo que no cesa*- hacia una concepción de amplio espectro social y representativo de una apertura en pos del “otro”.

La escritura de Hernández se resuelve, por un lado, a través del compromiso del hombre que continúa fiel consigo mismo, que indaga en su existencia y por otro, mediante fidelidad a una misión social e incluso una ideología como trovador civil y épico de la contienda fratricida. En estos libros, Hernández humaniza su palabra y se compromete con la historia.

Sin embargo, la existencia de un libro póstumo como lo es *Cancionero y romancero de ausencias* pareciera desequilibrar un tanto esta impresión *progresiva* de la obra del poeta de Orihuela, aquella que va desde el esteticismo de un hablante que da cuenta de sí, hasta llegar a la voz del poeta civil comprometido con la historia y que humaniza su decir. ¿Son entonces los poemas del *Cancionero* una especie de recaída en la subjetividad frente a la emergencia epocal?, ¿son un mero desahogo de esa misma subjetividad? ¿acaso de ahí su retórica de versos en arte menor?

Ciertamente no faltan los que han opinado negativamente sobre el *Cancionero* en la medida que apelan a la obviedad de su lenguaje y a lo explícito de su referencialidad, como por otro lado, tampoco faltan quienes han visto o deseado ver en estos poemas de corte intimista al *verdadero* Hernández que llega a esa escritura después del periplo que hemos descrito brevemente líneas más arriba y que aprecian el *Cancionero* como consumación de lo público en lo privado [10]

Sin ánimo de terciar entre una y otra opinión que se muestran unilaterales en su designio, creemos que sin duda la articulación retórica del *Cancionero* es una de *sencillez* en el sentido de su afán de comunicabilidad y de hacer explícitos sus contenidos, pero vale la pena preguntarse: ¿eso tan evidente, hace que el carácter testimonial subyacente a estos poemas se convierta en la única salvaguarda para apreciarlos, al no poseer este conjunto credenciales de más alta complejidad retórica tal como una obra “mayor” tendría?, en otros términos, ¿posee el testimonio de estos poemas una retórica que no sea meramente persuasiva y que permita verlos no tan sólo como documentos de una vivencia de por sí desolada?

Es posible advertir que el *Cancionero* logra una síntesis entre lo estético y lo ético. Eso, ya señalado por la crítica, sin duda debe ser matizado de modo más preciso. Para nuestra lectura este conjunto al cultivar una forma (Canción) se articula en un concepto de testimonio -donde una es la otra-, haciendo del discurso amoroso su centro, al menos en los poemas que creemos significativos y relevantes para la lectura.

IV

Tal vez lo primero a lo que hay que referirse para dar cuenta del *Cancionero* de Hernández es de su contextualización en tanto forma.

Ante la emergencia epocal, pareciera extemporáneo un conjunto de poemas con tal título y de esa factura. Sobre todo, después de la enseñanza verso-librista de Aleixandre y Neruda, como asimismo del impulso ideológico que las circunstancias históricas requerían. Habría que agregar también la presencia en el formato de los poemas que el propio Hernández escribió entre inicios de la Guerra y su triste fin, de un sustrato que podríamos llamar “onírico”, pero que en lo fundamental, tiene que ver con el tratamiento de la imagen y la metáfora que sin duda en el poeta de Orihuela adquiere un tono personal e inconfundible, no obstante tener como referentes inmediatos, tanto el andamiaje retórico proveniente del Siglo de Oro, como también la libertad imaginativa y verbal propugnada por la más moderna poesía contemporánea y que en la España de Hernández, los poetas del 27 y Neruda, representan espléndidamente. [11]

Estos antecedentes, de buenas a primeras, otorgan una visión relativamente restringida de los usos formales y de los requerimientos expresivos a los que Hernández acude para articular su propio discurso. En ese sentido, tampoco es totalmente válida la opinión que pretende dar cuenta del verso de arte menor del *Cancionero* y de su opaca locuacidad de transparencia verbal, a referentes sociológicos explícitos, como aquel que argumenta una fidelidad final entre el poeta y el compromiso con el pueblo.

Como ha señalado con estudiado detalle Ana Suárez Miramón [12] -de quien seguimos la mayoría de las observaciones respecto a este punto- es necesario vincular esta obra póstuma de Hernández con la llevada a cabo por una serie de poetas españoles del siglo XX -tales como Antonio Machado con *Las Nuevas Canciones* (1924) y *De un cancionero apócrifo* (1928); Juan Ramón Jiménez con *Canción* (1936) y Miguel de Unamuno con *Cancionero* (1928-1936)- y que resultan significativos a la hora de comprender contextualmente lo escrito por Hernández.

