



Estudios reunidos por Zoraida Carandell

*Coincidiendo con el centenario del nacimiento de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *Cancionero y romancero de ausencias* fueron incluidos en el temario de oposiciones de la Agrégation de español. Esta publicación de carácter pedagógico, en la que participan profesores universitarios, reúne los artículos de estudiantes de la promoción 2011, que han querido compartir su lectura del poeta con sus compañeros.*

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

ISSN 1773-0023

2012

Índice

Presentación.....	p. 3
Amina Damerdji, « Écriture encomiastique et nouvelle image de l’homme dans <i>Viento del pueblo</i> et <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> ».....	p. 6
Beatriz Gómez Gutiérrez, « La Naturaleza de “El sudor” : ética del cuerpo en la poesía de Miguel Hernández ».....	p. 18
Aurélie Rodriguez, « Musicalité et circularité dans quatre poèmes de <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> ».....	p. 29
Aurore Ducellier, « <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> de Miguel Hernández au regard d’autres poèmes écrits dans les prisons franquistes ».....	p. 37
Zoraida Carandell, « Las geórgicas de Miguel Hernández: miel y herrumbrosas lanzas».....	p. 54
Miguel Olmos, « “La leve voz de tu carta”: epistolaridad e imaginación en la poesía última de Miguel Hernández ».....	p. 70

Presentación

Cuando, al finalizar el curso académico 2010-2011, propuse a los estudiantes de Paris III Sorbonne nouvelle escribir acerca de la poesía de Miguel Hernández, ninguno de nosotros pensaba dedicar a la relación entre poesía e historia una atención preferente. El subtítulo dado por Miguel Hernández a *Viento del Pueblo*, “Poesía en la guerra”, define un horizonte interpretativo que ya ha sido muy tenido en cuenta por los estudiosos. Hablando de “poesía en la historia”, hemos querido ampliar los términos de un debate centrado en la escisión del sujeto lírico hernandiano. La relación entre poesía e historia tiene muchas ramificaciones, como lo ha puesto de manifiesto recientemente Miguel Ángel García García en *Vicente Aleixandre: la poesía y la historia*, un libro consagrado a otro poeta, a quien precisamente está dedicado *Viento del Pueblo*.

Las propuestas se centraron en *Viento del pueblo* y *Cancionero y romancero de ausencias*, quedando apartado *El rayo que no cesa*. Puede que ello se deba al interés suscitado entre los estudiantes por la poesía última de Hernández, que mantiene a distancia el legado vanguardista y el barroquismo verbal de los inicios y se vuelve, como lo muestra Amina Damerджи en un artículo dedicado al encomio, hacia la exterioridad.

La relación de la poesía con el mundo es objeto de los tres primeros artículos, escritos por estudiantes de la promoción 2011 de la Agregación. La voz lírica hernandiana se forma en el ágora, que da también nacimiento al hijo y pábulo al heroísmo de los soldados, como lo muestra Amina Damerджи. Una poesía de poros abiertos, que incluye el cuerpo, lo biográfico, el referente, lo colectivo, conduce a la

construcción de una identidad poética volcada hacia el mundo y hacia el trabajo como fuerza que transforma lo real. En su estudio sobre la ética de “El sudor”, Beatriz Gómez Gutiérrez relata su experiencia ante el tribunal y propone una versión pedagógica de su propia explicación de texto. La porosidad frutal de la poesía hernandiana se compagina con la perfección formal: el artículo de Aurélie Rodríguez, dedicado a la circularidad y la musicalidad en *Cancionero y romancero de ausencias*, muestra que, si bien la guerra introduce temáticas nuevas, la arquitectura formal y el universo simbólico de los libros juveniles perduran. El mundo no es solamente el bronce de las armas, sino la belleza bruñida del lenguaje, como lo indica el significado etimológico de *mundus*, lo hermoso.

Los tres artículos siguientes estudian la poesía hernandiana desde la posteridad, con enfoques distintos. El pasado apunta en los versos liminares de *Viento del pueblo*. La poesía es a la vez herencia y encomienda, como procuro mostrarlo a través del tratamiento de dos tópicos virgilianos, que adquieren, a lo largo de la obra de Miguel Hernández, nuevos matices. Leer es desenterrar. Crecen a la sombra de la tierra los lectores venideros, en un “huerto de bocas futuras y doradas” que algún día hará relumbrar la sombra del yo lírico. Hasta qué punto la obra de Hernández supuso para los presos de las cárceles de Franco, un ejemplo y una fuente liberadora de inspiración es algo que Aurore Ducellier procura rastrear. El afán de posteridad, el agobio del futuro, la oscura filiación que va del libro a la frente o a los ojos del lector afloran en la poesía hernandiana : cercana y distante, la voz lírica es, en palabras de Miguel Olmos, imaginación y epistolaridad.

Zoraida Carandell

Ediciones y abreviaturas usadas

- *El Rayo que no cesa*, (ed. original 1935) Austral, Madrid, 2007, abreviado *RQNC*.
- *Viento del pueblo*, (ed. original 1937) Catedra, Madrid, 2010, abreviado *VP*.
- poemas de *Cancionero y romancero de ausencias* in *Antología poética*, ed. José Luis Ferris, Austral, Madrid, 2009, abreviado *CRA*.

Écriture encomiastique et nouvelle image de l'homme dans *Viento del pueblo* et *Cancionero y romancero de ausencias*

Amina DAMERDJI

Professeure agrégée stagiaire

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine émet l'hypothèse suivante: la frontière entre privé et public n'existait pas chez l'homme grec de l'époque classique. Selon le critique, ce fut sur l'*agora* et en public que la conscience biographique naquit sous la forme de l'*enkomion*, éloge funèbre qui relatait la vie du mort. Alors, « toute l'existence était *visible et audible* »¹. Ainsi, cette pratique littéraire façonna – ou participa du moins à façonner – une image de l'homme totalement extravertie, un homme, comme dit Bakhtine, « ouvert de toutes parts »². Dans cette représentation de l'homme, le secret, l'intime, le privé n'avaient pas de place. Toute l'existence était conçue comme publique. Cette cohésion de l'homme public grec amène le critique russe à la conclusion suivante : « Il est évident que dans ces conditions, il ne pouvait y avoir de différences radicales entre l'attitude vis-à-vis de la vie d'autrui et de la sienne propre, autrement dit, entre les points de vue biographiques et autobiographiques »³. C'est seulement plus tard, au moment où l'unité de l'homme public se décomposa, que l'on commença à différencier la glorification d'autrui de l'auto-glorification, à se demander s'il était permis de faire son éloge. Mikhaïl Bakhtine s'appuie sur la première autobiographie grecque (*Le Discours d'Isocrate sur lui-même* aussi appelé *Sur l'Antidosis*) pour montrer qu'elle se construit sur le même schéma que celui de l'*enkomion* et qu'à l'époque classique, il n'y avait pas de différence entre autobiographie et biographie. On écrivait sur soi comme sur un autre. Je vais tâcher de montrer que si

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.281.

2 *Ibid.*, p.280.

3 *Ibid.*, p.280.

l'on peut parler d'autobiographie dans le cas du *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández – et nombreux furent ceux qui employèrent ce terme pour désigner l'œuvre – c'est uniquement si au préalable on admet que le point de vue autobiographique est identique au point de vue biographique qui s'élabore dans son œuvre antérieure, notamment dans les élégies encomiastiques – véritables *enkomion* – de *Viento del Pueblo*. Ainsi, je commencerai par comparer l'expérience de la guerre civile espagnole à celle de *l'agora* en y proposant une prise de conscience biographique similaire. L'analyse des élégies (explicites et implicites) de *Viento del Pueblo* permettra de dégager une nouvelle image de l'homme – conçu comme extériorité – qui irriguera l'écriture du *Cancionero*.

L'expérience de la guerre civile espagnole : une nouvelle *agora* ?

Dans *Viento de pueblo*, l'image de l'homme change : il est représenté comme une entité publique et extérieure. Cette représentation nouvelle, sans doute très liée au contexte historique, éclot plus vigoureusement dans les poèmes élégiaques.

Le poète est le premier homme représenté dans le recueil. D'abord, dans le prologue de Tomás Navarro Tomás⁴, puis dans la dédicace de Miguel Hernández à Vicente Aleixandre. Cette dédicace livre une représentation du poète bien différente de celle qui s'élabore dans le recueil précédent, *El Rayo que no cesa*. On y lisait une phrase lapidaire et énigmatique : «A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya»⁵. La voix de *El Rayo que no cesa* naît à la poésie dans sa relation avec un *tú* dont le caractère restrictif et mystérieux est souligné par l'adjectif « sola ». L'inscription dans une tradition littéraire (celle de la dédicace à l'aimée) et l'occultation du nom lient d'emblée l'écriture poétique à la sphère de l'intime. Le lecteur n'a pas accès à *toutes* les informations : l'écriture publique ne dévoile pas dans son entier le référent privé. Cette dédicace révèle donc une scission entre privé et public. Par ailleurs, la clôture de la dédicace par un adjectif possessif redouble le pronom personnel du début et encadre la phrase dédicataire dans une structure où ce *tú* intime domine. L'adjectif possessif élabore un rapport à la propriété, une propriété qui

⁴ Tomás Navarro Tomás, « Miguel Hernández poeta campesino en las trincheras » in *Viento del Pueblo*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 54.

⁵ Miguel Hernández, *El Rayo que no cesa*, Austral, Madrid, 2007.

est polémique ici : la femme aimée s'est emparée de ce qui ne lui appartient pas (cette mystérieuse promesse). Dès lors, le recueil pourrait être lu comme une tentative de réappropriation.

La dédicace de *Viento del Pueblo* ne propose pas du tout, à mon sens, ni cette altérité exclusive, ni de rapport à la propriété. « Los poetas somos vientos del pueblo : nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. »⁶ Comme le souligne l'emploi du partitif, l'unique altérité possible ici – le peuple – est inclusive : les poètes sont des vents *du* peuple. La représentation de la voix poétique s'élabore ainsi dans son rapport au peuple. Or, il n'y est plus question de propriété puisque même les corps sont lieux de confluences : les poètes passent à travers les pores. Cette image donne à voir le corps dans son principe extérieur par excellence : les pores constituent en effet un point de contact physique avec le monde extérieur. L'image sera de nouveau exploitée dans le recueil, notamment dans « El Sudor »⁷. On a déjà montré le tournant poétique que représente *Viento del Pueblo* (et autres poèmes de cette époque) dans l'œuvre hernandienne. Dans son article « La poesía de Miguel Hernández. Una poética de la voz y de la dicción »⁸, Serge Salaün insiste sur l'expansion des récitations en public et à la radio. La poésie ne se lit plus à voix basse mais se dit et s'incarne dans la voix du récitant. En bref, elle passe du statut d'activité personnelle, intime et intérieure, à celui d'activité publique, politique et extérieure. Ce changement de perception est entériné par le prologue de Tomás Navarro Tomás qui ne peut s'empêcher de mentionner la concrétisation vocale de la poésie hernandienne quand il veut en faire la louange : « En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol »⁹. Il va même plus loin : le visage tout entier du récitant devient un élément à part entière de cette poésie physique. Et le visage du poète-récitant est lui-même inscrit dans un paysage et une géographie. Cette série d'emboîtements – poésie matérialisée dans un corps lui-même marqué physiquement par une géographie – contribue à représenter le poète comme un homme « ouvert de toutes parts » pour reprendre l'expression de Bakhtine. Tomás Navarro Tomás clôt d'ailleurs son prologue par une description physique du poète, de ses gestes, de son accent. Le poète représenté ici ne porte en lui « aucun noyau

6 Miguel Hernández, *Viento del pueblo*.

7 *Ibid.*, p.107.

8 Serge Salaün, « Una poética de la voz y de la dicción » in *Ínsula* n° 763-764, 2010.

9 Tomás Navarro Tomás, « Miguel Hernández poeta campesino en las trincheras » *VP*, p.54.

inaudible, invisible : on le voit, on l'entend, il est tout à l'extérieur. »¹⁰. La scission entre voilé et dévoilé, intime et public, qui structure la dédicace du *Rayo que no cesa* n'est plus de mise ici.

Ainsi, avec *Viento del Pueblo* la représentation du poète se tourne entièrement vers l'extérieur. Et comme le poète n'est qu'un homme parmi les autres, c'est aussi la représentation de l'homme qui change : l'homme, tel qu'il se représente dans *Viento del Pueblo*, est alors totalement public. Même ce qui pourrait être de l'ordre de l'intime, comme la sexualité, devient l'affaire de tous. Dans « Canción del esposo soldado »¹¹, l'acte charnel est envisagé dans le prolongement de l'acte guerrier public : « he prolongado tu vientre de amor y sementera », « he prolongado el eco de sangre a que respondo » et il est comparé au vers suivant du *serventesio* au travail du laboureur : « y espero sobre el surco como el arado espera ». L'allitération en nasales et liquides construit de façon sonore la fusion de l'acte d'amour, l'acte de labour et l'acte guerrier, trois aspects fondamentaux de la vie publique en temps de guerre : procréer, se nourrir et se défendre. C'est parce que le produit de l'union charnelle va servir la collectivité que l'amour devient une affaire publique : « Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado, / envuelto en un clamor de victoria y guitarras ». La naissance ici permet une projection vers un avenir victorieux perçu sous l'aspect collectif de la fête publique. L'homme qui naîtra de cette guerre naîtra directement sur l'*agora*. On est alors bien loin des poèmes hernandiens sur l'amour solitaire et infécond comme « Sexo en instante, 1 » de *Perito en lunas*¹².

En effet, selon Mikhail Bakhtine, l'expérience de l'*agora*, où les citoyens se construisent en public, est fondamentale dans la représentation de l'homme grec de l'époque classique. Or, l'expérience républicaine – et communiste dans le cas de Miguel Hernández, établit une nouvelle culture politique où l'on connaît l'importance de la collectivité. C'est à cette époque que Miguel Hernández s'engage aux côtés d'autres artistes comme dans la *Ponencia colectiva* publiée en 1937 où le sujet est alors un « nosotros » : « Pues bien ; nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente. Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones

10 Ibid., p.282.

11 VP, p.117.

12 Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933) *Antología poética*, ed. José Luis Ferris, Austral, Madrid, 2009.

dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros »¹³. Là encore, il s'agit d'abolir la frontière entre intérieur et extérieur, d'établir une *coïncidence*. Quant à l'aspiration au collectif, on la retrouve dans la dédicace de *Viento del Pueblo* où le poète ne parle pas au singulier mais au pluriel : « los poetas somos viento ». Il ne s'agit plus de parler en son nom propre mais de prendre la parole au nom d'une collectivité et pour cette collectivité. Ce caractère se manifeste en particulier dans les poèmes élégiaques.

Enkomion et nouvelle image de l'homme dans Viento del pueblo.

