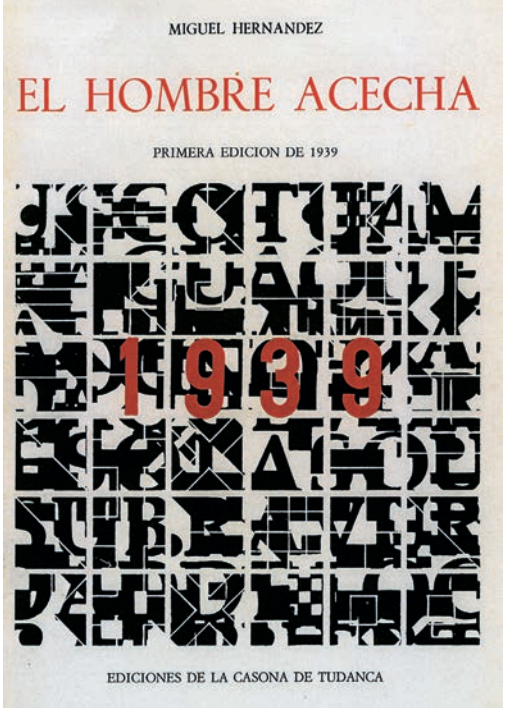
Identidad social e intimidad sentimental en las canciones de *El hombre acecha*

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

Te escribo con la imborrable
tinta de mi sentimiento…
Cartas que se quedan vivas
hablando para los muertos.
(«Carta»)

SIEMPRE ME HA ATRAÍDO el tono intimista, aunque inequívocamente social, de las dos canciones que abren y cierran uno de los libros más «combativos» de Miguel Hernández, *El hombre acecha* (1937-1939). «Poemario de guerra», «libro de dolor», discurso «de la desesperación» de un sujeto «escindido», no parece exagerada la afirmación de Ángel L. Prieto de Paula: «Cuando el poeta pasa de la exaltación de *Viento del pueblo* a las zozobras, vacilaciones y temores de *El hombre acecha* está, por su parte, sentando las bases de la poesía de posguerra» (Prieto de Paula, 1993: 565). Pero este impacto en la serie posterior se afinca además en su lúcida «poética de autor», que supera los postulados al uso del realismo socialista con pocas pero contundentes afirmaciones, como las vertidas en el breve texto en prosa de 1933 titulado «Mi concepto del poema», del que podemos extraer una fecunda secuencia: «¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida», «una verdad insinuada», para afirmar como corolario: «una verdad tan verdadera que no se ve, pero se sabe» (1992: II, 2113). Las fértiles fronteras entre testimonio y ficción, documento y



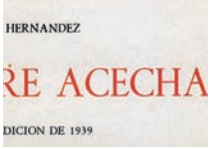
Leopoldo de Luis

artificio, experiencia vital y elaboración estética son coordenadas clave para entender también la armónica convivencia entre identidad social e intimidad sentimental, en un poeta inequívocamente «político» e incuestionablemente «íntimo». *El hombre acecha* y sus dos pórticos son prueba de este laborioso enhebrado que le proporciona un perfil distintivo, de cara a los desarrollos de la praxis poética de posguerra, más allá de su periplo vital.

En la edición clásica de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, se señala de entrada el «contenido poco unitario» del poemario, la evidente correspondencia con *Viento del pueblo,* pero también «su enlace, por medio de las dos canciones que lo abren y cierran, con la poesía posterior» (373). El libro estaba preparado a principios de 1939 para ser entregado a la Imprenta Moderna de Valencia y lo editaría la Delegación de la Secretaría de Propaganda. Pero los acontecimientos de la Guerra Civil malogran su publicación y «las adversidades de posguerra lo secuestran y hunden, si no en el olvido, sí en el silencio y la persecución» (373). Destruidos los flamantes ejemplares por el franquismo, de la imprenta de Valencia se salvaron dos copias sin encuadernar, una de las cuales servirá de base para la edición de los críticos ya citados (recién en 1981 se ofrece la edición facsímil) y para la anotada por Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira en 1992, quienes suministran además otras variantes para las dos canciones analizadas, como veremos más adelante.

La función «paratextual» de estos dos poemas (como prólogo y epílogo, con la rúbrica ordinal de los adjetivos «Canción primera» y «Canción última») y el evidente lazo de continuidad que los une habilitan una lectura secuencial, que arroja nuevas luces sobre un libro de tono fuertemente testimonial referido a los estragos de la guerra y las esperanzas militantes. Ambos poemas aparecen destacados con tipografía diferente de los demás textos en los manuscritos hernandianos, aunque no todos los editores, a juicio de Sánchez Vidal, «parecen haber reparado en este importante extremo (las cursivas)», y los editan en letra redonda. Es indudable además la sólida estructuración del libro (a diferencia de *Viento del pueblo*), que se abre «con una 'Canción primera' de arte menor, continúa con ocho poemas de arte mayor; interpola otro mayoritariamente en octosílabos ('Carta'); siguen ocho composiciones de largo aliento, y se cierra con la 'Canción última'», de modo tal que «las cursivas [de las dos canciones] enmarcan los poemas de circunstancia y subrayan la estructura del libro, encomendada a unos versos que, a juzgar por los manuscritos, fueron los escritos en último lugar». Por eso, concluye Sánchez Vidal, «no es casual que allí se perciba ya el tono del *Cancionero y romancero de ausencias* y que no quepa hablar en puridad de 'últimos poemas' como algo aparte, sino de un ciclo único que arranca de esas cursivas de *El hombre acecha*» (1993: 104).

