



“La leve voz de tu carta”: epistolaridad e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández

Miguel Á Olmos

► To cite this version:

Miguel Á Olmos. “La leve voz de tu carta”: epistolaridad e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández. Les Travaux du CREC en ligne, 2012, Miguel Hernández : la poesía en la historia, 8, pp.70-87. <hal-01722216>

HAL Id: hal-01722216

<https://hal.science/hal-01722216v1>

Submitted on 3 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« La leve voz de tu carta » : epistolaridad
e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández

Miguel Olmos

Université de Rouen

« Tú me decías en una
ocasión que no has visto palabras
que viajen más que las nuestras.
Esa es la verdad, Josefina »

Miguel Hernández,
Correspondencia

Entre los textos de *El Hombre acecha*, obra que no llegó a ver la luz hasta mucho después de que Miguel Hernández la dispusiera para impresión en 1939, hay uno particularmente esclarecedor sobre los modos de composición del poeta. Se trata de « Carta », un romance octosílabo de 84 versos del que se conocen dos versiones preparatorias. El texto parte de materiales previos – en especial de « Tus cartas son un vino », uno de los « Poemas sueltos » (II, 180) anteriores a *El Rayo que no cesa* – y se proyecta, de varias maneras, sobre ciertas piezas del *Cancionero y romancero de ausencias*, el gran libro final de Hernández.

La « Carta » de 1939 se nos aparece así como estación intermedia en la sinuosa trayectoria de un conjunto de materiales, o pre-textos, que Hernández va reelaborando como puede, al hilo de sus muy difíciles circunstancias. Nos permite pues observar la dinámica imaginativa del poema, las trayectorias sucesivas no de un enunciado único, sino de « series » homólogas de variantes cuya formulación va transformándose, o

perfeccionándose, o actualizándose a partir de una secuencia inicial. El interés del seguimiento de estos procesos genéticos radica en que con frecuencia resultan útiles para la interpretación, porque permiten aprehender una secuencia dada en función no de una referencia, sino de un *intertexto*, de un modelo poético sólo indicado, nunca del todo expreso ; lo que resulta particularmente útil en el caso de libros inéditos o no fijados, como el *Cancionero*. En resumen, el análisis genético de « Carta » permite observar las evoluciones de la imaginación – siempre hiperactiva – de Miguel Hernández, y aprender algo acerca de sus modos de composición o reescritura, así como de la estructura literaria global de un libro que no pudo terminar de escribirse, cuyo gran valor nos exige profundizar en su conocimiento¹⁴⁷.

He aquí la « Carta » :

El palomar de las cartas abre su imposible vuelo desde las trémulas mesas donde se apoya el recuerdo, la gravedad de la ausencia, el corazón, el silencio.	5
Oigo un latido de cartas navegando hacia su centro. Donde voy, con las mujeres y con los hombres me encuentro,	10
malheridos por la ausencia, desgastados por el tiempo. Cartas, relaciones, cartas : tarjetas postales, sueños, fragmentos de la ternura, proyectados en el cielo, lanzados de sangre a sangre y de deseo a deseo.	15
<i>Aunque bajo la tierra mi amante cuerpo esté, escribeme a la tierra, que yo te escribiré.</i>	20
En un rincón enmudecen cartas viejas, sobres viejos, con el color de la edad sobre la escritura puesto. Allí perecen las cartas llenas de estremecimientos. Allí agoniza la tinta	25

¹⁴⁷ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, P. U. F. , 1994 ; Michael Riffaterre, « Avant-texte et littérature » (1996), *The Romanic Review*, 93, 1-2, 2002, p. 237-258. Seguimos siempre la edición de Agustín Sánchez Vidal, que da en apéndice las variantes de « Carta » y de « Tus cartas son un vino » : *Obra completa. I. Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 966 y 1055-1059. Sobre el « magma textual » del *Cancionero*, *ibíd.*, p. 1068-1074. Sobre la imaginación de Hernández, José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de hoy, 2010, p. 556-559.

y desfallecen los pliegos,	30
y el papel se agujerea	
como un breve cementerio	
de las pasiones de antes,	
de los amores de luego.	
<i>Aunque bajo la tierra</i>	35
<i>mi amante cuerpo esté,</i>	
<i>escribeme a la tierra,</i>	
<i>que yo te escribiré.</i>	
Cuando te voy a escribir	
se emocionan los tinteros :	40
los negros tinteros fríos	
se ponen rojos y trémulos,	
y un claro clamor humano	
sube desde el fondo negro.	
Cuando te voy a escribir,	45
te van a escribir mis huesos :	
te escribo con la imborrable	
tinta de mi sentimiento.	
Allá va mi carta cálida,	
paloma forjada al fuego,	50
con las dos alas plegadas	
y la dirección en medio.	
Ave que sólo persigue,	
para nido y aire y cielo,	
carne, manos, ojos tuyos,	55
y el espacio de tu aliento.	
Y te quedarás desnuda	
dentro de tus sentimientos,	
sin ropa, para sentirla	
del todo contra tu pecho.	60
<i>Aunque bajo la tierra</i>	
<i>mi amante cuerpo esté,</i>	
<i>escribeme a la tierra,</i>	
<i>que yo te escribiré.</i>	
Ayer se quedó una carta	65
abandonada y sin dueño,	
volando sobre los ojos	
de alguien que perdió su cuerpo.	
Cartas que se quedan vivas,	
hablando para los muertos :	70
papel anhelante, humano,	
sin ojos que puedan serlo.	
Mientras los colmillos crecen,	
cada vez más cerca siento	
la leve voz de tu carta	75
igual que un clamor inmenso.	
La recibiré dormido,	
si no es posible despierto.	
Y mis heridas serán	
los derramados tinteros,	80
las bocas estremecidas	
de rememorar tus besos,	
y con su inaudita voz	
han de repetir : <i>te quiero</i>	