Dans le recueil, l'écriture encomiastique est fort souvent associée à l'élégie. Il semblerait que rejaillisse l'*enkomion* tel qu'il existait à l'époque de la Grèce classique : un éloge funèbre de la vie publique du défunt. *Viento del Pueblo* comporte tout de même trois élégies explicites : celle, inaugurale, à Federico García Lorca, celle dédiée à Pablo de la Torriente, et le sonnet « Al soldado internacional caído en España ». Parmi ces trois élégies explicites, les deux premières affichent leur genre dans leur titre. On trouve aussi des élégies « implicites » comme « Nuestra juventud no muere » qui présente l'apothéose de combattants juvéniles, ou comme « Rosario, dinamitera » qui loue la main perdue, au combat, de la jeune fille¹⁴. Tous ces poèmes ont pour sujet des personnages publics dont la fonction et très souvent mentionnée dès le titre : García Lorca est nommé « poeta », Pablo de la Torriente « comisario político », Rosario « dinamitera » et les autres (le soldat internationale et les jeunes combattants) ne sont *que* leur fonction. Au contraire, la dédicace de l'élégie à Ramón Sijé¹⁵ mettait l'accent sur le rapport d'intimité avec le défunt. On pourrait trouver d'autres traitements élégiaques disséminés dans le recueil, mais je me concentrerai sur cinq poèmes (« Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta) », « Elegía segunda (A Pablo de la Torriente, comisario político) », « Al soldado internacional caído en España », « Rosario, dinamitera », « Nuestra juventud no muere ») pour montrer comment

13 « Ponencia colectiva » (leida por Arturo Serrano Plaja », *Hora de Valencia*, août 1937, numéro 8 (p.81-95).

14 Ma lecture de ces élégies s'est largement construite dans les cours que Zoraida Carandell a donnés dans le cadre de la préparation à l'agrégation d'espagnol en 2011.

15 *RQNC*, p.113-117.

l'écriture encomiastique de l'élégie forge une nouvelle image de l'homme (ou de la femme) conçu comme un être *tout à l'extérieur*.

« Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas »¹⁶: dans ce vers liminaire du recueil, la confusion possible entre deux sujets pour « atraviesa » instaure un rapport distancié au mort de l'élégie. La matérialisation de la mort, soit en tant que paysage, soit en tant que sujet brandissant des lances livre une image extérieure du deuil et de l'expérience mortifère. La mort pourrait presque devenir une projection, une figure dédoublée du défunt. C'est cette même ombre qui réapparaît à la fin de l'élégie, en promenade avec le défunt : « Como si paseara con tu sombra ». Par ailleurs, si Miguel Hernández joue bien le jeu du superlatif (« Tú, el más firme edificio destruido ») il insère toutefois le mort dans une collectivité de morts :

Entre todos los muertos de elegía,
sin olvidar el eco de ninguno (...)
la mano de mi llanto escoge uno.

Le poète mort devient le représentant d'autres morts, c'est-à-dire une présence extérieure exemplaire. Et c'est bien en tant qu'être pleinement matériel, visible et audible, que le poète est représenté dans cette élégie : « Eligiré tus huesos el manzano ». La transformation postérieure du corps en os, puis en engrais, ainsi que l'image finale du pommier, contribuent à présenter l'homme comme un principe – vital – purement extérieur.

L'élégie dédiée à Pablo de la Torriente reprend l'image des os : « con el sol español puesto en la cara / y el de Cuba en los huesos »¹⁷ En plus d'apparaître au vers 33, l'image osseuse clôt le poème avec la formule « gigante esqueleto ». Or, la représentation commune des os n'est pas individualisée : c'est une façon de donner à voir un élément schématique du corps humain. Par ailleurs, les os, charpentes intérieures et invisibles en temps normal, deviennent les traits caractéristiques et visibles du défunt. La rime de « esqueleto » avec « objeto » semble nier une intériorité subjective et individuelle. Cet homme mort qui dévoile ses ossements devient lui aussi « ouvert de toutes parts. »

Quand à l'élégie dédiée au soldat international (« Al soldado internacional caído en España »), elle glorifie un nouveau type d'homme, né de la guerre. Ce nouvel homme

16 « Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta) », *VP*, p.57

17 « Elegía segunda (A Pablo de la Torriente, comisario político) », *VP*, p.76

a aboli la frontière entre intérieur et extérieur : il est pure extériorité. Il désigne concrètement les soldats des Brigades Internationales qui s'engagèrent pour la cause républicaine. L'élégie est alors un moyen de faire l'éloge d'un nouvel homme issu de la guerre, d'un homme absolument *extraverti*, tel que Bakhtine le décrit chez les Grecs. La première caractéristique de ce nouvel homme est l'absence de frontière. Il me semble hautement significatif que le sonnet s'ouvre sur ce vers : « Si hay hombres que contienen un alma sin fronteras ». La frontière est la représentation par excellence de la limite géographique, d'une limite entre intérieur et extérieur du pays. L'âme, associée au territoire, transcende donc la barrière de l'intérieur et de l'extérieur : on a encore une fois affaire ici à un homme « ouvert de toutes parts ». La place centrale de ce sonnet, le fait qu'il reprenne le genre élégiaque sur lequel s'ouvre *Viento del Pueblo*, ainsi que son caractère exemplaire explicite, permettent de le considérer comme un des poèmes les plus importants dans la nouvelle représentation de l'homme dans le recueil. Par ailleurs, le modèle du sonnet, avec lequel Miguel Hernández ne renoue qu'une seule fois dans ce recueil, (« Al soldado internacional caído en España ») est à signaler. En effet, dans la tradition récupérée par Miguel Hernández dans *El Rayo que no cesa*, le sonnet exprime un déchirement amoureux. Le déchirement formel du sonnet (deux quatrains et un sizain) a souvent été exploité dans *El Rayo que no cesa*, comme dans le deuxième sonnet du recueil, où les quatrains descriptifs s'opposent au sizain exhortatif (l'impératif « sal » ouvre le premier tercet)¹⁸, ou encore dans le fameux sonnet commençant par « Me tiraste un limón, y tan amargo » où le premier vers du sizain marque une rupture grammaticale « Pero al mirarte y verte la sonrisa »¹⁹. Dans le sonnet de *Viento del Pueblo*, cette ligne de fracture tend à s'effacer pour devenir une ligne de partage. D'abord, l'allongement métrique brouille la limite du vers : le vers *alejandrino* contient en son sein une pause rythmique qui concurrence alors la pause finale du vers et en atténue la portée²⁰. Par ailleurs, les nombreuses synalèphes à l'intérieur des vers contribuent à créer un rythme plus fluide : « Si hay hombres » qui correspond à trois syllabes métriques, « una esparcida » au vers suivant ou le « a » de « una » s'élide, « de horizontes » (élision du « o »), « tú eres uno de aquéllos » (élision de « e »). Et bien peu de vers échappent à la synalèphe dans le sonnet. Enfin, la rupture métrique entre les

18 Miguel Hernández, *El Rayo que no cesa*, Austral, Madrid, 2007, p.90.

19 *Ibid.*, p.91.

²⁰ Pour l'étude de la métrique, voir Madeleine et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, Armand Colin, Paris, 1992, réédition en 2007.

quatrains et le sizain n'est pas exploitée comme rupture sémantique. Au contraire, le sizain exprime la fusion complète du soldat mort avec la géographie espagnole. Même la mort échappe au déchirement. Ainsi, les limites s'effacent géographiquement, symboliquement et esthétiquement.

« Rosario, dinamitera » constitue ce que l'on pourrait appeler une élégie implicite. Ici encore, écriture élégiaque et écriture encomiastique s'unissent pour offrir une représentation d'une femme *extravertie*. Rosario est directement associée à sa fonction (« dinamitera ») et n'a pas de profondeur psychologique. Pourtant, les vers 6 et 7 évoquent bien une intériorité :

Nadie al mirarla creyera
que había en su corazón
una desesperación ²¹.

Or, ce désespoir enfoui dans le cœur de Rosario se prolonge de façon extérieure et éclatante en « cristales » « metralla » et surtout comme le souligne le jeu des rimes en « explosión ». Le dernier vers de la strophe « sedienta de una explosión » (qui qualifie « desesperación ») représente le désespoir non pas comme un affect intime et relevant de l'intériorité, mais comme une dynamique d'extériorisation, comme un mouvement *de l'intérieur vers l'extérieur*.

L'écriture du poème « Nuestra Juventud no muere » renoue également avec l'*enkomion* grec dans la mesure où s'y mêlent élégie et éloge public. La mort y est paradoxalement niée au premier vers « Caídos sí, no muertos, ya postrados titanes ». Mais ce paradoxe disparaît si l'on conçoit que l'homme n'est perçu dans *Viento del Pueblo* que sous son aspect extérieur. L'œil extérieur ne voit pas de mort, mais une simple chute. Par ailleurs la série de métaphores qui les qualifient dans le poème contribue à les représenter comme des principes extérieurs : monstres mythologiques, animaux, organes physiques. Ils sont appelés « titanes » au premier vers, désignés par leurs « sangres cubiertas de abriles y de mayos » au huitième vers, nommés « leones » au onzième vers, tant d'images qui gommant toute représentation d'une intériorité.

A travers une série d'*enkomion* se construit une nouvelle image de l'homme. Celle d'un homme public pour lequel l'intime et le privé n'ont pas de place. Ces *res gestae* contées par le poète (public lui aussi) contribuent à façonner une représentation

21 VP, p.89.

extérieure cohérente : l'écriture encomiastique est sans faille. Cette nouvelle prise de conscience biographique et poétique abreuvera les poèmes réunis dans le *Cancionero y romancero de ausencias*.

***Cancionero y romancero de ausencias* : une prise de conscience (auto)biographique sur l'agora.**

L'une des différences les plus frappantes entre *Viento del Pueblo* et le *Cancionero y romancero de ausencias* est la présence nettement plus affirmée de la première personne du singulier dans le *Cancionero*. Il semblerait que l'on y retrouve un des traits de *El Rayo que no cesa*. Pourtant, ce « je » qui s'exprime n'est pas de même nature. Je vais essayer de montrer que le « je » dont il est question est perçu – à l'image des figures de *Viento del pueblo* – comme un être purement extérieur et qu'il ne renvoie pas à une intériorité qui serait la source de l'écriture. L'alternance de la première personne du singulier et de la troisième amène à croire que dans ce recueil, le poète écrit sur lui *comme* sur un autre.

Dans la *sextilla* dont le premier vers est « escribí en el arenal »²², le sujet poétique (l'existence qui s'exprime à la première personne) se représente comme un mot de plus sur la page (ou sur le sable). Cette égalité de statut est conférée par la vague qui efface sur le sable les trois mots et, avec eux, le « je » :

Una ráfaga de mar,
tantas veces ida,
vino y nos borró.

L'emploi du « no » montre bien que le « je » s'inclut dans cette page effacée par la mer. L'effacement symbolique est d'autant plus fort qu'il est aussi formel : le poème s'achève dans un en-deçà métrique qui dit pleinement la disparition du sujet poétique. Le dernier vers est en effet le seul qui ne soit pas octosyllabique. S'il y a un « je » autobiographique, il est représenté ici comme un élément extérieur à celui qui parle. Ou plutôt, le « je » se représente comme autre chose, tout autre chose : la vie, l'amour, la mort.

22 Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias Antología poética*, ed. José Luis Ferris, Austral, Madrid, 2009, p.277.

Le poème qui commence par « Llevadme al cementerio »²³ présente dans sa dernière strophe une image intéressante. L'importance de cette image est sans doute soulignée par l'allongement de la strophe finale qui se distingue des autres, un *terceto*.

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

Ce « jardin de bouches » pourrait désigner une assemblée récitante, l'adjectif « dorado » et le verbe « relumbrar » constitueraient une référence à la gloire et le mot final, « sombra », évoquerait la mort du « je » (n'oublions pas que c'était l'ombre de García Lorca qui désignait son corps défunt : « Como si paseara con tu sombra »). Ainsi sont réunis tous les éléments (public, gloire, mort) de l'*enkomion* et le poète, visionnaire, imagine son propre *enkomion* au milieu de cette *agora* à venir. L'*agora* devient alors un autre lieu d'écriture poétique, une autre plume pour une biographie encomiastique. La préposition « por » dit d'ailleurs bien le rôle de cette *agora*, représentée à la fois comme un personnage collectif mais aussi comme un lieu de confluence (« huerto de bocas »). Grâce à la polyphonie de ce « huerto de bocas », l'autobiographie devient une œuvre collective, issue de la lecture publique. En somme, l'autobiographie n'est qu'une biographie à laquelle participe aussi le « je ». Le poème s'achève sur un son, produit de l'allitération en [mbr] qui prend le relais de la parole articulée : si l'homme est avant tout matière visible et audible, il en est de même pour le poème. L'image de l'homme s'inscrit dans une poétique. Cette distance du sujet vis-vis de lui-même se manifeste à d'autres endroits du recueil. Par exemple dans « Después del amor »²⁴, le dialogisme est introduit par les guillemets dans la pénultième strophe :

Miguel : me acuerdo de ti
después del sol y del polvo, antes de la misma luna,
tumba de un sueño amoroso.

Cette voix avait déjà été introduite plus tôt dans le poème « Sólo una voz, a lo lejos, / siempre a los lejos la oigo ». La distance vis-à-vis de soi est si grande qu'elle provoque une véritable polyphonie poétique. On peut remarquer qu'une des conditions

23 *Ibid.*, p.278.

24 *Ibid.*, p.297-298.

de ce dialogisme est la projection dans un au-delà, résumé par le « después » du titre et martelé dans l'anaphore finale. On ne sait plus bien qui parle et de quel lieu. Le « je » se perd dans un jeu d'indétermination et d'absence, et par-là même se rapproche de la grande absente, la troisième personne du singulier. L'objectivation du sujet poétique permet ce brouillage avec une troisième personne, ou avec la deuxième personne du singulier, comme dans le poème « Todo está lleno de ti »²⁵ où la sempiternelle alternance entre « yo » et « tú » trouble la situation d'énonciation poétique.

Ainsi l'image, forgée dans *Viento del pueblo*, d'un homme totalement *extraverti* donne lieu à un rapport différent du « je » poétique à lui-même, un rapport distancié : la prise de conscience biographique de *Viento del pueblo* trouve son aboutissement (auto)biographique dans le *Cancionero*. Le « je » poétique n'est qu'une des figures des poèmes avec laquelle il convient de garder autant de distance. Comme les figures de *Viento del pueblo*, le sujet poétique est lui aussi « ouvert de toutes parts ». L'image de la transparence apparaît plusieurs fois dans le recueil (on trouve « cuerpo de claridad que nada empaña » dans « Vida solar »²⁶) mais l'idée de complète ouverture se concrétise aussi dans la métaphore spatiale de la maison. Dans le poème dont le premier vers est « Era un hoyo no muy hondo »²⁷ la cinquième strophe exprime exactement cette idée :

Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otras más grandes a la tarde,
y a la noche, inmensa, otra.

Non seulement la maison n'est pas de l'ordre du privé puisqu'elle est une « cité », mais en plus elle est ouverte de part en part. Il n'est pas de mur qui sépare le privé du public. La même idée s'exprime dans le poème commençant par « Todas las casa son ojos »²⁸. Le verbe « salir » indique une dynamique de l'intérieur vers l'extérieur, permis par l'absence de cloison. Cette absence de frontière spatiale avait été formulée de façon géographique dans le sonnet de *Viento del pueblo* (« Al soldado internacional caído en España »). Dans « Guerra »²⁹ : l'expression « una / grave ficción de fronteras » désigne explicitement l'illusion de la frontière, soulignée par l'allitération en « f » qui débute dès

25 *Ibid.*, p.285-286.

26 *Ibid.*, p.279-280.

27 *Ibid.*, p. 281.

28 *Ibid.*, p.278-279.

29 *Ibid.*, p.299-301.

le début de la strophe avec « fantasma ». Par ailleurs, l'illusion de frontière est démantelée formellement par l'enjambement (*encabalgamiento versal y sirremático*³⁰).