Su deliberada ubicación a ambos extremos del poemario nos obliga a preguntarnos sobre las razones que guiaron al poeta



a incluirlas aquí. Se supone que sus fechas de redacción fueron muy próximas a las de gran parte de los poemas que conformarán después su *Cancionero y romancero de ausencias;* pero la decisión autoral las apartó y destinó a este poemario, quizás para aminorar la carga circunstanciada de su discurso añadiendo, en lugares tan decisivos, textos con una expresión tan conmovedoramente emocional como la que ellas introducen. Estas razones se justifican si atendemos a la constante que atravesará toda su poesía, la que anuda el análisis de su identidad social e histórica con la introspección en su intimidad sentimental: su concepción del hombre, pero también de la praxis poética, como un territorio de frontera, donde se cruzan la esfera privada y la pública, las tensiones (armónicamente conflictivas) entre emociones individuales y aspiraciones políticas[1]. Para De Luis y Urrutia, estos poemas entran dentro del apartado que denominan «de aflicción», «que es el que marca la tónica del libro», pues estamos frente a «un libro de dolor y, en cierto modo, de decepciones» (en Hernández, 1988: 33-34). Son textos que «condensan el núcleo imaginario» y «el más auténtico soporte lírico» del poemario, ya que «se remontan sobre la circunstancia para hablar con hondura de situaciones y vivencias de cualquier ser humano», principalmente la «escisión trágica del sujeto» (Barroso Villar, 2008: 88, 97) que equipara hombre y animal.

La carga filosófica del título (sobre la cual no abundaremos por haber sido profusamente analizada) retoma la imagen del «homo homini lupus» de Plauto (en *Asinaria*), que hizo suya Thomas Hobbes (en *Leviatán*), explicado desde el contexto histórico de producción del libro, con una clara ecuación simbólica –*hombre/animal*, desgranada en la serie metonímica «fiera-tigre-garra»–, dentro del proceso de animalización violenta de la humanidad fratricida. En este sentido, la «Canción primera» sirve de apertura prologal a la meditación central del libro (reforzando su tonalidad política y filosófica), aunque el cauce retórico elegido, como veremos, establecerá un enlace con la vertiente intimista. Recordemos el poema:

Se ha retirado el campo
al ver abalanzarse
crispadamente al hombre.

¡Qué abismo entre el olivo
y el hombre se descubre!

El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.

Garras que revestía
de suavidad y flores,
pero que, al fin, desnuda
en toda su crueldad.

Crepitan en mis manos.
Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

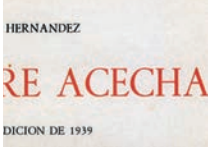
He regresado al tigre.
Aparta, o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre[2].

La tensión aludida se expresa en este poema a través de los dos campos semánticos que entran en colisión: la (creciente) animalización del hombre y la (ineficaz) resistencia de su humanidad. El primer proceso hace retroceder a este genérico personaje («el hombre») a sus instintos más violentos, y encuentra en la imagen feroz del «tigre» y sus «garras» el modelo de comportamiento. No se trata de un dibujo estático, sino en dramático movimiento que evoluciona: se «abalanza» sobre la naturaleza indemne («el campo», «el olivo»), «desnuda / en toda su crueldad» las «garras», otrora cubiertas de «flores», ahora «dispuesto a hundirlas» en la carne humana. Pero dicha evolución es regresión a un estadio de elemental violencia originaria («He regresado al tigre»), que justifica la doble valencia del título («primera» alude también a esta fase antihumana primigenia, primaria). La disyuntiva («Aparta o te destrozo») desemboca en el vocablo clave de su elaboración ideológica, que equipara los términos de la disyunción: «Hoy el amor es muerte». Y hace plausible el cierre argumentativo, que recupera a modo de conclusión la dimensión filosófica del título del poemario: «y el hombre acecha al hombre». La analogía «hombre-lobo» de Plauto es resuelta por Hernández en identidad. Señala M.ª Elena Barroso Villar que los «Caprichos» de Goya en su serie *Los desastres de la guerra* «pudieron ser motivos inspiradores sobre la brutalidad humana»: «estamos ante una representación del hombre como monstruo», por lo cual «la iconografía de Goya sobre la bestia humana es hilo de la red textual y discursiva, en donde se enmadeja el libro» (2008: 91).

Los desastres de la guerra, de Francisco de Goya

Por otro lado, la humanidad amenazada recurre a sus precarios pero persistentes signos de identidad emocional. Casi acorraladas por el torrente semántico de esta ferocidad desatada, el poema despliega imágenes de una naturaleza y temperatura cordial: el «campo» y el «olivo» están allí para compensar «el abismo». La memoria del «animal / que canta» y «puede llorar y echar raíces» nos recuerda un estadio donde las «garras» eran territorio «de suavidad y flores». Pero la máxima antítesis se logra con el tono íntimo de la interlocución de este sujeto al «hijo», la prevención del peligro inevitable y su lúcida conciencia de la implacable metamorfosis: «Aparta de ellas, hijo». No es ya el «amor» (cifrado en ese integrador vocativo) remedio para el desborde o la «muerte». La lucha es inminente y las garras «crepitan en mis manos». La voluntad es presa de esta fatalidad que corroe hasta el propio



sentimiento de la paternidad humana: «Estoy dispuesto a hundirlas / […] sobre tu carne leve». No hay salida posible (humanizada) a esta disyuntiva, porque es el animal (no ya «el hombre») el que «acecha al hombre», vaciando el primer término de su acepción original[3].

Sánchez Vidal y Rovira reproducen una variante más larga de la «Canción primera» (de la que existen dos versiones manuscritas), que subraya esta imagen de las «garras» en nuevos versos (finalmente desechados en la versión definitiva): «Entre tigres y hienas / el hombre abre sus garras», «Yo no olvido mis garras», «Ojos con garras rápidas, / con pezuñas veloces». Pero al mismo tiempo esta variante textual, mucho más explícita que la definitiva, enuncia un posible remedio a la «bestialización», con una adjetivación que retomará en la «Canción última»: «las garras [aparecen] revestidas de suavidad...», «el amor quiere hacerme / una bestia suave» (1029). Frente a la polaridad hombre/animal, amor/muerte, en ambos textos aparecerá una imagen de síntesis: la «garra» / «bestia suave». Es evidente, pues, que la imagen central que habilita la continuidad interpretativa de ambas canciones es la de las «garras» de este hombre animalizado por la violencia. Así, la «Canción última» adquiere renovado valor, al leerla en continuidad con la primera. He aquí el texto definitivo (409-410):

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.