La relación de « Carta » con un poema previo de tema bastante similar, « Tus cartas son un vino », pudo establecerse pronto, gracias a la estrofa que en el romance de 1939 se repite en función de estribillo – casi de canción de guerra – hasta cuatro veces : « *Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escíbeme a la tierra, / que yo te escribiré* ». La voz del poema promete así responder a su amor desde más allá de la muerte, si por acaso no es capaz ya de hacerlo desde la trinchera. Por la reduplicación de un eufemismo, *tierra*, y por su expresiva rima aguda, reforzada por un cambio de ritmo, esta estrofa propone una síntesis muy eficaz del sentido íntegro del romance, esa fusión totalizadora de muerte, amor y vida en una *herida* abierta, y que no puede cerrarse, en que se ha cifrado la cosmovisión de Hernández¹⁴⁸. En « Tus cartas son un vino », la estrofa, que no se repetía, se limitaba a contribuir al tema de la dolencia de amor desarrollando uno de sus pasos más célebres, la promesa de una fidelidad *post mortem*:

Tus cartas son un vino
que me trastorna y son
el único alimento
para mi corazón.

Desde que estoy ausente
no sé sino soñar,
igual que el mar tu cuerpo,
amargo igual que el mar.

Tus cartas apaciento
metido en un rincón
y por redil y hierba
les doy mi corazón.

*Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme, paloma,
que yo te escribiré.* 15

Cuando me falte sangre
con zumo de clavel,
y encima de mis huesos
de amor cuando papel.

Es evidente que el contexto bélico en que Hernández se desenvuelve a partir de 1936 le ha forzado a releer en silepsis el tópico antiguo, culto y popular a la vez, de la

¹⁴⁸ Agustín Sánchez Vidal localiza su constitución en la « Elegía » de *El Rayo que no cesa*, en la edición citada, p. 63 *sqq.* Véase también Oreste Macrí, « Diálogo con Puccini sobre Hernández » (1968), en *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, p. 231-232.

« muerte de amor », que tanto había ya explotado en los sonetos de *El Rayo que no cesa*. La tierra que el amante fatalmente espera le parece ahora más cercana que nunca, entre otras razones porque su mal ha dejado de ser único y aqueja a muchos otros, a los que ve caer a su lado, casi a diario. El poema extiende pues su radio de acción de lo individual a lo colectivo, sin perder por ello su dimensión erótica, esencial, ni tampoco el conjunto de motivos, procedentes de los cancioneros áureos, que la desarrollaban en « Tus cartas son un vino » : la agri dulce embriaguez amorosa, con un regusto al *Cántico* de Juan de la Cruz (estrofa 1) ; las amargas rumias del enamorado a distancia, entregado a ensoñaciones melancólicas (estrofas 2 y 3) ; la certeza que adquiere de la imposibilidad de sustraerse de su estado (estrofa 4), junto con la promesa de perseverar en él, de seguir sufriendolo, gozándolo y sobre todo proclamándolo hasta después de muerto (estrofa 5). Las palabras clave del poema suelto, *corazón, tierra, paloma*, y en especial *ausente*, reaparecen así en el romance de 1939, de nuevo presididas por la matriz o modelo que permite articularlas, por la noción que se encuentra en la intersección de todos los términos que se indexan en torno a ella : la *carta*. Pero la adecuación de este complejo semántico a otras circunstancias exige ahora un trazado distinto¹⁴⁹.

El corazón de las palomas

Borrado de la estrofa-estribillo del romance de 1939, el apelativo amoroso *Paloma* reaparece como figura inicial del poema, traspuesto al lugar donde se escribe de la carta : « El palomar de las cartas / abre su imposible vuelo ». Para desempeñar la función de vehículo metafórico, la Paloma ha tomado pues el lugar antes ocupado por la Oveja, otra figuración animalizadora. Metáfora de las misivas de que en ausencia se alimenta el poeta, y a las que apacienta también con su corazón mismo (v. 9-12), la Oveja, de culto abolengo en poesía amorosa, es la imagen privilegiada por el enamorado para el disfraz poeta-pastor que adopta en « Tus cartas son un vino »¹⁵⁰. La filiación originaria de la imagen de la Paloma es igualmente muy antigua, aunque resulte acaso

¹⁴⁹ Sobre las lecturas clásicas de Hernández, José María Balcels, « *El Rayo que no cesa* desde la intertextualidad », en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*, Orihuela, 2004, p. 131-161 (ahora en la Biblioteca virtual de la Fundación Miguel Hernández <www.miguelhernandezvirtual.es>).