Ainsi, la construction d'une nouvelle image de l'homme dans *Viento del pueblo*, celle d'un homme dénué d'« intériorité » au sens psychologique, permet d'acquérir un nouveau rapport à soi. Le collectif est la pierre de touche d'une nouvelle prise de conscience biographique et autobiographique qui se développera dans le *Cancionero y romancero de ausencias*. Autrement dit la frontière entre biographie et autobiographie disparaît et le « je » s'exprime comme un autre et même, comme toute autre chose. Cette prise de distance biographique rend alors possible l'auto-glorification ou l'écriture de son propre *enkomiion*. Toutefois, dans le *Cancionero*, fourmillent les références à une intimité qui pourrait faire vaciller cette nouvelle image de l'homme. Mais cette intimité – très souvent associée au ventre de la femme – est un lieu paradoxal, profond et transparent, caché et éclairé d'un « hálito de infinito »³¹, tandis que le ventre est lui-même désigné de « pupila del sol »³². Enfin, la question de l'intérieur et de l'extérieur se pose sans doute avec plus d'acuité dans un recueil écrit en prison. La fin de « Antes del odio »³³ fait s'écrouler les murs de la prison :

No, no hay cárcel para el hombre.
No podrán atarme, no.
Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior.

30 Terminologie reprise par Madeleine et Arcadio Pardo dans leur *Précis de métrique espagnole*, Armand Colin, Paris, édition de 2007, p.23-25.

31 « Orillas de tu vientre » in Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias Antología poética*, ed. José Luis Ferris, Austral, Madrid, 2009, p.283-285.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.* p. 293.

La Naturaleza de « El sudor » :
Ética del cuerpo en la poesía de Miguel Hernández.

Beatriz GÓMEZ GUTIÉRREZ
Professeure agrégée stagiaire

El 24 de Julio de 2011 expliqué el poema « El sudor » de Miguel Hernández a seis miembros del jurado de *l'Agrégation externe d'espagnol*. En Toulouse, las temperaturas y el esfuerzo lograron que el poema cobrara para mí todo su sentido. Sin embargo, la explicación de texto está lejos de ser un ejercicio que dependa de la empatía o de la inspiración, estados de ánimo sin duda deseables, pero no imprescindibles.

Habiendo realizado mis estudios universitarios en España, la disciplina de este concurso era nueva para mí y tuve que empezar de cero. En ocasiones, lamenté la falta de publicaciones cuya principal aspiración fuera la de guiar a aquéllos que se enfrentaban por primera vez a una metodología tan específica del análisis literario. Por ello, aprovecho la ocasión para compartir mi explicación del poema « El sudor » de Miguel Hernández, esperando que pueda resultar útil a los estudiantes que preparan el concurso este año. Me propongo así esbozar una « guía práctica » de la explicación de texto y aportar perspectivas que puedan aplicarse al análisis de *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias*, los otros poemarios de Miguel Hernández inscritos en el programa.

La preparación de la explicación de texto es de dos horas. Este tiempo impone al ejercicio sus límites y su disciplina y hay que saber exactamente cuánto dedicar a cada parte de la explicación oral para poder completarla sin apuros.

Se empieza, evidentemente, por la lectura atenta del texto. Siguen la búsqueda en el diccionario de las palabras que no se conocen o sobre las que se tienen dudas, el análisis de la métrica si se trata de un poema, de la estructura prosística o dramática si se trata de una novela o de una obra de teatro. Es aconsejable subrayar las palabras significativas dentro de la obra del autor o de la perspectiva de análisis adoptada por el programa del concurso –« la voix poétique du déchirement », en el caso de Miguel Hernández. Después, se divide el texto de preferencia en tres partes. Dos o cuatro partes también pueden resultar opciones válidas si se justifican razonablemente, pero una división mayor exigiría una explicación demasiado larga para esta prueba. La división del texto es en realidad una manera de aprehender cómo se articula : el « desmembramiento » del cuerpo textual permite al concursante construir progresivamente una perspectiva de la evolución del conjunto.

Llega el momento de redactar la introducción, una parte importante y quizás la más difícil de elaborar. En efecto, empezar a escribir siempre resulta difícil y presentar un texto, más aún. Para facilitar la contextualización del texto, en este caso un poema, lo más sencillo es avanzar progresivamente, desde los aspectos más generales de la obra hasta los más particulares. Se puede empezar situando históricamente el texto o utilizando una cita –del autor o de un crítico de su obra- capaz de introducir una perspectiva de lectura y de mejorar la retórica del ejercicio. La introducción evoluciona después de forma progresiva : situando el texto en la obra completa del autor, en la obra a la que pertenece, explicando la forma estilística que adopta y, si fuera posible, insertándolo en el conjunto de la literatura española a través de las influencias estilísticas o temáticas que se detectan. Aunque resulte difícil escribir la introducción, la redacción debe ser precisa y clara porque esta parte del ejercicio no se presta a las improvisaciones : hace falta un buen soporte en que los términos clave estén subrayados, los párrafos nítidamente delimitados y que permita al concursante visualizar rápidamente cuál es la progresión de su razonamiento. La introducción puede constar de unas cuarenta líneas –de 400 a 700 palabras- y debe poder ser expuesta a un ritmo sosegado, marcando pausas que separen nítidamente cada uno de los argumentos

que introducen el texto y captan la atención del auditorio. Debería estar escrita como máximo al cabo de la primera hora de preparación, en la que también se habrá procedido a dividir el texto en partes y a distinguir los rasgos que se van a comentar en cada una de ellas. Se anuncian después claramente las partes en que se ha decidido dividir el texto justificando con precisión, sin extenderse demasiado, cuál es la lógica que anima cada una de ellas. La explicación puede ser lineal, abordando el texto en progresión, o temática, distinguiendo perspectivas que se desprenden de cada una de las partes. En este caso, la explicación que se llevó a cabo fue lineal.

A continuación se aborda el análisis de cada parte, distinguiéndolas nítidamente. Se procede al estudio de los rasgos estilísticos que resultan significativos evitando explicarlos exhaustivamente, verso a verso o línea a línea. El objetivo es resaltar redes de fenómenos equivalentes, ya sea por su naturaleza sonora, gramatical o léxica, dentro de cada sección. A medida que se avanza, podrán ponerse en relación las redes de cada parte, lo que permite comprender mejor la progresión del texto. Esta secuencia de la explicación puede ser escrita a modo de esquema, mostrando cómo las redes se articulan. Para homogeneizar el comentario se puede insertar, en la explicación de la parte que corresponda, la lectura del fragmento que el jurado solicita al concursante justo antes de que éste comience la prueba. El análisis de las partes puede abarcar unos doce minutos que se repartirán en función de la extensión o la importancia de cada una. No obstante, es preferible que la progresión confiera más extensión a cada sección a medida que se avanza porque, lógicamente, las convergencias y divergencias entre redes se multiplican. Se puede dedicar una media hora a la escritura de esta segunda parte de la explicación.

La conclusión de la explicación de texto resulta una tarea menos ingrata que la introducción, porque a esas alturas el concursante ya intuye en qué medida se sustentan las hipótesis que ha ido esbozando progresivamente. Debe reunir, en un lapso de tiempo semejante al de la introducción –de cinco a ocho minutos-, las ideas principales que pueden deducirse del análisis detallado del texto. Se pueden explorar brevemente también pistas de otros posibles análisis que el texto ha ido desvelando. El último párrafo, por fin, debe ser eficaz desde el punto de vista retórico, es decir, capaz de emocionar al opositor y al jurado por la grandeza –universalidad- de su epílogo. Puede ser redactado en quince o veinte minutos para que el candidato disponga de unos diez

minutos para revisar el conjunto y memorizar, en la medida de lo posible, las líneas esenciales de la introducción y de la conclusión.

Evidentemente, siempre es más difícil aplicar el método que explicarlo. Yo lo intenté con « El sudor » de Miguel Hernández y éste fue el resultado.

- En el mar halla el agua su paraíso ansiado
y el sudor su horizonte, su fragor, su plumaje.
El sudor es un árbol desbordante y salado,
un voraz oleaje.
- 5 Llega desde la edad del mundo más remota
a ofrecer a la tierra su copa sacudida,
a sustentar la sed y la sal gota a gota,
a iluminar la vida.
- 10 Hijo del movimiento, primo del sol, hermano
de la lágrima, deja rodando por las eras,
del abril al octubre, del invierno al verano,
áureas enredaderas.
- 15 Cuando los campesinos van por la madrugada
a favor de la esteva removiendo el reposo,
se visten una blusa silenciosa y dorada
de sudor silencioso.
- 20 Vestidura de oro de los trabajadores,
adorno de las manos como de las pupilas.
Por la atmósfera esparce sus fecundos olores
una lluvia de axilas.
- El sabor de la tierra se enriquece y madura :
caen los copos del llanto laborioso y oliente,
maná de los varones y de la agricultura,
bebida de mi frente.
- 25 Los que no habéis sudado jamás, los que andáis yertos
en el ocio sin brazos, sin música, sin poros,
no usaréis la corona de los poros abiertos
ni el poder de los toros.
- 30 Viviréis maloliendo, moriréis apagados :
la encendida hermosura reside en los talones
de los cuerpos que mueven sus miembros trabajados
como constelaciones.
- 35 Entregad al trabajo, compañeros, las frentes :
que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,
con sus lentos diluvios, os hará transparentes,
venturosos, iguales.

Viento del Pueblo, poemario de Miguel Hernández escrito a principios de la Guerra Civil Española, se inserta en el proyecto de una poesía concebida como « arma

de guerra ». Ésta es, de hecho, la consigna que se extrae de la « Nota previa » con la que Miguel Hernández introdujo *Teatro en la guerra*³⁴ : « Todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra ». Sin embargo, la urgencia histórica no era incompatible con la exigencia artística. Los intelectuales españoles habían tomado posición, frente a las derivas ideológicas que pudieran impregnar la literatura, desde 1937. En efecto, la « Ponencia Colectiva » del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura estipuló que la clase trabajadora no debía ser « un débil símbolo decorativo » al servicio de la causa. Miguel Hernández respetará esta consigna con un empeño ejemplar, teniendo en cuenta las circunstancias excepcionales en que compuso los poemas de *Viento del Pueblo* y de su otro poemario de guerra, *El hombre acecha*, escritos entre 1937 y 1939.

Dentro de la poesía épica de *Viento del Pueblo*, el poema « El sudor » se distingue por su voluntad de dignificar al trabajador, nuevo héroe de la guerra. En ese sentido, cabría asociar « El sudor » a otros poemas como « El niño yuntero », « Jornaleros », « Aceituneros » o « Campesino de España », marcados por el deseo de transformar la figura del campesino, ennobleciéndolo y ungiéndolo de una dimensión sagrada. Pero es sobre todo con « Las manos », el poema que le precede, con el que « El sudor » conforma un subgrupo dentro del libro : dos elogios de emblemas corporales que la cultura hispánica estigmatizó durante siglos como símbolos de la falta de « hidalguía ». Miguel Hernández ennoblece pues al héroe colectivo a través de su « blasón » –elogio de una parte del cuerpo, característico de la poesía renacentista– de las manos y del sudor. En ese sentido, la influencia de la poesía renacentista en « El sudor » es notable. En el aspecto métrico, por ejemplo, hay que destacar que « El sudor » está compuesto por estrofas de cuatro versos con rima asonante ABAb, en la que los tres primeros versos son alejandrinos –verso épico por excelencia, dividido por un hemistiquio en dos núcleos iguales– y el último es heptasílabo. Se podría hablar, por lo tanto, de una reinterpretación de la copla de pie quebrado de Jorge Manrique : dos redondillas de octosílabos en las que el pie quebrado, en el octavo verso, sólo cuenta con cuatro sílabas, la mitad que el resto.

Aparte de la métrica, otros dos detalles revelan el influjo de la poesía renacentista de Jorge Manrique en el poema « El sudor ». En primer lugar, el poema se

³⁴ Hernández, Miguel, *Teatro en la guerra*, ed. facsímil – de la edición “Nuestro Pueblo”, Madrid-Valencia, 1937 –, Murcia, Pictografía DL, 2009. Disponible en la BNF.

inicia con una referencia al mar como paraíso : « En el mar halla el agua su paraíso ansiado ». Este comienzo recuerda en efecto a la asociación de mar y muerte de las « Coplas a la muerte de mi padre » : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar ». En segundo lugar, *Viento del Pueblo* convierte a Miguel Hernández en un heredero directo de Jorge Manrique o, incluso, de Garcilaso de la Vega, al adaptar la ecuación renacentista : armas + letras = ideal del caballero español. La guerra se convierte así en el medio de dotar a la poesía de una coherencia absoluta en la que la creación poética se funde con su causa. Así, en « El sudor » convergen el estilo renacentista y la ideología revolucionaria : su revisión de los códigos sociales y estéticos es tan radical como la revolución cultural que tuvo lugar en el Renacimiento. En el poema « El sudor », nos encontramos pues frente a una voz épica cuya voluntad de enaltecer el sudor del trabajador avanza en tres movimientos o partes consecutivas :

Una primera parte, de la primera a la sexta estrofa, en la que la voz poética describe y enriquece la imagen del sudor, consagrándolo como expresión de la Naturaleza.

Una segunda parte, de la séptima a la octava estrofa, en la que el Yo épico increpa a los enemigos y los humilla frente a los que sudan, apuntando a una Ética del cuerpo.

Una última parte, constituida por la novena estrofa, en la que el Yo épico invoca al trabajador como a un compañero y se convierte en el profeta de un futuro más justo.

La primera parte del poema « El sudor », de la primera a la sexta estrofa, se construye como una extensa alegoría en la que el sudor es metaforizado y comparado a elementos de la Naturaleza de los que forma parte intrínseca.

Observamos cómo « el mar » del primer verso inicia un círculo de asociaciones : primero es el « paraíso ansiado » del agua (v. 1) –en una visión renacentista de la muerte, tal y como hemos explicado- ; luego es el « horizonte » del sudor (v. 2), « árbol desbordante y salado » (v. 3), que acaba fundiéndose con el mar originario, como los ríos de Jorge Manrique. « El sudor », como el árbol, « llega desde la edad del mundo

más remota » (v. 5) para ofrecer a la tierra su « copa sacudida » (v. 6), al igual que el campesino, que sacude su cuerpo sobre la tierra al sembrarla. Quizás la « copa » del árbol constituya una alusión al cáliz que alberga la sangre que Cristo derramó por los hombres. « El árbol », sin embargo, símbolo del sudor, sustenta « la sed y la sal gota a gota » (v. 7). Paradójicamente pues, el trabajo del hombre está sustentando « la sal », que deja la tierra inútil para el cultivo. Podríamos decir que la voz poética desarrolla en estas dos estrofas una evocación del Génesis, del pecado primigenio que arroja al hombre fuera del « paraíso ansiado » (v. 1), que lo condena al trabajo y a la muerte : « Ganarás el pan con el sudor de tu frente hasta que vuelvas a la tierra de donde provienes ».³⁵ La muerte es la sal para los cultivos –como al comienzo de la « Elegía Primera (a Federico García Lorca, poeta) », en la que la muerte atraviesa las « raíces y esperanzas » del hombre mientras « llueve sal »- y el hombre está condenado a sudar sal hasta que muere. Sin embargo, esta alusión a la muerte es compleja y resulta inaccesible para el combatiente que escucha el poema declamado. Así, la voz épica logra denunciar la miseria y la injusticia social que convierten el trabajo en sinónimo de muerte, sin por ello mermar la apología del sudor del campesino ni el ánimo de los soldados. Con el objetivo pues de retomar el elogio al final de la segunda estrofa, el sudor puede y debe « iluminar la vida » (v. 8) y las cuatro estrofas siguientes de esta primera parte desarrollan esta consagración del símbolo bíblico del trabajo.