Regresará del llanto
adonde fue llevada
con su desierta mesa,
con su ruidosa cama.

Florecerán los besos
sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos

Ilustración de Elvira Pizano

elevará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Se abre ante nuestros ojos un escenario opuesto al de la primera canción: de la salvaje «selva», donde reinaba el «hombre-tigre», nos vemos trasladados a la calidez de una «casa» que, de entrada, se predica colmada y «pintada», no «vacía». Como metáfora del amparo y refugio de la identidad, esta «casa» sirve como correlato objetivo del hombre «nuevo» que la habita. Es un pequeño universo doméstico que repone las señas de identidad del «hombre-tigre», que ha regresado al «hombre-casa». Se establece un diálogo implícito con aquella canción de apertura, y esta última se convierte en un segundo acto de la pequeña pieza dramática iniciada al principio del poemario. Así comienza el moroso (y amoroso) recuento

de sus prendas recuperadas: las paredes pintadas, la mesa dispuesta, la cama con su almohada, la sábana perfumada... Se trata de otro «regreso» inverso al del poema inicial (que consignaba a modo de sentencia irremediable: «He regresado al tigre»). Aquí es la «casa pintada» –metonimia y alegoría del hombre «nuevo»– la que «regresará del llanto / adonde fue llevada». Los colores que la identifican («pasiones y desgracias») le confieren una naturaleza emocional mixta. Aquella ferocidad animal del inicio podrá ser conjurada, como anuncia en tono de sentencia la voz («será la garra suave»), porque la casa actúa como amparo eficaz («el odio se amortigua detrás de la ventana»). El presente de este personaje conserva rastros de su pasado, pero se identifica con su futuro, y su súplica final es a la vez ruego y mandato, convicción y profecía: «Dejadme la esperanza».

El único indicador textual que nos permite una lectura secuencial de ambas canciones (además del molde indicado en el paratexto) es esta metáfora central de la «garra», como arriba señaláramos. Pero si en el contexto de la primera canción, esta imagen era una seña de identidad que expresaba el regreso del hombre al animal y la actitud de acechanza con su semejante, en el último texto es metáfora de la amenaza conjurada. El imposible oxímoron («será la garra suave»), su carga antitética y semánticamente improbable, se convierte en un nuevo horizonte (humano y político) para este sujeto que apuesta a la «esperanza» del último verso. Su tránsito desde el «llanto» social (del que «regresa») a los «besos» y «perfumes» de los «cuerpos» que «florecen», sella un itinerario que anuda la instancia colectiva desgarrada con el compromiso desde lo menor e íntimo (la «casa/cuerpo»)[4]. La esfera doméstica, domesticada por el amor, es como una «intensa enredadera» que lo circunda, y entrelaza sus sucesivas identidades: la «garra» («odio») hundida en el «hijo», ahora se «amortigua detrás de la ventana»; se vuelve «suave» (como aparece en la variante anotada de la «Canción primera», donde «el amor» lo transforma en «una bestia suave»).

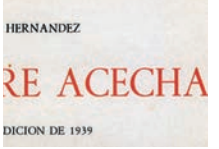
La existencia de otra versión de «Canción última», que Sánchez Vidal y Rovira presentan en su edición, contribuye a consolidar esta lectura secuencial. Nuevas estrofas exhiben su apuesta afirmativa, sin dejar de señalar el horizonte de muerte: «Dos brazos bajo tierra / sustentan mi esperanza, / verdecerá el espejo, ante el espejo, / retírame la sábana» (en obvia alusión autobiográfica a la reciente muerte de su hijo [1067]). En esta versión leemos un final diferente, que nos retrotrae más explícitamente a la animalización de la «Canción primera»; de hecho los editores señalan que esta «aparece escrita en su reverso», lo cual consolida la hipótesis de «que pudieran haber sido concebidas al mismo tiempo» (1068; subrayo los versos eliminados del texto definitivo):

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

La bestia será suave.

Se atenuarán las penas.
Se olvidarán las garras.
Dejadme.
Dejadme.
Dejadme la esperanza.

Asimismo, el molde cancioneril es sin duda uno de los índices que refuerzan la hipótesis de la cercanía de escritura entre estas dos canciones de *El hombre acecha* con los manuscritos inacabados que conformarán el póstumo *Cancionero y romancero de ausencias* (además de la simultaneidad de fechas de composición, entre 1937 y 1939). De hecho encontramos canciones de este último libro, que recogen imágenes fuertemente asociadas a las desplegadas en los dos poemas analizados.



Por ejemplo, la *casa* y su inventario de materiales cordiales (cama, mesa, sábana) como refugio y frontera a la vez del mundo hostil: «¿Quién en esta casa entró / y la apartó del desierto?» (núm. 107: 513). O su parentesco con la «selva»: «De todas las casas salen / soplos de sombra y de selva» (núm. 39: 471); y «cuando llueve» «reverdecen los muebles» de esta «casa-hoyo», «rememorando las hojas» (núm. 50: 478). Otro ejemplo nodal es el de la *bestia,* con numerosas alusiones similares: «Dormimos y despertamos / con un tigre entre los ojos» (núm. 66: 489) Ya han expuesto Sánchez Vidal, Rovira y Alemany los procesos de escritura hernandianos que derivan desde lo que ellos llaman los «ante-textos» a las versiones definitivas. En esta travesía de génesis textual afloran determinadas «configuraciones imaginativas» recurrentes, en palabras de Rovira, que funcionan como complejas constelaciones metafóricas y generan sistemas desplegados en múltiples direcciones (como la de «casa», «fiera», «selva», etc.) [5].