¹⁵⁰ Sobre la imaginación animal en *El Hombre acecha*, María Payeras Grau, « Apuntes sobre el bestiario hernandiano », en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, 1993 (ahora en la Biblioteca virtual <www.miguelhernandezvirtual.es>).

en sus usos contemporáneos de naturaleza más popular. « Paloma » es trasunto de la mujer amada, por ejemplo en un canto recogido por Rodríguez Marín que ha sido relacionado con varios otros textos de Hernández : « Dame la mano, paloma / para subir al palomar ; / que me han dicho que estás sola / y te vengo a acompañar ». Además, en poesía popular, el ave no es tan sólo imagen de la destinataria del mensaje ; puede extenderse a la del *mensajero* mismo que lo porta, como lo muestra el cantar castellano recogido por Martínez Torner :

¿Qué llevas en el pico
palomita blanca ?
Tengo a mi amor soldado,
llévale esta carta.
Si no te contesta
vuélvela a traer :
a la orilla del Ebro
te quisiera ver¹⁵¹.

En la metáfora, sobredeterminada, se superpone pues la figura del objeto amoroso ausente, la del mensajero que le lleva una nota y, por último, la del mensaje mismo que se le dirige. Como en el anterior caso de la Oveja, el fondo tradicional de la imagen se renueva por la fuerza de su vínculo a un objeto mucho más moderno y común, la carta postal. Es este último enlace lo que permite al poeta una serie de desarrollos metafóricos secundarios, de corte lúdico y aire vagamente vanguardista. La paloma postal tiene así « las dos alas plegadas / y la dirección en medio » (v. 51-52), en remisión a uno de sus componentes materiales, el sobre, que, junto con otras ideas adjuntas, como el papel o la tinta, dará pie a nuevas amplificaciones. La Paloma-Carta es también « cálida » : una « paloma forjada al fuego » (vv. 49-50), puesto que ha sido escrita desde el frente, en el calor del combate; incluso parece por momentos proyectil de otro tipo de lucha, amorosa y diferida : « fragmentos de la ternura / proyectados en el cielo, / lanzados de sangre a sangre » (v. 15-17). Todas estas asociaciones reposan en el estereotipo que

¹⁵¹ Tomo los dos poemas citados de María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, p. 117 y 161 (ortografía modernizada ; para un análisis completo de los ecos folklóricos en los poemas de Hernández que examino, *vid.* p. 115-122 y 160-165).

presenta al combatiente, lejos de casa, como emisor y receptor de misivas. Hernández había ya hecho uso de él en la « Canción del esposo soldado » de 1937 :

Escribeme a la lucha, siénteme en la trinchera :
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defendiendo tu hijo ;

así como en un breve pasaje de la pieza teatral *Pastor de la muerte*, en una disposición paralelística que preanuncia los textos del *Cancionero de ausencias*¹⁵².

Queda así constituida una red de asociaciones, en sí misma completa. Pero el dinamismo de la imaginación de Hernández no sabe contenerse en un solo paradigma. De hecho, y a pesar de la primacía que por su posición inicial obtiene la Paloma en el poema de 1939, un examen detenido del texto lleva a concluir que la metáfora central de « Carta » es otra. Se trata de la imagen del Corazón, aquello mismo que hiperbólicamente se envía. La primera versión de las tres que conocemos de « Carta » arranca y concluye con este primer plano sentimental de los afanes del enamorado escribiente, retomando además íntegra la estrofa última de « Tus cartas son un vino », donde una idea adjunta al corazón, la sangre, desempeña funciones de instrumento de escritura, de tinta¹⁵³.

Este Corazón no sabe ya desprenderse de la figura de la Paloma que lo transporta; está inextricablemente ligado a ella. La tendencia a fundir imágenes o adjuntos de imágenes explica algunos pasajes oscuros de « Carta ». Así, los versos 7 y 8, algo enigmáticos, se aclaran genéticamente gracias a los indicios aportados por el segundo borrador del poema :

A todas partes que miro,
más de lo que miro veo,
y oigo el batir de las cartas
que vuelan hacia su centro

Oigo un latido de cartas
navegando hacia su centro ;

¹⁵² « Déjame que me vaya, / madre, a la guerra. / Déjame, blanca hermana, / novia morena. / Déjame. // Y después de dejarme / junto a las balas, / mándame a la trinchera / besos y cartas. / Mándame » (*Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 602, 640 ; véase también el comentario de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en su edición de *El Hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 52-54 ; p. 141 y n. 58).

¹⁵³ «Te escribo con la imborrable / tinta de mis sentimientos / paloma escrita con sangre / paloma sin dirección / ave cuyo espacio es / tus dos ojos y tu pelo / su firmamento tu carne / y su aire tu aliento / con las dos alas cerradas. / (...) Y las heridas serán / los derramados tinteros, / las bocas estremecidas / de recordar tus besos, / que, con su inaudita voz / pronuncien siempre : te quiero » (*Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 1055-1057. La cursiva indica en esta ed. versos tachados –lo que a veces es señal de su reutilización en otros textos).

donde el « batir » de las alas voladoras de la versión preliminar se transforma, por paronimia – y acaso para escapar del recuerdo de un verso de Bécquer, « rumor de besos y batir de alas » – en un « latido » cordial que, en vez de volar, fluye, « navega ». La Paloma posee pues su propio corazón, que también bombea sangre¹⁵⁴.