La voz poética comienza tejiendo una red familiar en la que insertar al sudor : es « hijo del movimiento, primo del sol, hermano / de la lágrima » (vv. 8-10). Este encabalgamiento oracional suave, así como la esdrújula « lágrima », son poco frecuentes en una obra como *Viento del Pueblo*. En efecto, se instaura « Una poética de la voz y de la dicción » según el análisis de Serge Salaün,³⁶ en que la coherencia sonora y rítmica de los versos permite su comprensión auditiva. A través por tanto de este significativo encabalgamiento con un término esdrújulo, que dificulta en cierto modo la declamación, el poeta se aleja de su sobriedad formal para destacar sutilmente la dimensión trágica del trabajo y denunciar las condiciones sociales del agricultor. Pero « la lágrima » del campesino no es inútil, puesto que « deja rodando por las eras » (v. 10) « áureas enredaderas ». El término polisémico « eras », que no sólo significa las huertas, sino también los períodos históricos, dilata la influencia del sudor del

³⁵ *Génesis*, 3:19.

³⁶ Salaün, Serge, « La poesía de la guerra de Miguel Hernández. Una poética de la voz y de la dicción », *Insula*, nº 763-764, Julio-Agosto de 2010.

campesino : de trabajador éste accede, por su sufrimiento, a la categoría de personaje histórico. Y las « áureas enredaderas », introduciendo un cultismo barroco característico de *El rayo que no cesa*, evocan una inmanencia engrandecida, en que el elemento floral se extiende en la superficie, sin raíces profundas –sin propiedades, como el campesino– pero dignificado por el oro. Pero también « enredaderas » puede ser dividido en dos términos : el imperativo « enredad » y « eras », como un llamamiento al campesino para que luche por una nueva era « áurea », en la que el sudor sea el mayor signo de nobleza.

El cultismo « áureas » va a introducir toda una red de términos relacionados con del metal precioso que se desarrolla en las estrofas cuarta y quinta. El sudor de los campesinos los viste con « una blusa silenciosa y dorada / de sudor » (v. 15), es una « vestidura de oro de los trabajadores » (v. 17), un « adorno » (v. 18). El poeta glorifica así al trabajador con el metal precioso del que siempre ha carecido. El silencio del campesino, significativamente repetido « blusa silenciosa » (v. 15), « sudor silencioso » (v. 16), es la razón por la que la que el poeta debe erigirse en defensor de sus derechos, devolverle la voz y la dignidad. Alejándose de los paradigmas clásicos de la distinción social –oro, vestiduras, adornos- la voz poética introduce en la quinta y sexta estrofas una nueva dimensión del sudor : su fecundidad. En efecto, las categorías estéticas son reinventadas a través de la « Poesía impura »: el sudor es un « llanto laborioso y oliente » como la poesía impura, defendida por Pablo Neruda « [...] penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena ».³⁷ Así, el sudor se convierte en el « maná de los varones » (v. 23), en alusión al alimento enviado por Dios a los hebreos. Se trata de una sinécdoque evitada, como explica Geraldine C. Nichols en su artículo « La pluma y la espada : sinécdoque y hombría en la poesía de Miguel Hernández »³⁸ : el sudor, el maná, fecundan la tierra y como el esperma, son sinónimos de virilidad. En el verso vigésimocuarto, con « bebida de mi frente », aparece una ruptura. En efecto, el posesivo « mi » permite al Yo épico tomar la palabra. El cambio de perspectiva anuncia la segunda parte del poema, que comprende las estrofas séptima y octava, en la que el Yo épico se dirige al enemigo a través del contraste que dignifica definitivamente al campesino.

³⁷ Neruda, Pablo, « Sobre una poesía sin pureza », *Caballo verde para la poesía*, nº 1, octubre, 1935.

³⁸ Nichols, Geraldine C., « la pluma y la espada, sinécdoque y hombría en la poesía de Miguel Hernández », en *Miguel Hernández, tradiciones y vanguardias*, bajo la dirección de Serge Salaün y Javier Pérez Bazo, Alicante, 1996, pp. 163-174.

En esta segunda parte, el yo épico impreca a los enemigos que son descritos como « yertos ». Quizás no sea casual este cultismo, que introduce la muerte del enemigo y la victoria del combate, puesto que destaca la letra « y » símbolo, junto con la flecha, de la « Falange Española », facción política fascista que inspirará la ideología del bando rebelde.

La asociación de los enemigos con « el poder de los toros » del que carecen, es otra sinécdoque evitada que muestra el carácter eminentemente masculino de *Viento del pueblo* : para la mayoría de los soldados, a los que va destinado este poemario, los atributos sexuales son un signo de valentía. Pero también recuerda a los sonetos de *El Rayo que no cesa*, en que la voz poética se identificaba con el toro en su rol de víctima. En *Viento del pueblo*, el toro se ha convertido en símbolo de la lucha heroica y de la masculinidad, sinónimo de coraje, del soldado republicano. Los poros del campesino, que hacen brotar el sudor, son también los que se abren con « la corona de los poros abiertos » (v. 27), símbolo de Cristo que eleva al trabajador por encima de sus enemigos ociosos. La octava estrofa –la segunda de esta segunda parte del poema- se inicia con un tono sentencioso, de augur que anuncia un presagio funesto : « viviréis maloliendo, moriréis apagados » (v. 29). En esta subversión de categorías, los que huelen mal son los que andan « yertos / en el ocio, sin brazos, sin música, sin poros » (vv. 25-26), y mueren « apagados » porque no han conocido el trabajo, que llega para « iluminar la vida » (v. 8). Este reajuste de las categorías sociales y estéticas es justificado a continuación por la voz poética, que se erige como un oráculo para dictaminar :

la encendida hermosura reside en los talones
de los cuerpos que mueven sus miembros trabajados
como constelaciones.

Después de la alegoría del sudor en la primera parte, el oyente asiste a una nueva definición de la belleza : « reside en los talones », que son la parte del cuerpo clásicamente asociada a la mortalidad por el mito de Aquiles. Reside, por tanto, en la mortalidad « de los cuerpos » cuyos miembros están « trabajados » –en un significativo encabalgamiento que pone de relieve el origen del sudor- « como constelaciones ». Los miembros son descritos como corazas de oro que hubieran sido « labradas » –trabajadas, en tanto que materia o cultivo- como la tierra que el campesino enriquece ;

Armaduras como « constelaciones » en que cada gota de sudor fuera una estrella ; « Constelaciones » que recuerdan los signos astrológicos, algunos inspirados en los trabajos de Hércules, emblemas de los hombres y del universo.

La tercera parte del poema, que abarca únicamente la novena estrofa, exhibe un estilo propio de la arenga militar, de la retórica bélica del bando republicano :

Entregad al trabajo, compañeros, las frentes :
que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,
con sus lentos diluvios, os hará transparentes,
venturosos, iguales.

La voz épica se dirige al soldado con un apóstrofe « compañeros » (v. 33), del que ya tenemos un testimonio al final de la « Elegía a Ramón Sijé » en *El rayo que no cesa* : « compañero del alma, compañero ». Pero aquí el término adquiere el tono ideológico de ideal igualitario. Son las « frentes » las que se entregan al trabajo, como la « bebida de mi frente » del Yo épico, reiterando la asociación bíblica del sudor y de la frente del trabajador. Serge Salaün destacó en su artículo « Miguel Hernández : Eros en la guerra (*Viento del pueblo*) »³⁹ el ritmo prosódico implacable de esta última estrofa. En efecto, los heptasílabos anapésticos, que responden al esquema UU - UU - U /U, están plagados de consonantes T, D, P, F, C, de grupos de consonantes TR (« entregad », « trabajo », « transparentes »), FR (« frentes »), BR (« sabrosos »), CR (« cristales ») y de una cadena de eses : « sudor », « su espada », « sabrosos cristales » (v. 34). Esta concentración exige un esfuerzo articulatorio que da la medida exacta de la dureza del combate, de la arenga militar en tensión constante : la búsqueda de la eficacia del mensaje político se realiza así a través de su materialización física. El verbo imperativo « entregad » y el futuro « hará » dan el tono de epílogo profético con el que el Yo cierra, en un círculo retórico eficaz, su mensaje de esperanza. El sudor es ahora una « espada de sabrosos cristales » que puede desatar « diluvios » como en el Génesis, que destruyan la maldad del mundo. Esta espada hará a los trabajadores « transparentes » como el cristal, en una referencia a la limpieza de su causa, anticipando ya los adjetivos

³⁹ Salaün, Serge, « Miguel Hernández : Eros en la guerra (*Viento del pueblo*) », en *Estudios sobre Miguel Hernández*, bajo la dirección de Díez de Revenga, Francisco Javier y de Paco de Moya, Mariano, Universidad de Murcia, 1992, pp. 433-446.

depurados que dominarán la poética del *Cancionero y Romancero de ausencias*. Los hará también « venturosos, iguales », es decir, felices en el porvenir y semejantes. Este último verso, divisa nítida, de sólo dos adjetivos, concentra eficazmente el ideal político y la revolución social que presagia « El sudor ».

En conclusión, este poema se yergue como una metonimia polisémica : el sudor trasciende su categoría orgánica para encarnar el trabajo, las clases sociales y la ideología proletaria, en un proceso de ruptura con todas las convenciones previas. La convención de las dicotomías, por ejemplo. Como en el poema « Las manos », el Yo épico las transforma : la clásica « víctimas y verdugos » acaba metamorfoseada en las revolucionarias trabajadores y ociosos, fecundos y estériles, iluminados y apagados, vivos y yertos.

La voz poética se apodera también de las convenciones bíblicas –que el bando rebelde se había apropiado- para dotar al sudor y a la lucha de una dimensión sagrada : el « paraíso », el « maná », la « frente », el « diluvio », son símbolos inspirados del Génesis y del Éxodo, porque un renacimiento espera al campesino tras su revolución. También aparecen revisadas las convenciones estéticas y sensoriales: los olores del que suda son « fecundos », mientras que el ocioso vive « maloliendo »; los « talones », metáfora de la debilidad, son el paradigma de la hermosura y los cuerpos « trabajados » se convierten en la representación humana de la belleza del cosmos. Asimismo, las convenciones poéticas adquieren un nuevo sentido : los encabalgamientos, los esdrújulos, la concentración de consonantes, la reinterpretación de la poesía renacentista, tratan de denunciar la situación del trabajador. De este modo, la retórica, sutil en ocasiones, se funde con la materia poética en una totalidad : del Yo y de la colectividad, de lo concreto y de lo abstracto, de la inmanencia del cuerpo y de su trascendencia ética e histórica.

Así, « El sudor » no sólo se niega a convertir al trabajador en « un débil símbolo decorativo », sino que procede a una renovación de sus códigos éticos y estéticos : dando cuerpo a su lucha, encarnándola a través de una secreción tradicionalmente impura, se crea una alianza entre el cuerpo y el verbo, entre el campesino y su causa.

Musicalité et circularité dans quatre poèmes de *Cancionero y romancero de ausencias*

Aurélie RODRIGUEZ,
Agrégative, admissible à l'agrégation en 2011

Cancionero y romancero de ausencias : le titre du recueil annonce un projet musical. La musicalité est en effet l'un des traits caractéristiques de la poésie de Miguel Hernández : Serge Salaün parle même de « poética de la voz y de la dicción »⁴⁰. Les sons, les rythmes, les rimes forment un véritable chant poétique. Chaque mot est travaillé dans sa matière sonore et acquiert de ce fait un sens nouveau : le mot écrit à l'encre s'échappe de la feuille de papier pour prendre une dimension plus dense, physique.

Cet effet musical de la création poétique est appuyé par un principe de circularité. Ce principe peut prendre plusieurs formes : répétitions, éternels retours au début, refrains, rotondité des objets... Tous ces éléments sont très présents dans le recueil *Cancionero y romancero de ausencias*, c'est pourquoi Luis Bagué Quílez évoque à ce sujet une « arquitectura regida por el sentido de la circularidad »⁴¹. La circularité rythme la musique, lui permet de prendre corps : les deux termes musicalité et circularité sont donc intrinsèquement liés. Le *Cancionero* a souvent été analysé comme un recueil de poésie intime, comme un retour sur soi. Nous chercherons à montrer que, paradoxalement, musicalité et circularité renvoient à la sphère intime mais transforment également cet intimisme en valeur universelle.

⁴⁰Salaün Serge, « La poesía de Miguel Hernández : una poética de la voz y de la dicción », in *Miguel Hernández (1910-2010), presencia de una ausencia*, *Insula*, numéros 763-764, juillet 2010.

⁴¹Bagué Quílez, Luis, « Entre el himno y la canción : dos visiones del compromiso en la poesía de Miguel Hernández », in Le Bigot, Claude, *Lectures de Miguel Hernández*, Rennes, PUR, 2010.

Nous avons choisi d'étudier quatre poèmes qui nous semblent significatifs quant à leur côté musical et circulaire : « Vals de los enamorados y unidos hasta siempre », « Menos tu vientre », « Nanas de la cebolla » et « La boca ». On se demandera dans un premier temps comment se manifestent ces deux éléments, quelles sont leurs caractéristiques stylistiques; l'on verra ensuite ce qu'ils symbolisent; enfin, l'on s'intéressera à l'esthétique et au message qui se dégage de ces poèmes.

1-Stylistique

Comme nous l'avons dit en introduction, la musicalité fait partie intégrante de la poésie de Miguel Hernández ; aussi va-t-on trouver dans ses poèmes des effets de répétitions semblables à des refrains, des rythmes et des sonorités chantantes ainsi que de nombreuses images circulaires. Par images circulaires, on peut entendre, dans un premier temps et tout simplement la représentation d'objets ronds. Il s'agit par exemple dans « Nanas de la cebolla », de la rotondité de l'oignon, qui s'assimile par sa forme, mais aussi par sa couleur, au sein blanc de la mère nourricière. L'image de l'oignon représente en l'occurrence la misère et la faim dont souffrent la mère et l'enfant : le lait nourricier se transforme en « sangre de cebolla ».

Dans « La boca » et « Menos tu vientre », les images de la bouche et du ventre impliquent, elles aussi, un effet de rotondité. Il convient de noter que le poète ne se contente pas de mentionner ces images : il les inscrit physiquement dans ses vers. En effet, dans le cas de « Menos tu vientre », la petite taille des vers (des pentasyllabes) rappelle la petite taille du ventre par opposition à tout ce qui l'entoure. De plus, la répétition à chaque vers impair de « Menos tu vientre » provoque un effet circulaire à l'image de l'objet dont il est question. On peut enfin mentionner l'omniprésence de la lettre « o » dans ce court poème : 36 « o » pour 17 vers. On peut supputer qu'il s'agit là de la plus petite image visuelle du cercle dont le poète peut faire profit : avec cette lettre, il inscrit physiquement l'image circulaire du ventre au sein de ses propres vers. On voit donc à travers ce poème qu'à la fois le rythme des vers et l'écriture elle-même construisent cette impression de circularité et donc de musicalité : le vers qui se répète devient un refrain.