Todos estos cancioneros son creaciones personales que, si a algo se parecen, es a los cancioneros renacentistas al estilo de Petrarca. En ellos su autor ha recogido, incluso bajo la forma de diario, toda su trayectoria lírica y humana en donde resume esquemáticamente, todo su devenir personal, confesional e íntimo. Además lo interesante de este tipo de obras es su carácter de *límite o frontera* tal como lo califican sus propios autores para referirse, en palabras de Antonio Machado, “a la muerte, el silencio y el olvido”. Esta poesía de género específico posee sus cualidades y derroteros: si se resucita la esencia de los cancioneros renacentistas, hay que tener presente que éstos no sólo daban cuenta de una experiencia amorosa, sino del hombre entero. En los cancioneros del siglo XX que escriben los poetas aludidos ocurre lo mismo: amor, vivencias y mundo intelectual se funden con el hombre concreto e histórico. Y si en los cancioneros renacentistas la división *in vita* e *in morte* constituía el eje narrativo fundamental, en los cancioneros del siglo XX, se deja ver continuamente la frontera entre estos dos estamentos, hasta el punto de conformar un eje dramático en esta poesía [13]

Por otro lado, el tan espinudo tema de vinculación a lo popular y que harían del *Cancionero* de Hernández, representativo en una época de crisis, reivindicación y lucha de un sentir llano y de compromiso con la gente del pueblo, hay que apreciarlo con matices específicos en el sentido de evitar caracterizaciones unilaterales. Pues ¿qué significó la reevaluación de las formas poéticas tradicionales de fuerte sentir popular, tales como el

romance y la canción, por ejemplo, en lo escrito por un número bastante relevante de poetas del siglo XX? Por supuesto no deseamos responder cabalmente tamaña pregunta, sino en la medida que pueda otorgárenos señas de orientación para comprender la peculiaridad de la obra póstuma de Hernández. Es así que, como indica Ana Suárez Miramón, la ingerencia de lo *popular* en la poesía española del siglo XX viene dado por todo un movimiento valorativo que enraíza desde el Romanticismo y que cuenta entre sus hitos claves, el trabajo de Lafuente y Alcántara (1865) en torno al *Cancionero popular*, las indagaciones y opiniones de poetas a mata caballo entre los siglos XIX y XX como son Bécquer, Campoamor y Darío; la labor y magisterio de Francisco Giner de los Ríos en el Instituto Libre de Enseñanza en su afán de unir lo culto y lo popular y ya en pleno siglo XX, el trabajo filológico de Rodríguez Marín que permitió conocer no sólo los documentos de los más antiguos ejemplos de lírica popular, sino la temprana defensa de los mismos por escritores cultos que se remontan hasta 1540 [14]. Si a esto agregamos “circunstancias ambientales” como la celebración del Tercer Centenario de la muerte de Lope de Vega durante la década de los 30 y la labor y difusión de las formas líricas populares, estilizadas en las obras de Alberti y García Lorca, apreciaremos que la circunstancia puntual del *Cancionero* de Miguel Hernández queda circunscrito a una tradición de indudable raigambre popular, pero que sin duda se encuentra mediatizada por su rearticulación culta y aún académica. En otros términos, el contexto poético-cultural español de los años 30 y 40, era adecuado para la elaboración y hasta recepción de la obra póstuma del poeta de Orihuela y coincidía plenamente con la emergencia epocal que solicitaba compromiso e interés de parte de los autores a la circunstancia histórica.

V

Cancionero y romancero de ausencias fue escrito por Hernández a partir de 1938, probablemente con motivo de la muerte de su primer hijo. Su escritura es contemporánea a la de *El hombre acecha* lo que muestra la interdependencia de su obra.

¿Cuál es el decir de los poemas del *Cancionero* hernandiano? Haciéndose eco de uno de sus más bellos poemas, la crítica consultada lo circunscribe puntualmente:

Llego 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. [15]

Es decir, la desolación, herida y abandono que la vida, la muerte y el amor causan al sentir del poeta.

Se aprecia en el transcurso del *Cancionero* el tono íntimo, de un lenguaje desasido y doliente, que busca la dicción directa y sin aspavientos, una dicción que apela a la inmediatez, tanto en su vocabulario como en la sencillez de su estructura retórica, articulada ésta en poemas de factura breve o mediana con una propensión al verso de arte menor [16]

Pero ¿dónde encontrar el virtual centro significativo que permita dilucidar la orientación de nuestra lectura? Ese centro siempre será la convergencia del sentido y que el gesto interpretativo advierte como matriz articuladora en tanto configuración de ese mismo sentido hacia donde revierte la sagacidad de la lectura. Tal como nos indican las premisas del círculo hermenéutico, el que intenta comprender un texto hace siempre un proyecto. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido del texto porque leemos con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión entonces consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de la profundización del sentido. Sólo es comprensible lo que constituye realmente una unidad de sentido acabada [17]

Para nuestra lectura, el centro significativo del *Cancionero* de Miguel Hernández está otorgado por el poema n° 65 [18] conocido generalmente como *Antes del odio* y que transcribimos íntegro:

Antes del odio

1 Beso soy, sombra con sombra.
2 Beso, dolor con dolor,
3 por haberme enamorado,
4 corazón sin corazón,
5 de las cosas, del aliento
6 sin sombra de la creación.
7 Sed con agua en la distancia,
8 pero sed alrededor.