La intensa movilidad imaginativa, entre barroquizante y vanguardista, que distingue la poesía de Hernández tiende pues a la proliferación, a la alegoría, a la multiplicación de planos figurados a partir de los ya establecidos. No extrañe así que, si la Paloma es Corazón, las imaginaciones del corazón sean por su parte capaces de volar. La extrema ligereza de alas de un pensamiento *voyeur* es tema bien explotado como mínimo desde el XVII –por ejemplo en la canción « Qué de invidiosos montes levantados », de Luis de Góngora. A la curiosidad, desvelo e insistencia de las imaginaciones del poeta se debe el desarrollo sensual y algo más íntimo de los versos 53-60 del romance de 1939, que expone en el proceso de lectura de la carta por su deseada destinataria, la llegada de la paloma a su lejano « nido », al « espacio de tu aliento ». Se trata del momento más delicado e individual del texto, tal vez por recoger memorias personales de Miguel Hernández, escritor avezado de cartas a una novia siempre distante, que en varios lugares de su correspondencia juega con esta misma idea¹⁵⁵.

Con todo, la contribución esencial de la metáfora del Corazón al romance se localiza en los versos 39-48 y 79-84, donde reaparece el motivo que cerraba el poema « Tus cartas son un vino » : la promesa de amor sin fin más allá de la muerte. En ambos casos, Hernández ha podido inspirarse en los muchos cantos populares que presentan la idea del cariño eterno en un registro escriturario o gráfico, gracias a la imagen

¹⁵⁴ *Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 1058 (simplificamos la transcripción de las variantes). Véase la rima X, « Los invisibles átomos del aire » (ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989).

¹⁵⁵ Por ejemplo : « Qué pillá es mi carta, nena mía, que ha corrido más que ningún día para cogerte durmiendo. No creas, no, que ha sido porque tú te has levantado más tarde por lo que la has recibido en la cama. Es que le dije yo cuando te la mandé : a ver si tienes tanta alma que llegas y la encuentras y la sorprendes echada todavía. Se lo decía a todas las cartas cuando las echaba y por fin una ha logrado cogerte desprevenida, porque a lo mejor te ha pillado hasta sin camisa » (Miguel Hernández, *Obra completa II. Teatro. Correspondencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 2010, p. 1604 [23-VI-1936]). Sobre la metáfora, Juan Cano Ballesta, *La Poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1963, p. 99-175 ; Marie Chevallier, *La Escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 121 *sqq* ; Elia Saneleuterio Temporal, « La modalización imaginativa y el conceptismo estrófico de *Perito en lunas* », *Confluente*, 2, 1, 2010, p. 150-164 (consultable en <<http://confluente.cib.unibo.it>>).

secundaria de un tintero-corazón, de una carta escrita con sangre. Véanse los tres ejemplos siguientes :

Con la sangre de mis venas
te firmaré una escritura
de no dejar tu querer
ni en la misma sepultura.

Será el papel mi pellejo,
la tinta será mi sangre,
y mis cabellos las plumas
para escribirle a mi amante.

Prepara tintero y pluma,
toma sangre de mis venas,
y en el primer renglón pones
lo que te quiero, morena.¹⁵⁶

En cualquier caso, el planteamiento del tema del amor en la « Carta » de 1939 es menos personal que el de « Tus cartas son un vino ». El impulso amoroso trasciende la experiencia meramente individual para acoger una dimensión colectiva, más acorde al compromiso político republicano del poeta desde *Viento del pueblo* (1937). El presagio de muerte inminente que se cernía sobre la voz de *El Rayo que no cesa* se ha hecho realidad, pero en otros amantes, a los que observa y atiende Miguel Hernández.

« Carta que escribes y espero »

Una vena incipientemente retraída y pesimista se insinúa ya en los poemas de 1938 que irán conformando *El Hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Ese tono dolido y apagado es manifiesto en el romance de 1939, y especialmente en el pasaje del « Cementerio de las cartas » (vv. 23-34). Queda allí eufemísticamente transferida a los mensajes amorosos la desaparición física de sus destinatarios : la tinta « agoniza », los pliegos « desfallecen », el papel amoroso « se agujerea ». En otro pasaje se describe la llegada tardía de una carta —« papel anhelante »— a su destino, « alguien que perdió su cuerpo » (vv. 68-71). El planteamiento de las versiones previas, más sombrío, incluye desarrollos dramáticos

¹⁵⁶Textos citados por María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, op. cit. , p. 117-118, que toma los ejemplos 2 y 3 del *Cancionero popular murciano* de A. Sevilla (1921).

desestimados en el texto final : madres enlutadas que esperan una carta que no llega, palomas negras que traen malas noticias¹⁵⁷.

Es en esta dimensión colectiva del juego epistolar donde aparece, en su sentido pleno, el complemento inexcusable del amor y de la vida en la cosmovisión última de Hernández, el otro nombre de su misma herida. Este no es otro que el de « ausencia », a veces actualizado por sus sinónimos, por variantes del mismo paradigma : « recuerdo », « silencio », o el « soñar » de « Tus cartas son un vino ». Ya en el comienzo del romance, y por dos veces :

El palomar de las cartas
 abre su imposible vuelo
 desde las trémulas mesas
 donde se apoya el recuerdo,
 la gravedad de la ausencia,
 el corazón, el silencio.
 Oigo un latido de cartas
 navegando hacia su centro.
 Donde voy, con las mujeres
 y con los hombres me encuentro,
 malheridos por la ausencia,
 desgastados por el tiempo.