Les refrains se retrouvent en effet dans différents poèmes, et sous des formes variées. Dans « Menos tu vientre », il s'agit, comme nous l'avons vu, de la répétition

continue d'un seul et même vers. L'impression de refrain est peut-être plus subtile dans les autres poèmes, mais n'en est pas moins présente : il s'agit avant tout de répétitions. Ainsi, dans « Nanas de la cebolla », « Hambre y cebolla » fait écho dans la strophe suivante à « cebolla y hambre » : la misère et la faim deviennent donc l'image centrale de cette première partie du poème, et la répétition de ces termes connotés négativement donne un ton lancinant à la « musique ». Par opposition à ce premier triste refrain, on peut relever dans le reste du poème de nombreuses incitations au rire : « riete mucho », « Riete tanto », « Riete siempre » (on voit d'ores et déjà se dessiner ici le thème de la joie et de l'espoir symbolisés par le fils dans un contexte de misère et de malheur). Dans « La boca », le terme « boca » lui-même rythme le poème, ainsi que « beso » : « Boca que arrastra mi boca:/ boca que me has arrastrado:/boca que vienes de lejos / a iluminarme de rayos ». A l'aide d'une métaphore évoquant le mouvement des lèvres qui parlent, la bouche devient « Canción que vuelve las alas/ hacia arriba y hacia abajo » : ainsi la musique ne fait qu'un avec la poésie puisque la chanson est convoquée par le poète lui-même.

La poésie se transforme aussi en musique grâce au rythme que lui donne le poète : la prosodie prend une part importante dans la musicalité des poèmes. « Nanas de la cebolla », par exemple, est composé d'heptasyllabes et de pentasyllabes : c'est une « seguidilla compuesta », une forme de poème populaire dont le rythme invite au chant. Serge Salaün dit à propos de ce poème « no se declama, se canta en media voz⁴² ». Rappelons d'ailleurs que « Las nanas de la cebolla » a été chanté par Joan Manuel Serrat. Mais le poème le plus exemplaire de ce mélange de musicalité et de circularité est certainement « Vals de los enamorados y unidos hasta siempre ». Pour ce qui est du rythme, d'une part : tout est découpé en trois temps, les trois temps de la valse. Les vers heptasyllabiques de cette « endecha » sont accentués systématiquement sur la troisième et la sixième syllabe, reproduisant ainsi le rythme ternaire de la danse dans la construction générale du poème. Mais si l'on examine plus précisément encore cette construction, on peut remarquer dans la première strophe, la triple répétition d'une même syllabe « ro » : « Y ante el rojo rosal/ de los besos rodaron », répétition qui, en plus du rythme, donne une impression de circularité. Il n'y a pas que les sons qui se répètent dans ce poème : les images elles aussi peuvent apparaître dans un rythme

⁴² Salaün Serge, « La poesía de Miguel Hernández : una poética de la voz y de la dicción », in *Miguel Hernández (1910-2010), presencia de una ausencia, Insula*, numéros 763-764, juillet 2010.

ternaire. En effet, l'évocation des amants enlacés dans une ronde amoureuse se fait à trois reprises, et celles-ci sont réparties de façon régulière dans le poème : au début, dans la première strophe évoquant le paradis des amants (« No salieron jamás/del vergel del abrazo./ Y ante el rojo rosal/ de los besos rodaron ») ; au centre du poème, au milieu des éléments déchaînés (« Recorrieron naufragios,/ cada vez más profundos/ en sus cuerpos, sus brazos ») ; et à la fin, dans un retour à l'état édénique des amants (« aventados se vieron,/ pero siempre abrazados »). Notons ici l'effet circulaire produit par cette répétition : le dernier vers fait écho à la première strophe, ainsi qu'au titre : il s'agit d'un éternel recommencement. Cette circularité est aussi l'image de la danse effectuée par les amants, car le poète ne se contente pas d'en donner le rythme : il dessine aussi le mouvement circulaire de la valse, à travers l'emploi du verbe « rodar », par exemple (c'est le cas aussi dans « La boca » : « Boca que rueda en la sombra,/ beso que viene rodando »). On peut aussi évoquer, comme dans « Menos tu vientre », l'omniprésence de la lettre « o », qui se répète 7 fois en 2 vers (Y ante el rojo rosal/ de los besos rodaron), la circularité de la lettre imitant cette fois le mouvement des danseurs. On voit donc qu'à travers les rythmes, les sons et les images convoqués, le poème se transforme véritablement en valse : la musique et le mouvement (circulaire) ne font alors plus qu'un avec la poésie.

2-Symbolique

Que symbolisent la musicalité et la circularité dans ces poèmes de Miguel Hernández ? Elles représentent généralement trois idées intimement liées les unes aux autres : l'intimisme, l'amour et d'une façon plus générale, la voix poétique.

Tous les effets circulaires que nous avons pu observer antérieurement ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils ne tournent pas dans le vide : ils dessinent au contraire une sphère de l'intime. *Cancionero y romancero de ausencias* a été souvent considéré comme un recueil de repli sur soi, comme une manifestation d'intimisme. Marie Chevallier évoque la « armonía del aire interior », qui s'oppose au « viento exterior enemigo⁴³ », tandis que pour Luís Bagué Quílez « el aire se vincula con la cadencia íntima, la palpitation cordial » et s'oppose à la « danza destructiva del viento⁴⁴ » : c'est

⁴³ Chevallier, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, COMPLETETER 1978.

⁴⁴ Bagué Quílez, Luis, « Entre el himno y la canción : dos visiones del compromiso en la poesía de Miguel Hernández », Le Bigot, Claude, *Lectures de Miguel Hernández*, Rennes, PUR, 2010.

particulièrement le cas, comme on l'a vu, dans « Vals de los enamorados ». La circularité n'est pas un simple jeu de répétition : elle dessine un monde intime, un monde qui peut être constitué par le ventre rond, la bouche créatrice, ou encore la ronde des amants. Ce monde est inaccessible à autrui, il est le propre de la voix poétique (ou des amants dans *Vals de los enamorados*). « Menos tu vientre,/ todo es confuso » : l'opposition des termes « todo » et « menos », situés tous deux en début de vers, marque bien la frontière entre ce monde de l'intime et le monde extérieur. Le choix de l'image du ventre de la femme n'est bien sûr pas anodin : il s'agit de l'endroit le plus enfoui et le plus secret où se crée la vie, c'est l'image de l'intime par excellence.

Le ventre est aussi la promesse d'un enfant, fruit de l'amour d'un homme et une femme : il représente la promesse d'un futur, l'espoir. On remarque à ce sujet qu'à la fois le ventre, comme le fils, comme les amants sont les sujets de prédilection des différents poèmes que nous avons évoqués ; ce sont des sujets qui incitent à une poésie de forme circulaire et musicale. En effet, la femme (et son ventre), le fils et les amants se retrouvent, à travers la poésie de Miguel Hernández, dans un microcosme, dans une sorte de cocon qui les isole des hostilités extérieures. C'est manifeste dans *Vals de los enamorados* : « aventados se vieron/como polvo liviano:/ aventados se vieron,/ pero siempre abrazados » ; l'anaphore du premier vers renforce l'impression de danger extérieur, tandis que la conjonction de coordination « pero », stratégiquement placée à l'initial du dernier vers, marque une claire opposition entre cet environnement hostile et le microcosme des amoureux, mis en relief par l'ultime mot du poème « abrazados » (qui, comme nous l'avons vu, fait écho aux premiers vers). L'amour ici est donc symbole d'espoir face à l'adversité. On peut faire une analyse similaire de ces vers de « Nanas de la cebolla » : « Alondra de mi casa,/ ríete mucho./ Es tu risa en los ojos/ la luz del mundo » : là encore, dans un contexte hostile de misère et de faim, caractérisé par « cebolla » et « escarcha », l'évocation du fils crée un espace de joie et d'espoir que l'on retrouve, en plus du champ lexical du rire, dans les images de la lumière (pour la vie, l'espoir) et de l'alouette (l'oiseau étant souvent associé à la liberté). La figure de l'enfant s'inscrit donc dans un monde circulaire, qui peut dans un premier temps être considéré comme un monde de misère, mais qui, grâce à la présence du fils et à son rire,

devient un symbole d'espoir symbolise lui aussi une foru cœur de la détresse : « por la fuerza del amor, el poeta hace surgir de la tiniebla luz⁴⁵ ».

Expression du sentiment amoureux ou amour paternel, l'univers qui se crée à travers des constructions circulaires et musicales est toujours lié à la sphère de l'intime de la voix poétique (excepté pour « Vals de los enamorados », où la voix poétique s'exprime de manière impersonnelle). Cette voix est mise en relief dans « La boca », poème méta-poétique, dont l'univers tourne autour de l'image de la bouche créatrice, à l'instar du ventre fertile. La bouche produit poésie, chant (« canción »), liberté (l'image du « pájaro ») et amour (« beso »). Musicalité et circularité mettent donc surtout en avant l'intimisme de la voix poétique.

3- Esthétique

Il ne faut cependant pas confondre intimisme de la voix poétique et vie intime du poète. Le recueil n'est pas un journal dans lequel s'épanche Miguel Hernández : si intimisme il y a, c'est bien parce qu'il fait partie d'un projet poétique. En effet, l'esthétique du *Cancionero y romancero de ausencias* est de transformer l'élément le plus intime en élément universel.

Ainsi, dans « La boca » et « Menos tu vientre », la bouche et le ventre, parties intimes du corps, sont transformés par l'écriture et forment chacun à leur façon un véritable cosmos. Dans les vers « Menos tu vientre/ claro y profundo », la taille réduite du ventre qui s'opposait à l'immensité du monde extérieur hostile se voit paradoxalement démultipliée avec l'adjectif « profundo ». D'objet fini, il devient un objet infini, un monde à la fois rond et sans limites. Un véritable univers puisque le soleil peut être figuré par la lumière de l'adjectif « claro ». Un univers enfin où tous les éléments sont parfaitement équilibrés comme le montre l'accentuation symétrique sur le premier et le quatrième pied de chaque vers. Circularité des formes et des vers ainsi que musicalité des sons et des rythmes se conjuguent ici pour donner à un objet simple et intime une portée universelle. La bouche est traitée d'une façon identique dans le deuxième poème évoqué. « El labio de arriba el cielo/ y la tierra el otro labio » : très explicitement, la bouche forme ici un univers incluant la terre et le ciel, un univers

⁴⁵ Chevallier, Marie, *Miguel Hernández: el poeta en busca de lo absoluto*.

encore une fois circulaire, puisqu'à l'aide d'un chiasme « el labio » ouvre et clôt ce nouveau cosmos.

Mais l'universalité ne passe pas seulement par des images universelles : il s'agit aussi de l'universalité de la voix poétique. Dans « Vals de los enamorados », par exemple, on peut observer l'absence de première personne, ce qui confère à la valse des amants et au nouvel Eden qui se crée dans leur ronde une valeur universelle. Il ne s'agit pas d'amants particuliers mais de l'Amour qui permet de vaincre l'adversité. Dans le poème « La boca », il ne s'agit pas d'une seule bouche, d'une seule voix, mais bien d'un estuaire de voix : « Boca poblada de bocas:/ pájaro lleno de pájaros ». On passe du singulier au pluriel, de l'individuel à l'universel : la voix poétique est démultipliée dans ce poème métopoétique qui montre bien l'universalité de la poésie de Miguel Hernández. « Nanas de la cebolla », quant à lui, est peut-être le poème le plus intimiste de l'ensemble puisqu'il part d'une anecdote vécue par le poète lui-même (qui apprend par une lettre de son épouse que son fils souffre de la faim, et qu'il n'a plus à manger que du pain et de l'oignon) ; cependant, par le biais de la berceuse, le poème s'écarte du chemin du biographisme pour prendre celui d'une ode à l'espoir, incarnée par le rire du fils, au milieu de la désolation : c'est là encore un thème universel qui est exploité, partant d'une expérience intime.

La musicalité et la circularité, comme on l'a vu, sont toujours liées à cette sphère de l'intime, et généralement à l'amour et l'espoir. Le chant poétique devient en effet un moyen de défense contre la souffrance et permet d'apaiser les blessures. Il s'agit, selon Marie Chevallier, d'un choix : « elegir la constancia de la melodía en el grito ». De l'intime, musicalité et circularité passe donc à évoquer un sentiment universel : l'espoir.

Le titre du recueil de poèmes *Cancionero y romancero de ausencias* affiche déjà un projet : faire de la poésie une musique. Celle-ci est appuyée par un effet de circularité dans les rythmes, les sons et les formes. C'est une poésie orale, faite pour être chantée à demi-voix, comme le dit Serge Salaün⁴⁶.

Les deux éléments, musicalité et circularité, renvoient, dans les quatre poèmes choisis, à la sphère de l'intime : au domaine amoureux, à l'amour paternel, à la voix

⁴⁶ Salaün, Serge, « La poesía de Miguel Hernández : una poética de la voz y de la dicción », in *Miguel Hernández (1910-2010), presencia de una ausencia*, *Insula*, numéros 763-764, juillet 2010.

poétique. Elles symbolisent finalement l'espoir. Au même titre que la poésie était « un arma de guerra » dans la préface à *Teatro en la guerra*, la musique devient ici une arme de défense contre la souffrance extérieure. Paradoxalement, cette sphère de l'intime, par l'intermédiaire de la poésie et de la musique, va prendre une ampleur universelle : si *Cancionero y romancero de ausencias* a souvent été analysé comme un recueil de repli sur soi, comme une poésie intimiste, il ne faut pas oublier que cet intimisme n'est que le point de départ des poèmes. Le projet de chacun d'entre eux est bien de faire d'un élément particulier, intime, une valeur universelle : ainsi la bouche particulière se transforme-t-elle en un cosmos et en une multiplication infinie de voix. Enfin, il convient de noter que cette analyse de la musicalité et de la circularité est limitée à quatre poèmes du *Cancionero*, aussi ne peut-on en faire une vérité générale sur l'ensemble de l'œuvre de Miguel Hernández. Si musicalité et circularité sont bien présentes dans les autres recueils, elles peuvent avoir un sens tout à fait différent : les poèmes de *Viento del pueblo*, par exemple, sont faits pour être déclamés à haute voix, et non chantonnés. Par ailleurs, dans d'autres poèmes, la circularité ne renvoie plus à la sphère de l'amour et de l'espoir, mais peut prendre le sens d'enfermement.

Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández au regard d'autres poèmes écrits dans les prisons franquistes

Aurore DUCELLIER,
ATER, Université Montpellier III

Si l'on s'intéresse à l'anthologie de la poésie carcérale espagnole établie par José María Balcells⁴⁷, on trouve pour le XXe siècle une liste assez fournie de poètes qui ont écrit dans ou sur les prisons franquistes. Certains ont publié un ou plusieurs recueils de poésie carcérale, souvent de nombreuses années après leur libération ou la Transition : Diego San José⁴⁸, José Luis Gallego⁴⁹ et Marcos Ana⁵⁰ n'en sont que quelques exemples significatifs. Pour beaucoup d'entre eux, Miguel Hernández fonctionne comme un symbole et cristallise un destin commun, bien que tronqué. C'est ainsi que la *tertulia* « La Aldaba » de la prison de Burgos – surnommée « Université de Burgos » – dont faisaient partie Marcos Ana et Gallego, a monté le spectacle théâtral *Sino sangriento, Homenaje a voz ahogada por Miguel Hernández en una cárcel de España* en son honneur, en 1960, avec le groupe de prisonniers politiques pour acteurs. En outre, le parallélisme vital avec Miguel que souligne Leopoldo de Luis dans l'introduction à *Voz última* de José Luis Gallego pourrait valoir pour de nombreux poètes prisonniers du franquisme, puisque la commutation de la peine de mort en trente

⁴⁷ José María Balcells, *Antología de la poesía castellana en la cárcel*, Barcelona, Diro, 1976.