Pero quiero recuperar para esta travesía textual una canción distintiva del *Cancionero...*, pues se constituye en etapa intermedia de clara transición entre las dos canciones analizadas de *El hombre acecha*. Se trata de la numerada como 71, donde explícitamente se exhibe este contradictorio –y errático– proceso de humanización del hombre «bestia», en virtud del amor (493; 76 en la edición de 1992). El escenario «selvático», la narración argumental (en pretérito verbal) de las acciones que permiten el «cambio» («Vino. Dejó las armas, / las garras, la maleza»), la reiteración del vocablo que opera la transmutación («la suavidad [...] arrebató su cuerpo»), desembocarán en una enfática sentencia: «Se consumó la fiera», en el marco de la noche cósmica. Pero la «memoria de la fiera» persiste agazapada y con la llegada del alba «recobró las armas, / las garras, la maleza»: «Se reanimó la fiera. // Y espera desde entonces / hasta que el hombre vuelva» (494).

No resulta caprichoso, pues, imaginar un proceso mental (y de génesis escrituraria), por el cual leemos estas tres canciones en secuencia lineal: «Canción primera», Canción núm. 71 y «Canción última», como actos de una misma pieza, afines al talante teatral tan caro al poeta/dramaturgo de Orihuela. Los personajes alegorizados (de la bestia al hombre) se corresponden con escenarios afines (de la selva a la casa) y una operación metonímica los congela en imágenes de síntesis (de los colmillos a los besos, de la maleza a la sábana perfumada), con índices de emociones contrapuestas (del odio al amor, de la muerte a la vida). El citado poema «El hambre» (cuyo último verso

define explícitamente su estatuto de «canción») en *El hombre acecha* aportaría parcialmente una nota más al primer núcleo escénico, representado por la «Canción primera». Y aún podríamos añadir en dicha travesía otra interesante relación en el interior mismo de *El hombre acecha*.

El poema titulado «Carta» (de donde citamos los versos que encabezan este artículo a modo de epígrafe) es para Sánchez Vidal «uno de los pocos textos cuyo tono y forma conecta con las dos canciones»; y los tres textos son sin duda el eslabón entre *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias* (1072). Además del parentesco retórico (cancioneril), en un primer esbozo de este texto, encontramos versos de directa relación con la «Canción primera»: «fieras peores que fieras, / también fieras nos han hecho», «mientras los colmillos crecen, / a clavarse predispuestos, / y se abalanzan los odios…» (1056-1057). La inequívoca síntesis presente en ambas canciones –la que enlaza muerte y amor, denuncia e intimismo– se reproduce en este extenso poema, que conjuga versos octosílabos y heptasílabos, hace uso directo del estribillo y evoca el tono lírico de la canción popular. La versión definitiva cifra en el emblema de la «carta» las manos de anónimas mujeres y hombres –«malheridos por la ausencia, / desgastados por el tiempo», «lanzados de sangre a sangre»–, que escriben como el hablante: «cuando te voy a escribir, / te van a escribir mis huesos: / te escribo con la imborrable / tinta de mi sentimiento» (397). Si las cartas «perecen» olvidadas y no llegan a destino, «el papel se agujerea / como un breve cementerio» (396), pero la muerte no las anula y persisten: «cartas que se quedan vivas / hablando para los muertos» (397). En el molde de un poema amoroso, cuyo estribillo insiste en la sobrevida del cuerpo enamorado («Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escríbeme a la tierra / que yo te escribiré»), el poema revierte la fatal sentencia de la «Canción primera», que proclamaba «Hoy el amor es muerte». Aquí, en sintonía con la «Canción última», las «heridas» serán «derramados tinteros» y las «bocas estremecidas» rememorarán los «besos»: «y con su inaudita voz / han de repetir: te quiero» (398).

Es evidente el parentesco retórico que anuda todos estos textos; el metro corto y popular hunde sus raíces en las formas poéticas tradicionales. Como bien ha señalado la crítica, la «poesía en la guerra» hernandiana no sólo retoma el *romance*, «forma espontánea de la comunicación republicana, del yo y del grupo», potenciando su carácter oral y recitativo, como instrumento de combate, sino también la *canción* lírica más depurada, que –en palabras de Agustín Sánchez Vidal– «tiene precedentes muy remotos en unas coplas flamencas que compone en su adolescencia y alcanza sus momentos culminantes en las canciones neopopularistas», desde *Quién te ha visto y quién te ve* hasta el *Cancionero* (en Hernández, 1992: 87). Ya ha señalado Juan Cano Ballesta el «uso exclusivamente lírico de estrofas de carácter tradicional», entre la copla y la canción (2004: 121). Aullón de Haro también ha insistido en el peso de la categoría «canción/cantar» en sus «ideas teórico-literarias» y en las formas presentes en su obra, desde *Perito en lunas* hasta el *Cancionero*

(1993). Leopoldo de Luis, Urrutia o Rovira han estudiado las huellas de los cancioneros tradicionales en su obra; incluso destacan variantes de versos de cantares populares reescritos casi literalmente. José María Padilla Valencia estudia los aspectos polimétricos de su obra y subraya el uso popular de versos de arte menor, especialmente el octosílabo y heptasílabo. Mariapia Lamberti analiza su evolución métrica hasta decantar el verso alejandrino en los heptasílabos de los textos abordados aquí, que confirman el repliegue a formas más breves en su poesía última.