En poesía popular, « palomar » remite al espacio amoroso de la habitación (y de ahí que en algún otro poema también equivalga al espacio colectivo del país que se defiende). En cualquier caso, el « palomar », con las « trémulas mesas » desde donde lanzan las amorosas mensajeras de 1939 su « imposible vuelo » (v. 2-3) no puede sino evocar esa casa ya para siempre vacía del *Cancionero y romancero de ausencias* : un « palomar sin arrullo por siempre jamás » (n. 65) ; una « cámara solitaria » y « cenicienta », con su « despavorido arcón » y su « espejo despoblado » (n. 10), y en la que extraña que la mesa y silla donde se escribe no se hayan derrumbado todavía :

¿ Qué aguardas, mesa ?
 ¿ Qué esperas, silla ?
 ¿ Para quién seguís en pie ?

¹⁵⁷ Por ejemplo : « las cartas / volando bajo los cuervos / la carta viva y el muerto » ; « Una carta cubre el cielo / tapa el sol » ; « Madres de ansiedad pobladas / descoloridas de anhelo, / Madres vestidas de angustia / empañadas por la angustia / gritarán los carteros / Y la esperada paloma mensajera / vendrá vestida de negro vendrá blanca / tal vez acuda vestida de negro ». No llegan a la versión definitiva cuatro versos del segundo borrador, intercalados entre los versos 48 y 49, que presentaban la misma idea en clave más ligera : « Y cuando hacia mí no viene / carta que escribes y espero, / esa carta eclipsa el día / y no me permite verlo » (*Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 1055-1057).

Para aquella lejanía¹⁵⁸.

Lejanía es aquí el equivalente del « recuerdo », el « silencio » y la « ausencia » del poema de 1939, o del « espero » de uno de sus borradores. Importa observar que se trata de nociones negativas, que remiten todas a cosas que son y no son al tiempo, que están por no estar. Porque esta ambivalencia de su modo de presentarse es precisamente aquello que precipita la multiplicación de las imaginaciones de quien siente la ausencia, lo que le da la fuerza necesaria para responder a ellay, en último término, el motor de las ecuaciones metafóricas de lo que escribe. Si la Carta se convierte en corazón y en paloma es a causa del impulso imaginativo que la ha puesto en movimiento para intentar salvar una distancia. Resulta así un emblema poético más generador y productivo que Corazón o Paloma porque, por su configuración misma, posee una dimensión *ficcional*, variamente manifiesta, de que carecen los otros términos que se asocian a ella. Es pues la « ausencia » que preside el proyectado libro final de Hernández el factor que incita a examinar las funciones que en él desempeña la carta como tema y tipo discursivo.

« Escribeme a la tierra »

Dos poemas (tachados) del *Cancionero* los recogen directamente :

Ausente, ausente,
ausente lejano.
dame desde lejos
carta de tu mano,
sangre de tu puño y letra,
calor de tu cuerpo humano.

Te escribo y el sol
palpita en la tinta.
¡ Ausencia viva !
Te espero... La lluvia
se ciñe a mi espera.
¡ Ausencia muerta !¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Obra completa. I Poesía, op. cit.* , p. 762 (n. 12) ; es uno de los poemas tachados por Hernández. Sobre el palomar (como habitación y como país en « España en ausencia »), María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo, op. cit.* , 160-163 ; véase también Marcela López Hernández, *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández*, Salamanca, Univ. de Extremadura, 1992.

¹⁵⁹ *Obra completa. I Poesía, op. cit.* , p. 760 y 762, ns. 4 y 10.

A través de motivos cordiales (tinta de sangre, sol que palpita), ambos textos se acogen al modelo de la comunicación epistolar – nótese que bidireccional – que directamente tematizan, el segundo de ellos a la manera paralelística y antitética tan frecuente en el libro. En otros lugares del *Cancionero y romancero de ausencias*, esta « epistolaridad », por recoger el concepto puesto en circulación por Claudio Guillén, se manifiesta de forma más ambigua y acaso más eficazmente. Según Guillén, la epistolaridad no es coextensiva ni con la literatura ni con sus valores estéticos, aunque pueda participar de ambas cosas. De su marginalidad respecto de otros usos de lenguaje, hablados o escritos, obtiene como prerrogativa la carencia de rigidez de su sistema expresivo, una suerte de « libertad condicional », apta para toda clase de experimentalismos. Más que un mero género, es un « molde de presentación », una forma radical o primaria de discurso abierta a muchas clases textuales, desde el ejercicio estilístico escolar hasta la descripción de lugares, la crítica de costumbres, la novela y, naturalmente, la poesía lírica. Tres últimas notas la singularizan : es un género escrito, una posibilidad intrínsecamente literaria, que se agrega a la dimensión oral del lenguaje como suplemento, por añadidura ; es también un acto de amor : una « entrega verbal » a los ausentes por la « voluntad de comunicación, la generosidad del acto mismo de la expresión » que le da ser ; por último, la epistolaridad colinda con lo literario entre otras razones en virtud de un fuerte impulso ficcional, puesto que se sitúa a medio camino de lo que somos, de lo que creemos o queremos ser, y de lo que queremos hacer creer que somos¹⁶⁰.