⁴⁸ Diego San José, *La Musa encadenada (Versos de la cárcel), De cárcel en cárcel*, A Coruña, Do Castro, 1988. Né en 1884, il écrit ses poèmes en prison entre 1939 et 1943.

⁴⁹ José Luis Gallego, né en 1913, a publié, après deux courts recueils de 1947 et 1953, *Prometeo XX* (écrit en 1949 depuis la prison de Burgos) en 1969, et à titre posthume, *Voz última* (écrit en 1946 depuis la prison d'Alcalá de Henares) en 1980, puis enfin, *Prometeo XX y Prometeo Liberado* en 1983. Cependant, son œuvre poétique carcérale (composée entre 1939 et 1960) compte à ce jour près d'une vingtaine de recueils inédits que j'étudie dans ma thèse « L'écriture poétique dans les prisons du franquisme ».

⁵⁰ Marcos Ana, né en 1921, a publié ses poèmes de prison (composés surtout à partir des années 1950) dans le monde entier au moment de la lutte pour l'amnistie en Espagne, notamment dans *Te llamo desde un muro. Poemas de la prisión*, une édition mexicaine de 1959. En Espagne, ils ont été publiés dans *Las soledades del muro* (Madrid, Akal, 1977) puis dans ses mémoires, *Decidme cómo es un árbol* (Barcelone, Umbriel, 2007). Il prépare actuellement une édition complète de ses poèmes.

ans de prison était, malgré les *fusilamientos* massifs, assez courante (Marcos Ana a été condamné deux fois à mort) :

En cierto modo, semejantes azares que los de Miguel Hernández: una reclusión corta, un breve espacio en libertad y una condena a muerte, rebajada a treinta años, que a Miguel no le dejó cumplir la tisis y a José Luis le retuvo diecisiete años tras los muros de Burgos⁵¹.

Tous ont subi le *turismo carcelario*, mais dans des prisons différentes de celles de Miguel Hernández : depuis les prisons de la région de Vigo (pour Diego San José) à celle de Burgos (pour Gallego et Marcos Ana) et celles de Madrid – souvent au début – comme Porlier (pour les trois). Il est donc légitime de se demander dans quelle mesure le contexte carcéral conditionne leur poésie et quelles sont les similitudes et différences que présente ce corpus par rapport aux vers de Miguel Hernández.

Du poème emprisonné à la prison dans le poème

Selon Concha Zardoya, *Cancionero y romancero de ausencias* est caractérisé métriquement par la brièveté : « Metros de arte menor y solo, con contadas excepciones, de arte mayor »⁵². Cependant, la liste des poèmes inclus a évolué depuis (et l'anthologie de Ferris ou l'édition des œuvres complètes d'Agustín Sánchez Vidal et José Carlos Rovira en attestent). Ainsi, parmi les poèmes les plus marqués par le contexte carcéral, à l'exception des poèmes écrits pour son fils (et ce, probablement dans une visée ludique), « Nanas de la cebolla » et « Con dos años, dos flores », et de « Casida del sediento », on trouve surtout des *romances* (par exemple, « Antes del odio », « El pez más viejo del río », « Rueda que irás muy lejos »), des poèmes aux vers plus longs ainsi que des sonnets. Sur ce point, il est intéressant de constater que les sonnets et les vers *de arte mayor* se concentrent dans la dernière période d'écriture et d'emprisonnement : on relève avec intérêt les sonnets en *alejandrinos* « Ascensión de la escoba » (écrit à Torrijos), « Todo era azul », « Sonreír con la alegre tristeza del olivo », « El hombre no reposa », « Sigo en la sombra, lleno de luz, ¿existe el día? » mais aussi les *serventesios* en *alejandrinos* de « El niño de la noche », « Vuelo », ou qui terminent sur un hendécasyllabe (« Sepultura de la imaginación ») et ceux, enfin, entièrement en hendécasyllabes (« Eterna sombra »).

⁵¹ Leopoldo de Luis, «Noticia de José Luis», introduction à José Luis Gallego, *Voz última*, Madrid, Ayuso, 1980, p. 10.

⁵² Concha Zardoya, *Miguel Hernández, vida y obra*, Barcelona, Nortésur, 2009, p. 134.

On pourrait penser que plus les conditions de réclusion sont difficiles, plus le poète tend à la brièveté et à la simplicité, mais ce n'est pas le cas. Et cette observation est corroborée par les poèmes de prison des trois auteurs que nous avons introduits. Diego San José, sur les trente-cinq poèmes inclus dans *La Musa encadenada*, écrit dix-sept sonnets en hendécasyllabes (la moitié, donc). Treize autres poèmes sont des *romances* (ou des variantes, avec des *cuartetas*) et on compte même deux poèmes en *alejandrinos*. En ce qui concerne José Luis Gallego, sur les quinze poèmes qui composent *Voz última*, on compte sept sonnets (dont six en hendécasyllabes et un en *alejandrinos*) et deux poèmes en dodécasyllabes. Quant à *Prometeo XX*, il est presque exclusivement composé de sonnets en hendécasyllabes (hormis le long poème situé au milieu, « La juventud perdida. Poema de adiós en forma de sonata », organisé en *serventesios* d'hendécasyllabes). Marcos Ana, enfin, s'il écrit principalement en octosyllabes ou heptasyllabes (souvent sans rimes fixes), compose également des sonnets en hendécasyllabes et même un poème, emprunt de tristesse (une tonalité plus rare chez ce poète), en *serventesios alejandrinos*. Cette poésie carcérale est donc fortement marquée par les vers savants ou *de arte mayor* (hendécasyllabes ou *alejandrinos* surtout) et par le sonnet⁵³, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on pense, à la même époque mais pour la Résistance française, aux *Trente-trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou⁵⁴, publiés clandestinement en 1944 sous le pseudonyme de Jean Noir. La contrainte métrique du sonnet est probablement à la fois un reflet textuel de l'enfermement carcéral et un exercice intellectuel salutaire pour canaliser les émotions du poète.

Contrairement aux poètes évoqués précédemment, en ce qui concerne Miguel Hernández, il y a relativement peu de poèmes dont on sait avec certitude à quelle date et dans quelle prison ils ont été écrits⁵⁵. Pourtant, on peut déduire dans de nombreux cas

⁵³ Voir José Ramón López García, « José Luis Gallego, la mitología quebrada de una poética carcelaria », in C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 714 : « De hecho, se puede considerar la elección del soneto [...] como la muestra de una proyección de un espacio propio igualmente cerrado que engloba tanto al sujeto como al propio círculo de la cárcel mediante una construcción mítica dependiente del lenguaje poético ». En ce qui concerne les variantes de disposition du sonnet, Miguel Hernández a une prédilection pour le schéma ABAB ABAB CDE CDE, José Luis Gallego pour ABBA ABBA CDE CDE et Diego San José pour ABBA ABBA CCD EED.

⁵⁴ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, Paris, Gallimard, 1995, p. 45-77.

⁵⁵ Selon José Carlos Rovira, presque aucun manuscrit ne peut être daté avec précision, mais les poèmes 1 à 7 et 53 du *Cancionero y romancero de ausencias* (édition d'Agustín Sánchez Vidal et José Carlos Rovira, *Obra completa*, I, Madrid, Espasa, 1992) datent d'avant la fin de la guerre – et peut-être même les

que le poème est emprunt de l'univers carcéral, grâce à différents indices. Le champ lexical de la prison est cependant assez peu présent dans les poèmes carcéraux de Miguel Hernández, comme le met en évidence Bénédicte Mathios⁵⁶ à travers son analyse de « Antes del odio ». On y relève : « hierros », « encadenado », « eslabón », « carcelero », « paredón », « cárcel », « atarme », « cadenas », « encierra », « amuralla », « prisión », « cerrado ». Ce lexique donne souvent lieu à des constructions rhétoriques comme des métaphores (« triste guirnalda del eslabón ») ou des personnifications (« hierros que cercan las venas / y las muerden con rencor »)⁵⁷. Dans « Vuelo », on trouve également « losas », « rejas », « galerías », et la métaphore, chère aux poètes emprisonnés, du « silencio de cárcel »⁵⁸. Enfin, « Sepultura de la imaginación » insiste beaucoup sur les mots « piedra » et « muro », en jouant justement sur leur ambigüité. Mais ces champs lexicaux se concentrent principalement dans ces poèmes, puisqu'ailleurs on ne trouve plus guère que « sombra », « noche », « puerta », « fosa » (dans « Ascensión de la escoba »), en plus des mots déjà cités pour faire référence à la réalité pénitentiaire et des mots évoquant la liberté pour s'y opposer. Ce n'est pas le cas des poètes sélectionnés dans notre corpus comparatif, qui, en plus des mots utilisés par Miguel Hernández, emploient « preso », « prisionero », « celda », « condena », « cerrojo », « rastrillo », « barrote », « penal », « argolla », « verja », « llave », « cerradura », « maniatado », « patio de la prisión » ou encore « pared ». De plus, ces mots apparaissent beaucoup plus fréquemment, en particulier chez Marcos Ana.

L'atmosphère carcérale passe, chez Miguel Hernández, par des symboles et des sensations avant tout, plus que par un lexique référentiel. De nombreux critiques ont souligné l'omniprésence dans le *Cancionero y romancero de ausencias* de la couleur noire et de l'ombre (souvent associée à l'image du gouffre), reflets de la tristesse et de la douleur du poète prisonnier. C'est ce qu'exprime Concha Zardoya lorsqu'elle

poèmes 16 à 23 –, mais les « Nanas de la cebolla » datent du 12 septembre 1939 et « El pez más viejo del río » date du 4 janvier 1941. Pour le contexte et les autres poèmes écrits clairement en prison, voir notamment José Luis Ferris, *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2002 (« Ascensión de la escoba » p. 421, « Nanas de la cebolla » p. 422, « Sepultura de la imaginación » p. 450, « Eterna sombra », « Vuelo », « El hombre no reposa... » et « Sigo en la sombra, lleno de luz, ¿existe el día? » p. 451).

⁵⁶ Bénédicte Mathios, *L'œuvre de Miguel Hernández à partir de 1934 : les révolutions d'une voix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 145.

⁵⁷ Miguel Hernández, « Antes del odio », *op. cit.*, p. 719-720.

⁵⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 757.

affirme : « Todo es negrura trágica »⁵⁹. Les autres poètes prisonniers du franquisme expriment aussi cette sensation dans une moindre mesure : Diego San José, par exemple, évoque « el triste preso en la prisión sombría »⁶⁰ ou « [el sol] viene en mi celda a las sombras »⁶¹ et, tout comme Marcos Ana, décrit l'espoir comme une lumière, une lampe, par opposition. Un autre motif de l'atmosphère carcérale (à la fois référentiel et symbolique) est la soif. Il apparaît plusieurs fois (en particulier dans « Sed con agua en la distancia, / pero sed alrededor »⁶² ou « Dientes sedientos de ser colorados »⁶³) mais principalement dans « Casida del sediento », où le thème de la bouche de la femme aimée permet une fois encore d'opposer la fécondité de la femme (dont le ventre ou les yeux lumineux éclairent souvent les ténèbres de la prison) à la stérilité de l'espace carcéral métaphorisé :

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

Cuerpo: pozo cerrado
a quien la sed y el sol han calcinado⁶⁴.

Ce « mundo abrasador » de la prison, comme l'évoque Miguel Hernández, qui provoque le dessèchement poétique et moral du poète emprisonné, auparavant assoiffé d'humanité et de justice, est présent également chez d'autres poètes, comme José Luis Gallego par exemple :

Mundo en sed. Siempre en sed. El pensamiento
siempre en sed. ¡Y qué sed! Sed de uno mismo.
De hacer uno consigo como quiera.

Sed viva de reloj. Gran sed de viento.
Sed de resurrección. O de mutismo
total... ¡De muerte toda o Primavera!⁶⁵

⁵⁹ Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 147. Cette couleur est également évoquée par Diego San José dans « La noche en la cárcel », *op. cit.*, p. 274 : « en triste negrura ».

⁶⁰ Diego San José, « El verdadero cautivo », *op. cit.*, p. 257.

⁶¹ *Id.*, « El reloj de la cárcel », *op. cit.*, p. 276.

⁶² Miguel Hernández, « Antes del odio », *Cancionero y romancero de ausencias*, Agustín Sánchez Vidal et José Carlos Rovira (éd.), *Obra completa*, I, Madrid, Espasa, 1992, p. 719.

⁶³ *Id.*, « Eterna sombra », *op. cit.*, p. 758.

⁶⁴ *Id.*, « Casida del sediento », *op. cit.*, p. 748-749.

⁶⁵ José Luis Gallego, « Es diferente », *Prometeo XX*, Barcelona, El Bardo, Saturno, 1969, p. 22.

En plus de cette atmosphère carcérale nommée ou suggérée par des symboles, le traitement de l'espace et du temps dans le poème a son importance. En effet, si la référence directe à la durée du châtement⁶⁶ et à l'objet concret qui marque le passage du temps dans la prison (« el reloj ») est absente chez Miguel Hernández, certains indices montrent que la prison s'inscrit dans un temps hors du temps, dans une lenteur intemporelle par manque de repères. Ce temps, que Miguel tente de vaincre parce qu'il est un ennemi dans « Con dos años, dos flores », se fait lourd dans le silence et la solitude de l'enfermement. Et pourtant, même si le corps erre par les galeries et étouffe (dans « Vuelo »), il trouve encore la force d'espérer, d'attendre stoïquement la fin de ce temps sans fin : « Esperar. No cansarse de esperar la alegría »⁶⁷. C'est la même idée que l'on retrouve à travers la « noria » éternelle de la geôle (mise en relief par les rimes identiques répétant « vuelta » et « vida » dans les quatrains) chez José Luis Gallego :

...Pero habéis de seguir, ropa y zapatos.
 ...Pero habéis de seguir, frente y caderas.
 ...Pero habéis de seguir, ojos y boca⁶⁸.

Mais c'est surtout à travers l'espace qu'est suggéré l'emprisonnement chez Miguel Hernández. Depuis ce trou, cette fosse, ce recoin obscur et étroit (qui rappelle l'espace de la mort, la sépulture, la « tumba », comme la nomment Diego San José et Marcos Ana⁶⁹), il crie : « Falta el espacio. Se ha hundido la risa. »⁷⁰. Et cet espace contaminé par la tristesse et la solitude, désigné par le déictique « aquí » (par opposition à un « allí » idéalisé)⁷¹, s'oppose aux espaces libérateurs du ventre de la femme ou des souvenirs du sol natal (dans « El azahar de Murcia », souvenir nostalgique et positif, tout comme le Madrid de José Luis Gallego dans la deuxième section de *Prometeo XX*).

⁶⁶ Voir Diego San José, « ya casi un año que escucho » (*op. cit.*, p. 277) et José Luis Gallego, « ... Y mi condena a treinta muros fríos » (*Prometeo XX, op. cit.*, p. 31). Pour Marcos Ana, voir la note 25.