Sabemos, además, que este uso de moldes y metros retóricos tradicionales no es inocente ni espontáneo. Por el contrario, no hay duda de que responde a un proyecto de ideologización de las formas estéticas, pues no sólo las palabras tienen memoria de su historia, sino también los moldes y metros que atraviesan la tradición y la «acarrean». Ese pasado es activo y «está engastado en el género del enunciado, en particular los sonetos y las formas tradicionales», como bien lo señala Iris Zavala (siguiendo a Bajtín), pues «llevan inscriptos en sus modelos de producción, formas ideológicas y sociales». La «selección» de un género discursivo (y sus configuraciones retóricas) supone ya de por sí una postura (de apropiación y distancia, homenaje y réplica) en el interior mismo de la activa y siempre vivificada tradición literaria. No es, pues, gratuito que Hernández elija la *canción* para abrir y cerrar esta especulación sobre «el hombre [que] acecha al hombre». El uso directo del nomenclador formal para ambos títulos (y después para el manuscrito inacabado del *Cancionero*) refuerza su posición discursiva frente a ese venero del que abreva, pero además consolida el diálogo intratextual señalado entre ambos extremos del libro (y ratificado por la diferente tipografía que los distingue).

Sabemos que la tradición de la canción popular constituye una modalidad muy dúctil de poesía condensada y breve, con rima asonante y metros cortos, hendida por una pulsión rítmica y oral. De carácter generalmente lírico-amoroso, y derivada de la balada medieval, los manuales y diccionarios nos recuerdan que la canción tuvo inicialmente acompañamiento musical; y aún hoy la referimos inevitablemente al ámbito de la música y sólo por extensión al poético-libresco. En sentido amplio, se suele dividirla en dos grandes grupos: la canción «culta» (con una vertiente italiana *petrarquista*, cultivada y renovada en el contexto áureo español; y otra vertiente española de origen medieval –*trovadoresca*–, vinculada a la tradición aristocrática y a la «gaya ciencia»), y la canción «tradicional», ligada a la oralidad. Hablar de *canción tradicional* en el contexto español implica para Margit Frenk hablar de «la lírica que pertenece al pueblo y a su cultura» y que desde la Edad Media se plasmaba en cantares «de carácter eminentemente rural [cantados] durante sus labores diarias, en sus ratos de ocio y en sus fiestas», «transmitidos de boca en boca, de generación en generación, en un proceso de variación dinámico» (12). Se trata de un complejo itinerario por el cual «en la civilización occidental la canción sigue un largo derrotero –que reconoce raíces grecolatinas y orientales más antiguas– a través fundamentalmente del canto llano de la Edad Media, las representaciones de teatro sacro y profano, las cantilenas, las canciones de parranda de los siglos IX y X, los *carmina* goliardescos, las pastorales, las canciones trovadorescas (s. XI a XIV),

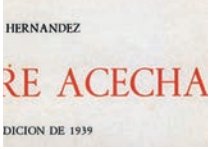
Rubén Darío

las *canzoni, liedlein* y *frottole* de los siglos XV y XVI, etc.» (Rivera y Ford: 73).

Los «clásicos» del Siglo de Oro usaron la *canción libre* o *silva* con rima consonante y versos endecasílabos y heptasílabos. Atravesando la versátil lírica aurisecular, llegará con renovada vitalidad al romanticismo (Bécquer, Espronceda); los modernistas harán innovaciones fundamentales con el uso de la rima asonante y la mezcla de versos (el endecasílabo y el heptasílabo se alternan con versos de tres, cinco, nueve y catorce sílabas). La *silva arromanzada* es una variante por la que mostrará especial predilección el Machado de *Campos de Castilla* y veremos desplegarse un rico abanico de tonos en poetas como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, basando su efecto poético en la impresión y sugerencia. Desde los «dezires y layes» del nicaragüense a los ligeros acordes neopopularistas del poeta de Moguer y los cantares y proverbios de Machado, pasará a los tonos festivos de *Marinero en tierra* o los ribetes angustiosos de *Sobre los ángeles* de Alberti, hasta desembocar en los dinámicos enlaces de ritmo y narración en el Lorca de *Canciones*. En todas ellas se captan impresiones, sugiriendo y evocando con pinceladas e imágenes fragmentarias, diversos estados de ánimo. Como aconsejaba Antonio Machado, «se cuenta la melodía» a través de pequeños desarrollos líricos, donde no hay estricta sujeción a metros ni moldes fijos; apenas una asonancia que se apoya en muchas ocasiones exclusivamente en el estribillo y las repeticiones de versos o imágenes. Anáforas y paralelismos, aliteraciones musicales y un torrente de imágenes sensoriales, que eluden casi siempre el cauce lógico de la narratividad, estas *canciones* de los poetas contemporáneos suelen diluir en sintagmas nominales la expresión, dentro de un discurrir que alterna el hermetismo del fragmento, las técnicas de elisión y la oscuridad de las asociaciones imprevistas.

La canción tradicional de versátiles contornos y variaciones métricas, que anuda legados múltiples, es la corriente que más inspirará al poeta de Orihuela. Para Mercedes Serna Arnaiz, la diferencia de estas canciones con las tradicionales radica en el contenido, pues «frente al carácter más divulgativo y desenfadado de la poesía tradicional española, se alza el tono íntimo, confidencial e interiorizado de la poesía hernandiana, su desnudez emotiva y esencialidad». Y Dario Puccini afirma que la tradición cancioneril es «una tonalidad y una forma poética original en el tratamiento que le da Hernández, porque se configura como una manera entre festiva y seria, entre musical e iterativa, entre un tipo de brevedad seguramente clásica y un fragmentarismo vanguardista» (1993: 120). Y ya Carlos Bousoño notó en 1960 que «Hernández supo escribir un libro de canciones sin parecerse nada a Lorca ni a Alberti», especialmente por decantarlo y «hacerlo sentir como manifestación autobiográfica» (en De Luis y Urrutia, 1982: 452).