En un sentido estricto, no hay cartas en el *Cancionero y romancero de ausencias* ; sin embargo, muchos de los poemas allí reunidos pueden leerse en función del « cauce de presentación » del discurso epistolar, en tanto que reconstrucción imaginaria de una comunicación regida por el amor, y por ello sobre la pauta del complejo de imágenes de la « Carta » de 1939. Un último factor ha de tenerse en cuenta para una lectura del *Cancionero y romancero de ausencias* desde la perspectiva indicada : las circunstancias personales en que Hernández compone muchas de las piezas de su último libro resultan propicias para el uso del molde discursivo de la carta : el dolor por la muerte de su

¹⁶⁰ « La carta [...] puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizá irreversible ; y de tal suerte puede ir modelando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, “otros mundos”. Es lo que llamaríamos un proceso de ficcionalización » (Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 185 ; cita en p. 198).

primer hijo en el otoño de 1938, la distancia de su mujer, Josefina Manresa, y de su segundo hijo, al que apenas conoce y, muy particularmente, la privación de libertad. Una reclusión iniciada en 1939 por motivos políticos, en condiciones más que miserables, que ocasionará en pocos años la muerte del poeta, todavía muy joven. Y si tópica es la imagen del soldado que escribe cartas desde el frente, no lo es menos la del prisionero desposeído del mundo, entregado a sus imaginaciones, para quien la escritura de cartas ha dejado de ser un medio de comunicación vicario para convertirse en el único posible – y ni siquiera siempre¹⁶¹.

Un primer grupo de textos queda articulado en función de la direccionalidad propia de la carta : los poemas del *Cancionero* tienen con mucha frecuencia un destinatario explícito, aunque éste quede designado las más de las veces por un mero pronombre de segunda persona. La comunicación se dirige a un tú impreciso, a una « ausencia » indeterminada, más aun, deliberadamente ambigua : por ejemplo, en el poema n. 15 :

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

Bajo la tierra
del cuerpo mío,
siempre sedienta

que puede leerse tanto en clave filial como en clave erótica, referida a la mujer ausente y al hijo perdido – sin entrar en otras posibilidades, aquí menos probables, como por ejemplo el soliloquio¹⁶².

De la direccionalidad ambigua de los pronombres personales de estos ejemplos es fácil pasar a otra más radical, a un ensayo de comunicación directa, plenamente imaginaria: así en los dos textos que siguen, de formulación muy próxima :

¹⁶¹ Escribe Hernández a su mujer tras su traslado al penal de Ocaña, después de un reglamentario « periodo de aislamiento » : « No ha sido otro el motivo de mi incomunicación que el traslado. [...] He pasado veinticinco días completamente solo, en una celda no muy caliente por cierto, sin poder hablar con nadie y dedicado exclusivamente a pensar en las personas que más quiero en el mundo y a releer tus cartas de todo el tiempo que llevamos sin vernos » (*Obra completa II. Teatro. Correspondencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010, p. 1766). Véase los testimonios recogidos en el trabajo de Antonio Gómez Castillo Verónica Sierra Blas (ed.), *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Trea, 2005, p. 217-235.

¹⁶² *Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 691, n. 15, entre otros ejemplos posibles (vid. María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo, op. cit.*, p. 117 y en particular n. 135).

Muerto mío, muerto mío :
nadie nos siente en la tierra
donde haces caliente el frío.

Muerto mío.
Te has ido con el verano.
¿ Sientes frío ? ¹⁶³

La figuración de la ausencia propicia así un movimiento de la imaginación que profundiza la cosmovisión totalizadora de Hernández, en la que ya habían quedado poéticamente vinculadas las diferentes dimensiones del mundo, de « la tierra ». Una serie de textos pone así en comunicación, a través de la figura del ausente – en alguna ocasión metaforizado como aparición, como fantasma – dos espacios que se complementan por ser igualmente incompletos : la casa y el cementerio. « El cementerio está cerca / de donde tú y yo dormimos / [...] Cuatro pasos, y los muertos. / Cuatro pasos, y los vivos », se esboza en el poema n. 6 ; « En mi casa falta un cuerpo. / Dos en nuestra casa sobran », se concluye en el n. 51 (« Era un hoyo no muy hondo »), donde la asociación se desenvuelve hasta sus últimas consecuencias¹⁶⁴. El impulso amoroso hacia la comunicación puede entonces desembocar con cierta naturalidad en el diálogo fantástico, como en el poema n. 98, donde queda algún rastro de fórmulas típicamente epistolares, aunque hayan quedado obliteradas en beneficio de la comunicación hablada:

Dime desde allá abajo
la palabra *te quiero*.
¿ Hablas bajo la tierra ?
—Hablo como el silencio.
¿Quieres bajo la tierra?
—Bajo la tierra quiero
porque hacia donde cruzas
quiere cruzar mi cuerpo.
Ardo desde allá abajo
y alumbro tu recuerdo¹⁶⁵.

Un último ejemplo de las posibilidades interpretativas de la epistolaridad puede encontrarse en el texto n. 79, las « Nanas de la cebolla ». En este poema espléndido, y terrible, el modelo epistolar de la comunicación imaginaria se despliega plenamente,

¹⁶³ *Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 698 y 738 ; n. 36 y 97.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 687 y 706. Otras visiones fantásticas en ns. 24, 38 ó 42.