9 Corazón en una copa
10 donde me lo bebo yo
11 y no se lo bebe nadie,
12 nadie sabe su sabor.
13 Odio, vida: ¡cuánto odio
14 sólo por amor!

15 No es posible acariciarte
16 con las manos que me dio
17 el fuego de más deseo,
18 el ansia de más ardor.
19 Varias alas, varios vuelos
20 abaten en ellas hoy
21 hierros que cercan las venas
22 y las muerden con rencor.
23 Por amor, vida, abatido,
24 pájaro sin remisión.
25 Sólo por amor odiado,
26 sólo por amor.

27 Amor, tu bóveda arriba
28 y yo abajo siempre, amor,
29 sin otra luz que estas ansias,
30 sin otra iluminación.
31 Mirame aquí encadenado,
32 escupido, sin calor
33 a los pies de la tiniebla
34 más súbita, más feroz,
35 comiendo pan y cuchillo
36 como buen trabajador
37 y a veces cuchillo sólo,
38 sólo por amor.

39 Todo lo que significa
40 golondrinas, ascensión,
41 claridad, anchura, aire,
42 decidido espacio, sol,
43 horizonte aleteante,
44 sepultado en un rincón.
45 Espesura, mar, desierto,
46 sangre, monte rodador,
47 libertades de mi alma
48 clamorosas de pasión,
49 desfilando por mi cuerpo,
50 donde no se quedan, no,
51 pero donde se despliegan,
52 sólo por amor.

53 Porque dentro de la triste
54 guirnalda del eslabón,
55 del sabor a carcelero
56 constante y a paredón,
57 y a precipicio en acecho,
58 alto, alegre, libre soy.
59 Alto, alegre, libre, libre,
60 sólo por amor.

- 61 No, no hay cárcel para el hombre.
 62 No podrán atarme, no.
 63 Este mundo de cadenas
 64 me es pequeño y exterior.
 65 ¿Quién encierra una sonrisa?
 66 ¿Quién amuralla una voz?
 67 A lo lejos tú, más sola
 68 que la muerte, la una y yo.
 69 A lo lejos tú, sintiendo
 70 en tus brazos mi prisión,
 71 en tus brazos donde late
 72 la libertad de los dos.
 73 Libre soy, siénteme libre.
 74 Sólo por amor.

La intensidad de este poema permite acercarnos en lo sustancial a lo que podríamos denominar la *poética* del *Cancionero*. En un lenguaje llano, entendible y cercano, el poema tiene diversos niveles de significación de los cuales creemos identificar al menos tres que de ninguna manera se dan por separados, sino que se encuentran ligados unos con otros articulándose en una férrea manera de entender el todo. Aquí sólo los enunciamos separados en tanto esclarecen un poco nuestra lectura:

- el erótico-amoroso
- el libertario
- el social reflexivo

Respecto al primero es notable desde la introducción (estrofa 1) donde el amor se une o emparenta con una idea o concepto de ausencia (versos 1-2), pero donde el impulso amoroso no descansa en exclusiva en el requerimiento de la amada, sino también en lo que significa la totalidad (versos 5 y 6) asumida amorosamente: es como si el mundo le *doliera* al hablante al no poder acceder a él. En la estrofa 3 queda esclarecida la necesidad de la amada (versos 15-18) como un ansia, un anhelo, un deseo, pero que es indisoluble de su contrario, el odio, en la medida que su sufrimiento actual es debido, quizás, a una falta de amor en demasía (versos 19-26). La estrofa 4 es un contrapunto entre el ansia amorosa y el llamado que a la mujer se le hace, tanto por necesidad de su eros, como salvífica de su humillación al estar encarcelado. La estrofa final de marcado dramatismo es el summum de la ausencia tomada como valor de sentido: en cuanto el hablante es capaz de sentirse libre por el amor irradiado hacia su mujer, ella misma logra su libertad de toda angustia. El amor libera y enaltece en el dolor.

Esto nos lleva al siguiente nivel, el libertario. Podemos apreciar la forma en que el hablante no reniega del dolor, sufre la humillación y ve la esperanza de la libertad corpórea como imposible a través del símbolo del ave y la ascensión (estrofa 5). Pero de lo que debería ser un tono de pesimismo, se transfigura en un tono de sublime aspiración, en donde la ausencia de la amada, convierte en fuerza motriz el anhelo libertario que se transmuta en una identificación (estrofa 7, versos 61-66). Se nos parece querer decir que no importan las cárceles humanas y el maltrato si acaso la dignidad humana es resguardada en el sólo hecho de anhelar el amor que desde la amada, desborda hacia una comprensión superior de todo cuanto creado es.