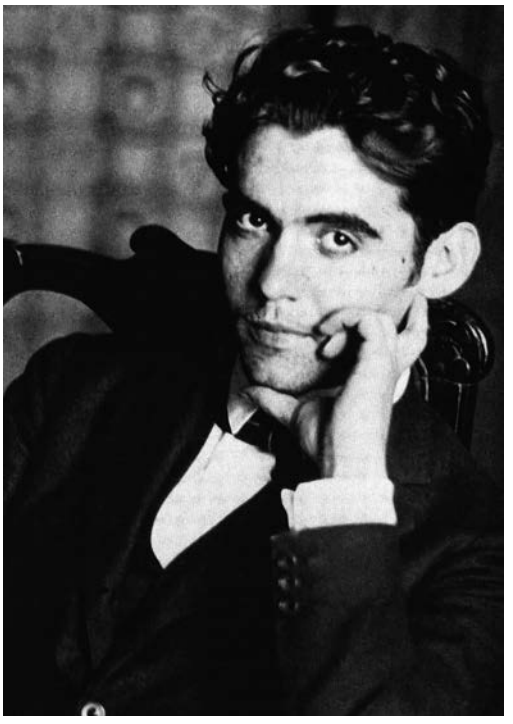
En las dos canciones abordadas, los versos heptasílabos son escisiones del



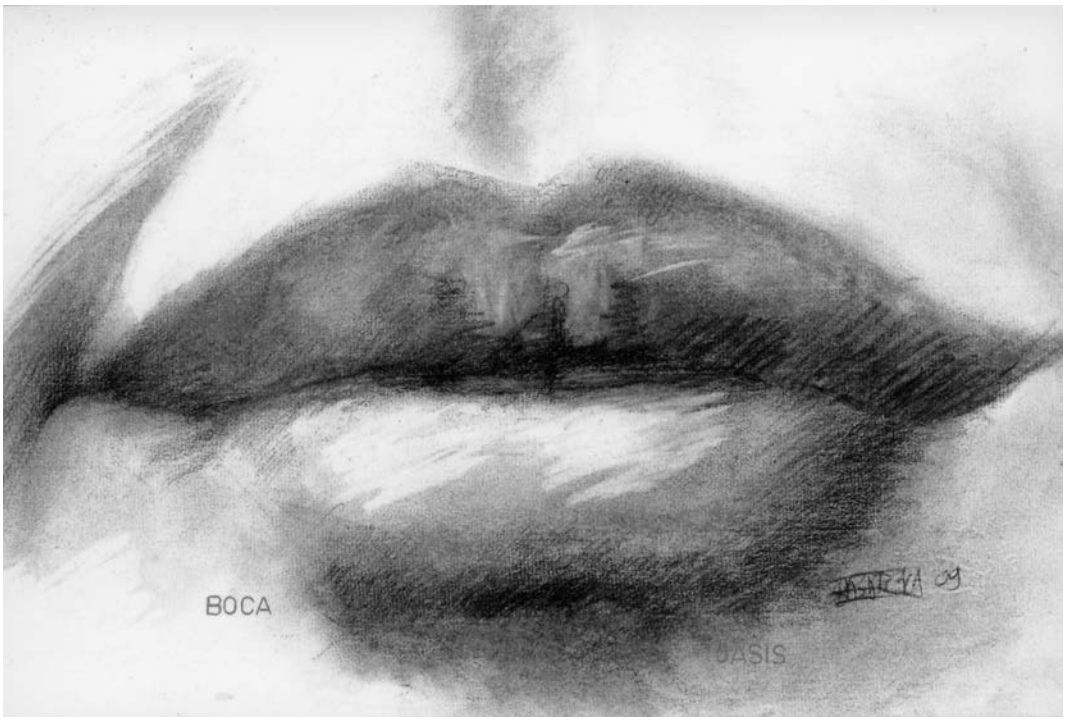
alejandrino, con asonancias en los pares y una estructura de dicción breve y fragmentaria, prefiriendo oraciones unimembres y sintagmas concisos a modo de sentencias. Pero más importante aún es su voluntad por *titular* con el nombre del molde retórico a estos dos poemas de apertura y cierre. La tonalidad musical dirige, pues, la expectativa del lector desde la instancia paratextual. En «Canción primera», el título permite aligerar la carga revulsiva del contenido desplegado, y equilibrarlo con la memoria activa que el lector repone sobre las connotaciones «líricas» y sentimentales de la tradición de este molde. «Se canta lo que se pierde», al decir machadiano. Y aquí Hernández no se engaña sobre la hondura de la pérdida que evoca su canto, tan trágica o quizás más que el corrosivo paso del tiempo al que aludía el poeta sevillano. Se ha perdido el hombre a sí mismo (devuelto al animal) y la canción se hace oportuna y necesaria. Es «primera» porque funciona como pórtico del libro, pero también porque designa la etapa primaria de la especie, primigenia y salvaje, que nos confunde con el reino animal y a él nos retrotrae, en el marco de una guerra fratricida (como horizonte histórico y como naturaleza ingobernable del ser humano).