¹⁶⁵ *Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 738 (añado signos de diálogo).

mostrando sobre todo su reversibilidad : el poeta no es sólo emisor de mensajes fantásticos, sino también su destinatario:

Alondra de mi casa
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que en el alma, al oírte
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en los labios
relampaguea¹⁶⁶.

Luis Felipe Vivanco indicó que la imagen de la « alondra » (« pájaro » en la versión preliminar) estructura las dos terceras partes del poema, basado en una imaginación de corte barroco que rehúye por igual sentimentalidad y preciosismo. Biruté Cipliauskaitė destaca la proyección hacia el futuro que distingue el poema de Hernández de las « nanas » de Unamuno, Guillén o García Lorca, y recuerda que el manuscrito del poema – hoy perdido – fue efectivamente enviado por carta : la comunicación epistolar constituye de manera evidente el centro de la actividad imaginativa de Hernández durante sus últimos años¹⁶⁷. Tal vez por este motivo, en las « Nanas de la cebolla » reaparecen los diversos componentes del complejo de imágenes analizado a propósito del romance de 1939, a excepción del que los sintetiza todos y central, el de la carta misma, a quien cumple esta vez quedar elidido, implícito en los miembros del sistema descriptivo que organiza : el ave, el batir de alas y un corazón en forma de « boca que vuela ».

¹⁶⁶ *Ibid.* , p. 732-733, n. 79. En su correspondencia, Hernández se dirige con frecuencia a su hijo directamente, pidiéndole que le escriba : « Déjale que me escriba, a ver qué se le ocurre, aunque sea un garabato » ; « Manolillo : di a tu madre que no te niegue la carta cuando tú se la pidas, que es para ti principalmente. Ahora que tú no me has escrito ni una sola letra, y quiero que cojas la pluma y la rompas escribiéndome. No te preocupes si tu madre no entiende lo que me escribas : yo lo entenderé perfectamente », *Obra completa II. Teatro. Correspondencia, op. cit.* , p. 1761 (21-XI-1940) ; p. 1783-1784(11-IV-1941).

¹⁶⁷ Luis Felipe Vivanco « Las nanas de la cebolla », en *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, p. 136-141 ; Biruté Cipliauskaitė, « Las nanas como autorretrato espiritual », *Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. de Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Universidad, 1992, p. 75-83. Sobre el título del poema y su texto perdido, véanse los comentarios en la ed. de Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.* , p. 1133-1135.

Puede suponerse que es precisamente de esta ausencia en el plano literal de donde el intertexto obtiene su fuerza, en la medida en que se asocia a otro tema tradicional, el del pájaro que visita al prisionero, un enterrado en vida, ocasionalmente trayéndole un recado, o bien proponiéndose para desempeñar por él la función de mensajero. Es este el planteamiento de uno de los últimos textos de Hernández, un cuento infantil titulado « El gorrión y el prisionero », que el poeta no pudo terminar. Su protagonista, Pío-Pa, un « leve ser » que había acumulado « sobre su cabeza de ajo bello y su corazón aleteante cierta sabiduría [...], toda la que cabe entre una frente y un corazón loco », está fatalmente llamado a perecer por solidaridad con el prisionero :

Y, precisamente, una cárcel, no una jaula cualquiera, fue la causa de su gloriosa muerte. Pío-Pa, hemos dicho que así le llamaremos, experimentado sorteador de las ballestas, pedradas, trampas y artimañas humanas conjuradas contra su leve ser, volaba un día en busca del sustento de sus alas, que no es el aire precisamente, y fue a detenerse en un agujero de un muro denso de piedra. El agujero tenía rejas, rejas espesas, casi tupidas, que impedían el paso a la luz y a la libertad. Porque detrás del muro y el agujero se veía, y sólo un pájaro podía permitirse ver aquello, una celda con un hombre atalajado de cadenas. Era una de tantas celdas y sólo uno de tantos hombres sepultados en la tiniebla de uno de esos edificios que los albañiles han construido, a veces para ser sepultura de ellos mismos¹⁶⁸.

Para terminar, conviene preguntarse rápidamente por las funciones en *Cancionero y romancero de ausencias* de un elemento que apenas se utiliza en los últimos textos citados ; me refiero a la actividad de la escritura, indisociable de la noción de carta. En el romance de 1939, como era de esperar, abundan las menciones específicas : tipos de mensaje, diversos útiles – de los tinteros al papel o al sobre – y varias referencias al acto mismo de escribir (vv. 13-14 ; 23-34 ; 40 ; 45-48 ; 52). Todo este material gráfico quedaba allí sometido a una estilización que lo traduce a sus equivalentes vocales: las cartas siguen « vivas / hablando para los muertos » ; o bien « en un rincón enmudecen » (vv. 23 ; 69-70). En otros casos, el destinatario dice escuchar su « inaudita voz » (v. 83). Estas figuraciones de la carta, retóricas y lúdicas, no parecen tener descendencia en los textos más característicos del *Cancionero*. El mensaje amoroso, imaginado como corazón o como pájaro, deviene inmediatamente voz. La escritura en cuanto tal apenas