Esta virtual *solidaridad en el amor* conlleva una progresión desde lo individual a lo colectivo: no es tan sólo el amor del hablante en la queja individual lo que trasuntan estos versos, también y sin abandonar el tono subjetivo e íntimo de su enunciación, se hace presente una reflexividad social que adquiere un valor de alto simbolismo: desde el yo, éste se transfigura en un nosotros (el hablante, la amada, el que sufre, el encarcelado, el que lee) que permite colegir el ejercicio del poema como un *acto comunitario* desde la lectura. El verso que desde la estrofa 2 hasta el final, remarca enfáticamente la intensidad de la enunciación, es en su sencillez, altamente expresivo y característico: “sólo por amor”. Como si de una fuerza cósmica se tratase, el amor se transforma no sólo en una fuerza redentora de la individualidad, sino también del colectivo humano y hasta de lo que rodea en medio de la humillación a quien padece.

NOTAS

- [1] Cano Ballesta, Juan: *La poesía de Miguel Hernández*, Ed Gredos, Madrid, 2º ed, 1978; “La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández” en *Miguel Hernández*, Ed de María de Gracia Ifach, Ed Taurus, Colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1975, pp 130-138.

- [2] Para un comentario pormenorizado de *Perito en lunas* ver. “Un gongorismo personal” de Agustín Sánchez Vidal en *Miguel Hernández*, ed cit, pp 184-200
- [3] Jiménez, Juan Ramón: “Miguel Hernández” en *Miguel Hernández*, ed cit, p 17. Artículo aparecido en el diario *El sol* de Madrid, 23 de febrero de 1936.
- [4] Carenas, Fco: “Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández”; Umbral, Fco: “Miguel Hernández: agricultura viva”; Zardoya, Concha: “El mundo poético de Miguel Hernández” en *Miguel Hernández*, ed cit, pp 74-81, 84-99 y 109-117, respectivamente. Asimismo Herrero, Javier: “Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández” en *En torno a Miguel Hernández*, Ed Castalia, Madrid, 1978, pp 76-94.
- [5] Ibid.
- [6] Ferris, José Luis: *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Ed Temas de Hoy, Madrid, 2002
- [7] Valverde, José María: “Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández” en *Miguel Hernández*, ed cit, pp 216- 228
- [8] Ibid
- [9] Pérez Bazo, Javier: “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*” en *Actas I Congreso Internacional Hernandiano* en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual>
- [10] Ibid
- [11] Sobre utilización metafórica y de imagen en Hernández ver Cano Ballesta, op cit, cap III y cap IV
- [12] Suárez Miramón, Ana: “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del siglo XX” en *Actas I Congreso Internacional Hernandiano* en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual>
- [13] Ibid
- [14] Ibid
- [15] Para las eventualidades del presente trabajo hemos cotejado dos versiones del *Cancionero*: la primera es la edición de José Carlos Rovira en Ed Lumen, Barcelona, 1978, la segunda es la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en Ed Cátedra, Madrid, 1988. A menos que se indique lo contrario, hemos usado mayoritariamente la primera de estas dos ediciones.
- [16] Para un detalle pormenorizado de los usos formales del *Cancionero* ver el Prólogo de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia a su edición de la obra, ed cit, pp 71-78
- [17] Gadamer, Hans: “Sobre el círculo de la comprensión” en *Verdad y método 2*, Ed Sígueme, Salamanca, 1992
- [18] En la edición de José Carlos Rovira, ed cit, p 70-73

OBRAS CITADAS

Miguel Hernández:

Cancionero y romancero de ausencias, Edición de José Carlos Rovira, Ed Lumen, Barcelona, 1978

El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias, Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Ed Cátedra, Madrid, 1988.

Hans G. Gadamer: *Verdad y método 2*, Ed Sígueme, Salamanca, 1992.

Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Ed Gredos, Madrid, 1978

María De Gracia Ifach (ed): *Miguel Hernández*, Ed Taurus, Colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1975

José Luis Ferris: *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Ed Temas de Hoy, Madrid, 2002.

VVAA: *En torno a Miguel Hernández*, Ed Castalia, Madrid, 1978

Ana Suárez Miramón: “El Cancionero de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del siglo XX” en *Actas I Congreso Internacional Hernandiano* en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual>

Javier Pérez Bazo: “Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*” en *Actas I Congreso Internacional Hernandiano* en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/bibliotecavirtual>

© *Ismael Gavilán M. 2010*

Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/cancioher.html>

Portada 