Pero si el rótulo de «canción» busca imprimir un tono ligero e íntimo a ese primer texto, activando en el lector sus resonancias genéricas más tradicionales, para compensar el fortísimo efecto corrosivo de la meditación existencial que lo preside, la «Canción última» se desembaraza de esa lógica filosófica pesimista. Nos exhibe un abanico de imágenes de una intimidad en clave simbólica, que construyen una melodía esperanzada. Se canta ahora «lo que se espera». Y lo que este hablante, adelgazado a unos imprecisos deícticos, elabora como anhelo no puede escindir su faceta plural de su naturaleza individual. Es esta voz «íntimamente social» la que tiene la última palabra de *El hombre acecha* –último poemario «terminado» por el autor–, que anuda la lucidez desgarrada con la canción henchida de esperanza. No es casual esta «tornada» hacia lo más íntimo, que hace desembocar un itinerario histórico con resonancias políticas y civiles en el remanso introspectivo, la mirada interior, la intimidad atravesada por emociones y sentimientos a escala doméstica y privada. Sin duda, se produce aquí un «recogimiento del poeta hacia un nuevo intimismo, replegando velas, tras el clímax de *Viento del pueblo*, a unas secuencias claramente anticlimáticas, que irán deslizando al poeta hasta el *Cancionero* y los últimos poemas» (Sánchez Vidal; en Hernández, 1992: 88). Serán estas «piezas breves, intensas y monódicas», como las dos canciones analizadas, las que lo liberan del torrente épico, para unir su inequívoca identidad social con su vibrante intimidad sentimental en el «breve, íntimo y recogido poemilla que no suele expandirse más allá del octosílabo» (104-105).

Pocos poetas lograrán fundir en una misma temperatura «pasional» y «subjetiva» la calle y la casa, el pueblo como



Federico García Lorca



Casida del sediento, de Enrique Barcala Bellod

colectivo y la familia como núcleo íntimo. No en vano una de sus más distintivas figuraciones de sujeto es la que sella aquella otra «canción» paradigmática, cuyo torrente retórico (entre el expresionismo aleixandrino y el neorromanticismo nerudiano) se aleja de estas versiones «mínimas». Aquella «Canción del esposo soldado» de *Viento del pueblo* resulta ser un antecedente ideológico (aunque no retórico) decisivo de estas últimas (¿un acto previo de la misma pieza?). En la travesía conceptual propuesta, encontramos en este extenso poema unos inequívocos versos que anticipan la resolución final con el uso explícito de imágenes emparentadas: «Y dejaré a tu puerta mi vida de soldado / sin colmillos ni garras» (360). «Matar»/«vivir», el «hijo» y la «sábana», la lucha «desde la brecha» y el «camino de besos implacables» son motivos que enhebra esta canción y prefiguran/concluyen el itinerario de una semiosis poética liberada de su cronología empírica:

Es preciso matar para seguir viviendo.
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
cosida por tu mano.
……
Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

¿Identidad social o intimidad sentimental? ¿Introspección en la esfera privada o compromiso en la arena pública? ¿Optimismo o pesimismo político? ¿Derrota o triunfo del militante? ¿Individuo o pueblo? ¿Amor u odio? ¿Vida o muerte? Todas estas preguntas valen también si reemplazamos la disyunción por la coordinación. Y apenas estaremos rozando con la punta de los dedos una pared muda, imposible de penetrar por estas vías hermenéuticas, lastradas de binarismos. Con acierto afirma Serge Salaün que esta conciencia de la eficacia de una «poesía-mensaje» en Hernández «justifica a la vez una lectura afectiva, una lectura ideológica y una lectura

estética», pues la suya es una poética de un «materialismo militante», que anuda «la sensación con la inteligencia dentro del acto verbal mismo», apuesta a la eficacia comunicativa del signo y a su «rentabilidad semántica». En su discurso épico «cabe el individuo y la comunidad entera, el yo íntimo y el otro», al punto tal que no parece exagerada su conclusión final: «Hernández es uno de los creadores que mejor resolvieron el problema de la *traducción* de la ruptura estética en ruptura social y política, el que mejor materializó un humanismo superior», una «poética total» (1993: 113).

Sabemos que la postura crítica mayoritaria coincide en leer la poesía de Miguel Hernández como un lento e ineluctable progreso hacia la decepción. Sin duda su último poema, «Casida del sediento» (escrito en Ocaña en mayo de 1941), abona esta tesis de cierre desesperanzado: «Cuerpo: pozo cerrado / a quien la sed y el sol han calcinado» (515). Sin embargo, el lector –como quiso Julio Cortázar– puede transgredir esa fatal cronología de la escritura. Puede leer la «Canción última» de *El hombre acecha* como el «poema último» de un proyecto estético; en rigor de verdad, el texto final que cierra el último poemario que su voluntad autoral concluyó. Acto final de una voluntad ética, que nos permite fijar en un presente no teleológico la figura imposible de un «esposo/soldado», que desde el cuerpo prisionero eleva su canción: «No podrán atarme, no», «¿Quién amuralla una voz?» (Canción núm. 60: 485). Porque el tiempo de la lírica es el de su lectura. Y esta imprevista libertad nos ayuda a coagular la imagen del regreso de ese «hombre/bestia» a una casa «pintada» y «no vacía», conjurando el odio «detrás de la ventana», sosteniendo contra viento y marea el derecho a una imprevisible «esperanza». No es el autor biográfico –que muere en las cárceles del franquismo– el que «canta» en nuestro presente estas canciones, sino el autor/poeta que construimos al leerlas, el que tallan sus poemas y que nosotros creamos, aquel en el que nos proyectamos («un otro-yo mismo»). Esa figura que no tiene final mientras tenga lectores.

Notas

1. Varios críticos han subrayado esta «amalgama» como constitutiva de su escritura y, como señala Sánchez Vidal, si bien «Madrid y Orihuela eran dos morales e ideologías» diversas (como lo fueron sus dos mentores, Pablo Neruda –a quien dedica *El hombre acecha*– y Ramón Sijé), Hernández logra en sus últimos poemarios una síntesis superior y personal (en Hernández, 1992: 59).

2. Todas las citas pertenecen a la edición de sus poesías completas preparada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en 1982, citada en la Bibliografía (este poema en pp. 376-377).

3. «El hambre», otro poema del mismo libro, reescribe con singular insistencia este proceso: «Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera». Como «tigre» o «chacal», el yo se define como «animal familiar», que «se ejercita en la bestia»; «sólo sabe del mal», «regresa a la pezuña» y al «colmillo», a pesar de sus esfuerzos «por acallar en mí la voz de los leones» (393-394).