⁶⁷ Miguel Hernández, « Sonreír con la alegre tristeza del olivo », *op. cit.*, p. 751. Il faut remarquer à ce propos que l'oxymore du titre, développé dans tout le poème, contribue à cet équilibre fragile de l'espoir.

⁶⁸ José Luis Gallego, « La eternidad », *Prometeo XX, op. cit.*, p. 24. On pense également à la « ruca » de Diego San José, qui symbolise la lenteur du temps qui ne passe pas (« ¡Qué lentos pasan los días / hora tras hora, en la cárcel! », *op. cit.*, p. 273 et « la vida, que yo gocé / ya no sé el tiempo que hace... » *op. cit.*, p. 279) et qui suscite les soupirs des prisonniers.

⁶⁹ Voir Diego San José, « en la tumba de mi celda » (« Lo que más echo de menos », *op. cit.*, p. 262) et Marcos Ana, « vivos en tumbas de piedra » (« De río a río », *op. cit.*, p. 187).

⁷⁰ Miguel Hernández, « Eterna sombra », *op. cit.*, p. 759.

⁷¹ Voir Miguel Hernández, « Mírame aquí encadenado » (« Antes del odio », *op. cit.*, p. 719). Cette caractéristique est commune à tous ces poètes, comme par exemple, chez Marcos Ana : « Por eso, aquí, entre rejas / en veintidós inviernos / perdí mis primaveras », Marcos Ana, « Autobiografía », *op. cit.* p. 41.

Contre l'enfermement carcéral, l'évasion imaginaire

Contre cette stérilité, cette paralysie de la prison, Miguel Hernández dispose de stratégies poétiques, que partagent souvent d'autres poètes prisonniers du franquisme, pour s'évader symboliquement. D'abord, le traitement de la prison peut faire l'objet de résistance, en la niant verbalement ou, au contraire, en la soulignant. Miguel Hernández offre un exemple assez travaillé, dans « Antes del odio », de négation provocatrice de la prison pour s'évader de manière imaginaire vers la femme aimée. Dès la sixième strophe, il soutient le paradoxe de la liberté dans les fers (« Porque dentro de la triste / guirnalda del eslabón, [...] alto, alegre, libre soy ») mais c'est surtout dans la strophe finale qu'il développe l'idée d'une liberté d'expression, d'une liberté grâce à l'amour et même d'une liberté physique (puisque sourire et voix passent par la bouche) malgré les chaînes :

No, no hay cárcel para el hombre.
 No podrán atarme, no.
 Este mundo de cadenas
 me es pequeño y exterior.
 ¿Quién encierra una sonrisa?
 ¿Quién amuralla una voz? [...]
 Libre soy. Siénteme libre.
 Sólo por amor⁷².

Diego San José nie également avec ironie, provocation et désinvolture l'utilité de la prison et y clame la même liberté d'expression paradoxale :

¿De qué sirve que entre rejas
 por pensar, me tengan preso,
 si no le pueden poner
 cadenas al pensamiento?⁷³

Au contraire, l'affirmation, la mise en relief de la prison peut également être une stratégie de libération symbolique ou du moins un cri dénonciateur, au même titre que sa négation. C'est le cas du sonnet « Realidad para siempre » de José Luis Gallego, où l'identité du poète est envahie littéralement par la prison :

Preso, mi nombre. Y Preso, mi apellido.
 Prisión como lugar de nacimiento.
 Mi madre, mi condena – y mi aliento –.

⁷² Miguel Hernández, « Antes del odio », *op. cit.*, p. 720.

⁷³ Diego San José, « Carcelarias », *op. cit.*, p. 273.

Mi padre, este cerrojo maldecido.

¿Mis años?: diez (más tres) aquí metido [...] ⁷⁴.

Mais surtout, ce sont les métaphores ou les symboles de la liberté (imaginaire et imaginée) et de l'évasion qui permettent au poète de s'affranchir, de lutter, de résister mentalement et moralement à la prison. Comme l'ont observé les spécialistes de Miguel Hernández (comme Concha Zardoya ou José Carlos Rovira), certaines oppositions binaires traversent le *Cancionero y romancero de ausencias*. L'une d'entre elles est le rire ou le sourire comme défi à la tristesse de l'enfermement. Nous avons déjà signalé, dans « Antes del odio », une occurrence de « sonrisa », et ce n'est pas un hasard si dans les derniers poèmes cet élément corporel de résistance disparaît (nous avons cité, dans « Eterna sombra », le dramatique « Se ha hundido la risa »). En effet, pour José Luis Gallego aussi, vivre l'horreur de la prison signifie vieillir et perdre ses illusions de liberté : « perder como un anillo la sonrisa » ⁷⁵. Et Diego San José, après avoir évoqué le sourire de dignité et de défi de son compagnon Pedro Luis de Gálvez sur le chemin du *fusilamiento* et le sourire retrouvé pour tous les détenus le soir de Noël, montre qu'avec sa libération, c'est le droit au rire qu'il retrouve (« mi alma, que de horror estuvo llena, / al fin puede reír, alborozada » ⁷⁶). C'est ainsi que les poèmes majeurs d'Hernández à ce propos – et il suffit d'observer les occurrences, notamment anaphoriques, des mots « sonrisa » et « risa » – sont ceux que lui inspirent son fils (« Nanas de la cebolla » et « Con dos años, dos flores ») mais aussi « Sonreír con la alegre tristeza del olivo », qui s'élève comme le chant du cygne. Le sang, enfin, est symbole de vie et de lutte en prison également, tant pour Miguel (« La sangre se entristece de debatirse sola. » ⁷⁷) que pour Marcos Ana par exemple (« Muchas hojas sin sangre van cayendo » ⁷⁸).

Une autre opposition, presque manichéenne, plus importante encore et plus partagée également, repose sur la relation verticale qu'entretient le poète en prison avec le monde extérieur. Une fois encore, nous ne répèterons pas tout ce qui a été écrit sur l'opposition chez Miguel Hernández entre la sphère du poète, « abajo », et celle à laquelle il aspire, « arriba » (et où se trouve souvent la femme aimée). Cette tension a évidemment une explication psychologique : le poète, au fond du gouffre, ne voyant

⁷⁴ José Luis Gallego, « Realidad para siempre », Burgos, 3 septembre 1953, inédit.

⁷⁵ *Id.*, « La juventud perdida (XI) », *Prometeo XX*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁶ Diego San José, « Saldo de cuentas (Al salir del presidio) », *op. cit.*, p. 290.

⁷⁷ Miguel Hernández, « Vuelo », *op. cit.*, p. 757.

⁷⁸ Marcos Ana, « Prisión central », *op. cit.*, p. 20.

entrer que des bribes de lumière par des fenêtres trop hautes ou des fissures trop étroites, ne peut viser que la hauteur et la transcendance à l'heure d'imaginer la liberté. Ce mouvement ascensionnel rêvé, qu'il a d'ailleurs défini par une énumération à la cinquième strophe du poème « Antes del odio », il n'a de cesse de l'invoquer, notamment lorsqu'il transforme le balai de sa punition en héros (en s'appuyant sur la verticalité avec « espada », « azucena », « flauta », « palmera, columna »). On retrouve cette association de verticalité et d'héroïsme chez José Luis Gallego, lorsqu'il harangue ses camarades après la mort de Juan Ros :

...Mas por ti – por tu voz hecha simiente,
 hecha lanza, hecha luz y levadura
 de hombría –, me levanto.
 ¡En adelante,
 he de ser aún más puño iridiscente,
 más rayo trizador, y más locura
 de piedra vengadora,
 golpeante!⁷⁹

Ou dans le poème écrit par Marcos Ana pour insuffler l'optimisme chez ses compagnons de prison, le soir du Jour de l'An :

que fundan los corazones
 en un Corazón y todas
 las ramas del pulso sean
 árbol de luz en las sombras

Amigos, todos en pie,
 sobre las montañas rojas
 de nuestra sangre sin yugos,
 la voz erguida en la boca⁸⁰.

Une fois encore, lorsque le poète a épuisé ses forces de résistance, on trouve dans « Vuelo », « Sepultura de la imaginación » et « Eterna sombra » une impossibilité de s'élever (et même une chute vertigineuse et brutale lorsque la lucidité a tué l'imagination, dans le deuxième cas) : « Por más que te debatas en ascender, naufragas »⁸¹, « Ya no es posible lanzarse a la altura »⁸², s'exclame le poète dans son obscure solitude.

⁷⁹ José Luis Gallego, « El juramento », *Voz última, op. cit.*, p. 152.

⁸⁰ Marcos Ana, « Romance para las doce menos cuarto (Nochevieja en la prisión de Burgos) », *op. cit.*, p. 196-197. Voir également « Muevo / mi corazón como un farol de sangre » et « Trepó a los muros del dolor. Levanto / mis brazos como mástiles / desnudos. » (« El mensaje », *op. cit.*, s. p.).

⁸¹ Miguel Hernández, « Vuelo », *op. cit.*, p. 757.

De cette opposition verticale entre la prison située en bas et l'espoir situé en haut, découlent deux autres symboles : la lumière (face aux ténèbres de la geôle) et le vol de l'oiseau. La lumière, apportée par le monde extérieur au poète emprisonné – et diffusée notamment par le ventre de la femme chez Miguel Hernández (elle peut être aussi bien aube que nuit, apte à remplacer l'ombre négative de la prison) – va disparaître également au fil des mois et des poèmes, pour arriver à des titres significatifs, comme « Sigo en la sombra, lleno de luz, ¿existe el día? ». Ce symbole est présent également chez les autres poètes emprisonnés. On peut penser par exemple à la série de poèmes de José Luis Gallego sur les lieux madrilènes de sa jeunesse, dont nous avons parlé, remplis de lumière dans son souvenir, et qui lui permettent de jouer sur l'adjectif « cegado » (puisque'il est devenu effectivement aveugle au fil de sa rétention) :

Aquella habitación tan reluciente...
 (Los libros como lámparas, brillaban,
 Los libros... Como lámparas... Cantaban,
 luz en la luz.)⁸³

Le vol de l'oiseau, symbole par excellence de la liberté, associé au désir de verticalité par le mouvement ascensionnel, est très présent également chez les poètes prisonniers du franquisme. On assiste dans « Nanas de la cebolla » à un processus imaginaire libérateur, où le fils de Miguel, devenu « alondra » lui-même, parvient à transformer son père en oiseau également : « tu risa me hace libre / me pone alas »⁸⁴. On retrouve ce champ lexical de l'oiseau (avec « vuelo », « ala(s) » ou encore « pluma ») dans « Rueda que irás muy lejos », « Sonreír con la alegre tristeza del olivo » (appliquée cette fois au sourire), puis, pour lamenter son absence, dans « El niño de la noche », « Vuelo » et « Sepultura de la imaginación » principalement. A titre de comparaison, on peut penser aux vers de Marcos Ana, tantôt centrés sur l'individu (« Los dientes de una ballesta / me tienen clavado el vuelo »⁸⁵), tantôt sur la dimension collective des prisonniers (« ¡Que les devuelvan sus alas / que las sombras asesinan! »⁸⁶). Diego San José, lui, en plus du motif de l'oiseau (dans « Carcelarias » il s'adresse à une hirondelle avec laquelle il aimerait s'envoler, puis évoque l'envol d'une colombe dans le patio de la prison), introduit une variante où un papillon coloré s'élève depuis le patio de la

⁸² *Id.*, « Eterna sombra », *op. cit.*, p. 759.

⁸³ José Luis Gallego, « Biblioteca en recuerdo », *Prometeo XX*, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴ Miguel Hernández, « Nanas de la cebolla », *op. cit.*, p. 732.

⁸⁵ Marcos Ana, « Pequeña carta al mundo », *op. cit.*, p. 145.

⁸⁶ *Id.*, « Romance de la amnistía », *op. cit.*, p. 184.

prison, grâce aux soupirs des prisonniers : « más que el impulso de sus breves alas / la llevan de los presos los suspiros »⁸⁷.

Face aux bourreaux et au châtement, un poète-Prométhée-Icare libéré de sa faute

Jusque là, nous nous sommes intéressés presque exclusivement à la prison comme lieu d'enfermement et aux possibilités pour le poète de s'en échapper à travers ses vers. Mais l'environnement humain du prisonnier et le prisonnier lui-même sont également à prendre en compte dans l'analyse de la poésie carcérale. D'abord, le « je » poétique (qui renvoie le plus souvent au poète prisonnier⁸⁸), malgré ses tentatives d'évasion mentale, exprime sa solitude et ses doutes. Le signe le plus évident de ces doutes est probablement les interrogations omniprésentes dans cette poésie carcérale. Elles révèlent l'exaspération et parfois une tentative désespérée de se sentir exister en tant qu'être humain ou poète, de continuer à vivre, comme lorsque José Luis Gallego s'interroge sur le pouvoir de la poésie en prison (« ¿De qué me sirve, amigo, ser poeta [...]? »⁸⁹) ou sur le caractère discutable de la fatalité de sa situation (« ¿Fue forzoso? Me angustia la pregunta. »⁹⁰). On retrouve ces mêmes interrogations d'indignation, d'angoisse désespérée et de désorientation chez Hernández: « ¿Qué hice para que pusieran / a mi vida tanta cárcel? »⁹¹, « No quise más la luz. ¿Para qué? [...] / Quise ser. ¿Para qué? »⁹², « Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día? / ¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna? »⁹³.

⁸⁷ Diego San José, « Mariposa en la cárcel », *op. cit.*, p. 258.

⁸⁸ En effet, contrairement à José Luis Gallego, qui délègue la voix poétique au mois de mars, à l'Espagne ou à ses camarades dans *Voz última* et à son propre sang (qui parle à l'air) dans *Prometeo XX*, ou à Diego San José qui a recours au topique du manuscrit trouvé, Miguel Hernández utilise une énonciation relativement simple, sauf peut-être dans « Vuelo », où le « je poétique » passe de la troisième personne à la deuxième et « Sepultura de la imaginación », où la figure lyrique prend les traits d'un garçon.

⁸⁹ José Luis Gallego, « A Germán », *Prometeo XX*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi Diego San José, « ¿De qué sirve soñar? », *op. cit.*, p. 275-276.

⁹⁰ *Id.*, « La juventud perdida, XI », *Prometeo XX*, *op. cit.*, p. 44.

⁹¹ Miguel Hernández, « El último rincón », *op. cit.*, p. 744.

⁹² *Id.*, « El niño de la noche », *op. cit.*, p. 754.

⁹³ *Id.*, « Sigo en la sombra, lleno de luz, ¿existe el día? », *op. cit.*, p. 756.

C'est ainsi que, lorsqu'il doute, le poète prisonnier recourt alors à son environnement, réel ou rêvé, pour retrouver l'espérance. Nous avons vu que Miguel Hernández sublimait le balai de son châtiment pour en faire un objet héroïque dans « Ascensión de la escoba ». De la même manière, Diego San José fait de son cigare de prisonnier son confident et le symbole de la vie dans son sonnet « Al cigarro ». Mais, le plus souvent, c'est l'environnement humain rêvé qui permet de retrouver espoir. En premier lieu, il est significatif que tous ces poètes s'accrochent à leur environnement familial perdu et donc idéalisé comme autant de bouées de sauvetage.