¹⁶⁸ Miguel Hernández, *Obra completa I. Poesía. Prosas*, intr. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Espasa-Calpe, 2010, p. 865-866. En una canción carcelaria compuesta por el poeta y sus compañeros en la prisión de Torrijos aparece el nombre « Pío-pa » en sentido fúnebre (según testimonio de Luis Rodríguez Isern) : « “Las lentejas se hacen viejas / haciendo la digestión. / En un hotel de Torrijos / entre Porlier y Juan Bravo / estoy más preso que un clavo / remachado en la pared. / La alegría es funeraria / y es palmaria / a manera de palmar / pues la Pepa sube y trepa / mudando el pío-pa” ». Este himno es incompleto, era más largo. La Pepa era la pena de muerte » (en María Gómez y Patiño, *Propaganda poética en Miguel Hernández*, Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999, p. 424-425).

si queda aludida en algunos poemas tachados, como los dos citados más arriba, o en algún otro donde desempeña funciones tal vez más enfáticas que verdaderamente poéticas¹⁶⁹.

Un texto que incluye secundariamente el motivo temático de la carta es excepción a esta tendencia : se trata del n. 62, « Lluvia » – otro de los agentes cíclicos, simultáneamente destructores y regenerativos, del *Cancionero y romancero de ausencias* –, una de cuyas estrofas presenta el retorno del papel viejo a su anterior estado vegetal :

Y retoñan las cartas viejas en los rincones
que olvido bajo el sol. Los besos de anteayer,
las maderas más viejas y reseca, los muertos
retoñan cuando llueve.¹⁷⁰

Es muy posible que un modo de composición más desapegado de la escritura que el seguido durante la producción de la guerra, más cercano pues al oído y desenvuelto principalmente en la memoria, haya contribuido mucho a la particular textura de muchos de los poemas del *Cancionero*. En su desnudez última, estos poemas suponen un regreso hacia la voz, una aventura personal de Hernández con la poesía popular tradicional, en la que se profundiza de manera más consciente, y acaso mucho más original, que en la del ciclo político de *Viento del pueblo*¹⁷¹.

BIBLIOGRAFÍA

BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Rimas*, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989

CANO BALLESTA Juan, *La Poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1963

¹⁶⁹ Así, los « tres fuegos » de la vida, la muerte y el amor, que « quedan / escritos sobre tus labios » en el desenlace del poema « La boca » (*Obra completa. I Poesía, op. cit.*, p. 721, n. 66 ; véase también « Escribí en el arrenal / los tres nombres de la vida », *ibid.*, p. 694, n. 26).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 717. El motivo había aparecido anteriormente: « Pero cuando llueve, siento / que las paredes se ahondan, / y reverdecen los muebles, / rememorando las hojas » (*ibid.*, p. 706, n. 51).

¹⁷¹ María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo, op. cit.*, p. 45. Se conoce por testimonio del dramaturgo Antonio Buero Vallejo, compañero de prisión del poeta, su afición a las canciones : « En la etapa expansiva contaba chistes, a veces subidos de tono, claro, o canturreaba. Yo también canturreaba. Nos cantábamos mutuamente algunas de las canciones de la guerra. Él se las sabía todas, las más conocidas y otras que no habían llegado a mi conocimiento, algunas de las cuales eran realmente muy bellas ; las aprendí de él » (Entrevista de 1994 transcrita en María Gómez y Patiño, *Propaganda poética en Miguel Hernández, op. cit.*, p. 483) ; sobre canciones y oralidad, Serge Salaün, *La Poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, en especial p. 111-156. Sobre memoria y escritura en la composición del *Cancionero*, Giovanni Caravaggi, « Variante y re-creación poética. Notas al *Cancionero y romancero de ausencias* », *Estudios sobre Miguel Hernández, op. cit.*, p. 63-73.

GÓMEZ CASTILLO Antonio ; SIERRA BLAS Verónica (ed.), *Letras bajo sospecha. escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Trea, 2005

CHEVALLIER Marie, *La Escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977

En torno a Miguel Hernández, Madrid, Castalia, 1978

Estudios sobre Miguel Hernández, ed. Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Universidad, 1992

FERRIS José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de hoy, 2010

GÓMEZ Y PATIÑO María, *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1999

GRÉSILLON Almuth , *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, P. U. F. , 1994

GUILLÉN Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998

HERNÁNDEZ Miguel, *El Hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, ed. de Leopoldo DE LUIS y Jorge URRUTIA, Madrid, Cátedra, 2010

———, *Obra completa I. Poesía*, ed. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, Juan Carlos ROVIRA y Carmen ALEMANY, Madrid, Espasa-Calpe, 1993

———, *Obra completa I. Poesía. Prosas*, intr. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, Madrid, Espasa-Calpe, 2010

———, *Obra completa II. Teatro. Correspondencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010

LÓPEZ MARTÍNEZ María Isabel, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995

Miguel Hernández, ed. María de Gracia IFACH, Madrid, Taurus, 1975

Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional, Alicante, 1993

LÓPEZ HERNÁNDEZ Marcela, *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández*, Salamanca, Univ. de Extremadura, 1992

RIFFATERRE Michael, « Avant-texte et littérarité » (1996), *The Romanic Review*, 93, 1-2, 2002, p. 237-258

SALAÜN Serge, *La Poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985

SANELEUTERIO TEMPORAL Elia, « La modalización imaginativa y el conceptismo estrófico de *Perito en lunas* », *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, 2, 1, 2010, p. 150-164 (<<http://confluenze.cib.unibo.it>>)