4. En el poema «Eterna sombra», escrito para estas mismas fechas, se hace explícita la analogía «casa-cuerpo», que reivindica la vida y la esperanza: «Soy una abierta ventana que escucha, / por donde ver tenebrosa la vida. / Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida» (532).

5. Para la metáfora de la «casa» en el *Cancionero*, véase Rovira, 1976: 39. Javier Pérez Bazo estudia en detalle la simbología de la «fiera» en el *Cancionero* y este proceso de «animalización» (1996: 245). Cfr. también el artículo de María Payeras y el meticuloso trabajo de Claude Le Bigot sobre el «valor axiológico» de las figuras del bestiario en su obra.

Bibliografía

AA. VV., «Ponencia colectiva» (II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura), *Hora de España*, 8 (1937), pp. 81-95.

AA. VV., *En torno a Miguel Hernández,* Madrid, Castalia, 1978.

AA. VV., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, 2 vols.

AA. VV., *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Hernandiano*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004. Citado de: http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual

AJURIA PÉREZ DE UNZUETA, Margarita, «Nueva lectura de lo colectivo en *Cancionero y romancero de ausencias»,* Memoria de Licenciatura, Universidad de Deusto, curso 2004-2005.

– «Individualismo y colectivismo en *Cancionero y romancero de ausencias», Anthropos*, cit. *infra* [2008], pp.154-159.

Anthropos, 220 (2008); monográfico dedicado a Miguel Hernández.

AULLÓN DE HARO, Pedro, «Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 259-271.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal,* Madrid, Siglo XXI, 1985.

BARROSO VILLAR, M.ª Elena, «*El hombre acecha* e imaginario artístico de la violencia. La escisión trágica del sujeto», *Anthropos*, cit. *supra* [2008], pp. 88-99.

BARTHES, Roland, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 65-71.

BERROA, Rei, «Formación y transformación del héroe hernandiano», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 411-424.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco, 1999.

CANO BALLESTA, Juan, *Estudios sobre Miguel Hernández,* Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

– «Miguel Hernández y el debate cultural de los años treinta», en AA. VV., cit. *supra* [2004], pp.121-138.

CONDE PARRADO, Pedro y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Pexe, 2005.

DÍEZ DE REVENGA, Javier y Mariano DE PACO, *Estudios sobre Miguel Hernández,* Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

FOUCAULT, Michel, «¿Qué es un autor?», *Revista Conjetural*, 1 (1989), pp. 87-111.

FRENK, Margit, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE, 2006.

HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombre y su poesía. Antología*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1974.

– *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Bilbao, Zero-Zyx, 1976.

– *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 1982.

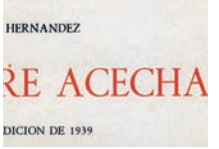
– *El hombre acecha / Cancionero y romancero de ausencias*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988.

– *Obra completa. Poesía*, tomo I, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

LAMBERTI, Marapia, «La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 669-667.

LARRABIDE, Aitor, *Miguel Hernández y la crítica,* León, Universidad de León, 1999.

– «Miguel Hernández en Cuba: entre el clavel y la espada», en *Homenaje a Miguel Hernández. Actas I Jornadas Hernandianas en Cuba,* Orihuela, Funda-



ción Cultural Miguel Hernández, 2008, pp. 69-80.

LE BIGOT, Claude, «Valor axiológico del bestiario y pragmática del lenguaje en los poemas de la guerra de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 611-622.

LEUCI, Verónica, «La canción y sus múltiples rostros genéricos», *Espéculo* (2009).

LÓPEZ CASTRO, Armando, «Lo popular en Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 431-442.

NAHARRO-CALDERÓN, José María, «Palabras encadenadas / ausencias bajo palabra en la escritura última de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 655-660.

OLEZA, Joan *et al.*, «Sobre la recepción de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 217-232.

PADILLA PALENCIA, José María, *La poesía de Miguel Hernández. Aspectos polimétricos*, Madrid, Pliegos de Ensayo, 1999.

PAYERAS GRAU, María, «Apuntes sobre el bestiario hernandiano», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 471-478.

PÉREZ BAZO, Javier, «Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*», en Serge Salaün (1996), cit. *infra*, pp. 245-247.

POZUELO YVANCOS, José María, «Teoría del poema: La enunciación lírica», *Diálogos Hispánicos*, 21 (1998), pp. 41-75.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Revisión de fuentes poéticas hernandianas», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 559-565.

PUCCINI, Dario, «Miguel Hernández, la formación del poeta civil», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 115-121.

RIVERA, Jorge y Aníbal FORD, «La canción popular», en *Capítulo universal. La historia de la literatura mundial*, 38, Buenos Aires, CEAL, 1971.

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

– «Configuraciones imaginativas y su evolución en el texto», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 201-207.

SALAÜN, Serge (ed.), «Miguel Hernández, hacia una poética total», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 105-113.

– y Javier PÉREZ BAZO (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias,* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Para una revisión de Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 99-113.

– «Imágenes para un poeta», en AA. VV., cit. *supra* [2004], pp.107-120.

SCARANO, Laura, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina, 2000.

– «Foucault y la institución *autor* como problema», en Tomás Abraham *et al.*, *Foucault,* Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001, pp. 297-306.

– *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia,* Buenos Aires, Biblos, 2007.

SERNA ARNAIZ, Mercedes, «Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 687-692.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «El *Cancionero* de Miguel Hernández y su inserción en los cancioneros del siglo XX», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 635-645.

URRUTIA, Jorge, «El modelo comunicativo en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*», en AA. VV., cit. *supra* [1993], II, pp. 155-161.

ZAVALA, Iris, «Poética y profética: Ambivalencia en Miguel Hernández», en AA. VV., cit. *supra* [1993], I, pp. 147-154.