On l'a vu, Hernández écrit avec un enthousiasme particulier lorsque ses vers s'adressent à son fils : il écrit « El pez más viejo del río », « Ruedas que irás muy lejos », « Con dos años, dos flores » à l'occasion des deux ans de Manuel Miguel ou « Miguelillo », le 4 janvier 1941, depuis Ocaña. Il insiste alors avec ferveur sur le futur que représente sa progéniture et auquel il aimerait croire : les verbes de mouvement à l'impératif s'accumulent dans « Ruedas que irás muy lejos » et il incite cet être qui est pour lui « mañana » et « universo [...] que guía esperanzado » à aller toujours de l'avant, dans « Con dos años, dos flores ». Diego San José, lui aussi, évoque avec nostalgie ses fils depuis la prison, et incite sa fille, pour son anniversaire, à oublier sa douleur et concevoir la séparation carcérale comme un songe⁹⁴. José Luis Gallego également s'adresse très souvent à sa femme et à sa fille – à laquelle il écrit par exemple une berceuse en *romancillo* dans le tragique *Voz última*⁹⁵ – et ne déroge pas à la règle des poèmes ou recueils liés aux anniversaires et fêtes des enfants (comme *Niña* écrit en 1945 à Alcalá et *El cuarto de la niña*, en 1949, à Burgos). Même Marcos Ana, pourtant jeune et célibataire, invoque le souvenir de sa mère exemplaire, morte de chagrin⁹⁶.

Si la famille (le fils ou la fille surtout) stimule l'espoir du poète prisonnier, les camarades morts à la guerre ou en prison (la fameuse *saca* qui mène au *fusilamiento*) peuvent également inciter à la lutte, comme on l'a vu, mais ce n'est pas le cas chez Hernández. Cela peut s'expliquer par le temps relativement réduit qu'il a passé derrière les verrous, mais aussi par le fait qu'il aimait garder une certaine intimité poétique⁹⁷. Ce poète n'évoque pas directement ses camarades d'infortune et la dimension collective de son expérience carcérale n'apparaît qu'à travers l'universalité de son cri et le reflet

⁹⁴ Diego San José, « A mi hija María Luisa en el día de su cumpleaños », *op. cit.*, p. 285.

⁹⁵ José Luis Gallego, « A la nanita, nana », *Voz última*, *op. cit.*, p. 137-138.

⁹⁶ Marcos Ana, « A los creyentes », *op. cit.*, p. 30-31.

⁹⁷ José Luis Ferris, *op. cit.*, p. 421.

indéfini de son enfermement, comme lorsqu'il se dit à lui-même : « Ya sabes que las vidas de los demás son losas / con que tapiarte: cárceles con que tragar la tuya. »⁹⁸.

Mais au-delà de la figure du poète prisonnier, la poésie carcérale peut mettre en scène également d'autres acteurs essentiels de l'emprisonnement, à savoir les responsables de la condamnation et le personnel en charge de la coercition. Sur ce point, le traitement poétique du bourreau par la victime peut étonner : il y a assez peu de références claires à ces acteurs de l'emprisonnement, et – probablement pour des questions de censure – presque aucune dénonciation du franquisme. Si l'on trouve des occurrences de geôliers, en particulier chez Marcos Ana (où un « funcionario » fait irruption à la fin d'un poème, par exemple, et vient l'interrompre⁹⁹) ou chez Diego San José (qui les appelle à plusieurs reprises « esbirro(s) »), le bourreau est le plus souvent indéfini (comme lorsque Miguel Hernández utilise la troisième personne du pluriel dans « No podrán atarme, no »¹⁰⁰) ou prend la forme du destin (souvent chez José Luis Gallego et Diego San José).

On peut cependant souligner un trait commun partagé par Miguel Hernández et ces autres poètes en ce qui concerne leurs bourreaux : c'est la tendance à l'animalisation. En effet, de même que le poète transcrivait la figure lyrique sous l'apparence d'un oiseau et comme par effet de miroir inversé, le bourreau prend l'aspect de prédateurs volants : « Varias alas, varios vuelos / abaten en ellas hoy / hierros [...] »¹⁰¹. On retrouve cette même animalisation de Miguel Hernández chez Diego San José par exemple, où les gardiens de prison sont tantôt deux aigles noirs, tantôt des corbeaux prédateurs : « Retiráronse los cuervos / una vez hecha su presa / y con cerrojo y tres llaves / volvió a carreras la celda. »¹⁰². Parfois, le bourreau se rapproche plutôt de la bête sauvage insensible : « Piedras, hombres como piedras, / duros y plenos de encono »¹⁰³. Enfin, il peut arriver que le bourreau se confonde avec le châtiment lui-même :

... Cansado estoy de tiempo. (Oh aguilucho:
Oh lobo carnicero: oh mal castigo :
oh reloj que no quieres ser mi amigo...)
Cansado – y dolorido – de serrucho¹⁰⁴.

⁹⁸ Miguel Hernández, « Vuelo », *op. cit.*, p. 757.

⁹⁹ Marcos Ana, « La vida », *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁰ Miguel Hernández, « Antes del odio », *op. cit.*, p. 720.

¹⁰¹ *Id.*, « Antes del odio », *op. cit.*, p. 719.

¹⁰² Diego San José, « Una "saca" », *op. cit.*, p. 265.

¹⁰³ Miguel Hernández, « Después del amor », *op. cit.*, p. 724.

¹⁰⁴ José Luis Gallego, « Prometeo XX », *Prometeo XX, op. cit.*, p. 49.

José Luis Gallego, en jouant sur le double sens d'« aguilucho » (symbole franquiste et supplice de Prométhée) de manière très subtile et prudente, nous permet ici d'analyser le dernier élément du châtement, à savoir la faute et le motif de l'emprisonnement.

Selon la version officielle, le motif d'emprisonnement de ces poètes, souvent communistes et toujours républicains, est d'avoir « adhéré à la rébellion militaire » (c'est-à-dire d'avoir défendu, notamment grâce à leur art, la République pendant la Guerre civile contre le coup d'Etat). En vertu du Code de Justice Militaire, de la Loi sur les Responsabilités Politiques du 9 février 1939 et, à partir du 1^{er} mars 1940, de la Loi sur la Répression de la Franc-maçonnerie et du Communisme, ils étaient le plus souvent condamnés à mort puis, selon les aléas juridiques et les appuis de l'entourage, condamnés à trente ans et un jour de prison. Les républicains du Front Populaire ayant été perçus comme un désordre, une perversion, car ils revendiquaient la liberté d'expression, l'éducation pour tous ou encore l'égalité des classes sociales, ces poètes traduisent poétiquement cette tentative subversive de liberté et d'humanisme. C'est ainsi que deux mythes grecs jouent un rôle majeur dans leur vers en ce qui concerne leur châtement : celui de Prométhée et celui d'Icare.

Le mythe de Prométhée est une évidence chez José Luis Gallego, qui intitule son recueil de 1949 *Prometeo XX*. Après près de dix ans de prison, il se présente comme un nouveau Prométhée du XXe siècle qui implique un Zeus-Franco (évoqué dans la citation initiale du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, qui ouvre le recueil) :

Planteado en estos términos, Gallego está trasladando a la esfera de un mito clásico cada uno de los elementos que constituyen su situación personal, como un nuevo Prometeo se ve sometido a una reclusión y castigo mediante los cuales el Poder quiere no sólo castigarle, también reformarle a la aceptación de los códigos impuestos por esa figura dictatorial que encarna Zeus¹⁰⁵.

Outre le sonnet « Prometeo XX » où il décrit son châtement, que nous avons déjà mentionné, d'autres poèmes de Gallego établissent un parallèle avec ce mythe, notamment lorsqu'il affirme avec une réminiscence shakespearienne ne pas se repentir de sa faute qu'il trouve noble et justifiée :

¹⁰⁵ José Ramón López García, « José Luis Gallego, la mitología quebrada de una poética carcelaria », *op. cit.*, p. 713.

No me arrepiento. Como no lo hizo
 Prometeo. ¿Vivir y ser innoble?
 ¿Ser noble y no vivir? Fue éste el problema.
 Lo resolví, ¡y adiós por siempre, oh pobre!¹⁰⁶

Marcos Ana fait également allusion (sur un ton ironique) au motif prométhéen du châtement de ces poètes par le franquisme, à savoir l'amour idéaliste pour l'humanité :

Mi pecado es terrible:
 Quise llenar de estrellas
 el corazón del hombre¹⁰⁷.

Or, c'est exactement ce à quoi se réfère Miguel Hernández dans son poème « Antes del odio », lorsqu'il répète inlassablement qu'il est puni pour avoir seulement trop aimé les hommes et la vie :

Beso, dolor con dolor,
 por haberme enamorado,
 corazón sin corazón,
 de las cosas, del aliento
 sin sombra de la creación [...]
 Corazón en una copa
 donde me lo bebo yo,
 y no se lo bebe nadie,
 nadie sabe su sabor.
 Odio, vida: ¡cuánto odio
 sólo por amor!¹⁰⁸

Mais c'est surtout le second mythe, celui d'Icare, qui est le plus évident chez tous ces poètes. Il rappelle le désir d'émancipation, de liberté, que ceux-ci ont éprouvé et transmis, et il contraste avec leur situation actuelle de prisonnier politique incarcéré. Dans « Vuelo », Miguel Hernández évoque assez clairement l'ascension fatale du poète-alouette-Icare qui finit par tomber :

Iba tan alto a veces, que le resplandecía

¹⁰⁶ José Luis Gallego, « La juventud perdida. XI », *Prometeo XX*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ Marcos Ana, « Autobiografía », *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ Miguel Hernández, « Antes del odio », *op. cit.*, p. 718-719.

sobre la piel el cielo, bajo la piel el ave.
 Ser que te confundiste con una alondra un día,
 te desplomaste otro como el granizo grave¹⁰⁹.

Nous avons longuement commenté les occurrences de lumière, d'ailes et d'envol qui se transforment peu à peu en obscurité chez Miguel : au début d'« Eterna sombra », il constate que ce que le poète républicain conçoit comme la Vérité (la lumière qu'il pensait avoir atteinte) est en réalité le motif de son châtement par son ennemi : « Yo que creí que la luz era mía / precipitado en la sombra me veo »¹¹⁰. Diego San José est peut-être celui qui renvoie le plus clairement au mythe d'Icare. Après avoir joué sur le mot « pluma » (tantôt instrument du vol subversif comme liberté physique, tantôt métonymie de l'écriture comme liberté d'expression)¹¹¹, il s'érige en « Prometeo, sin cadenas » puis en oiseau désormais dépourvu d'ailes pour avoir, comme Icare, volé trop haut, c'est-à-dire, métaphoriquement, avoir bravé l'interdit et être allé trop loin dans sa recherche humaniste du progrès (faute tout à fait pardonnable à ses yeux) :

y es lo cierto, que acá estoy,
 (jamás pudiera pensarlo)
 porque, con una sola pluma,
 dicen que volé tan alto,
 que el sol, me cegó los ojos
 y di en tierra, deslumbrado¹¹²...

La rédemption (que le régime s'est pourtant acharné à inculquer aux détenus et leurs familles, notamment à travers l'hebdomadaire officiel *Redención*) est vaine dans la mesure où la faute condamnée et punie n'est pas perçue comme une faute par le poète détenu, mais comme un honneur. La faute est donc impossible à purger selon Diego San José (et selon les autres, comme nous l'avons vu précédemment), et il demande à ses bourreaux, au cas où ils pensaient le réformer en l'enfermant et le rendre à la liberté libre de ses « péchés », de le laisser alors en prison, triste, errant et solitaire.

¹⁰⁹ *Id.*, « Vuelo », *op. cit.*, p. 757.

¹¹⁰ *Id.*, « Eterna sombra », *op. cit.*, p. 758.

¹¹¹ Diego San José, « Dos veces por un camino », *op. cit.*, p. 267 : « la ruta de mi destino, / que era la cárcel, en suma, / donde habría de purgar / el pecado de volar / en que incurriera mi pluma. ».

¹¹² *Id.*, « Galeote, sin grilletes », *op. cit.*, p. 283. Ces vers, écrits le 10 avril 1941 depuis la prison de l'île de Saint Simon, sont à rapprocher d'autres vers, écrit le 1^{er} mars 1943 depuis la prison de Vigo : « rebusco entre el desván de mis andanzas / la causa de mi pena, / y no mas hallo, que lo mismo que Ícaro, / mirar, ¡necio! al sol, quise de cerca, / y como solo volé con una pluma, / bien pronto vine a tierra... » (*Id.*, « El rayo de sol », *op. cit.*, p. 284).

Pour conclure, le contexte carcéral et la dimension collective de l'emprisonnement sont peut-être moins présents concrètement dans les vers de Miguel Hernández que dans ceux de Diego San José (au style plus narratif), José Luis Gallego (qui écrit bien plus longtemps en prison) ou Marcos Ana (au style plus militant), mais ils n'en ont pas moins conditionné sa poésie. Nous avons vu que de nombreux symboles communs traversent ces œuvres, tant pour ce qui dénote l'atmosphère carcérale (sonnet, couleur noire, ombre, soif, oppression du temps et de l'espace) que pour ce qui symbolise l'espoir et la liberté (rire, sang, mouvement ascensionnel et dimension verticale, lumière, oiseau, envol). L'environnement du poète prisonnier subit également un traitement particulier, puisque les bourreaux peuvent être animalisés et que la faute peut être minimisée, d'autant plus si elle devient mythologique. Tout tend (symboles, mouvements, personnages, objets) à atténuer la douleur du « je » poétique et à permettre une évasion imaginaire, mentale, de la prison. Car le poète qui a péché par excès d'humanité et d'idéalisme ne comprend pas, n'accepte pas sa faute et son châtement.

Las geórgicas de Miguel Hernández : miel y herrumbrosas lanzas

Zoraida Carandell

Université Paris III Sorbonne nouvelle

En “Virgilio y Miguel Hernández”¹¹³, Eugenio Hernández Vista rastrea encuentros y desencuentros entre dos poetas de origen rural, que formaron parte del bando de los vencidos y vieron trocada su fortuna - prisión para el primero, expropiación de las fincas paternas para el segundo - antes de correr una suerte opuesta. Tras la derrota, el autor de las *Bucólicas* conocería la gloria y los honores oficiales y Miguel Hernández, la muerte de tantos detenidos bajo el régimen de Franco. Como lo recuerda también Fernando Fernández Palacios, Miguel Hernández era un excelente conocedor de la *Eneida*¹¹⁴. Recitaba páginas enteras de la traducción de Fray Luis de León, y estaba fascinado por las obras de Virgilio, que llevaba consigo mientras se dedicaba al pastoreo. Ambos críticos han querido insistir en la verosimilitud de la impronta virgiliana en Miguel Hernández, recalcando, por ejemplo, el tratamiento humano del toro, presente ya en Virgilio. Está totalmente fuera de nuestro alcance estudiar otro aspecto de esta cuestión: hasta qué punto la tradición virgiliana erudita – la traducción de las *Geórgicas* de Juan Luis Vives o la abundante literatura pastoril de los siglos XVI y XVII- ha podido hacer mella en Miguel Hernández es algo que queda por elucidar. Pablo Neruda evoca la impronta de Fray Luis de León en el poeta oriolano,

¹¹³ Eugenio Hernández Vista, “Virgilio y Miguel Hernández”, en *Cuadernos de Filología clásica*, n. VI, 1972, p. 137-150.

¹¹⁴ Fernando Fernández Palacios, (2004): “Apuntes acerca del mundo clásico grecolatino en Miguel Hernández”, en Sánchez Balaguer, J. J., Ramírez, F. (eds.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*, Orihuela, pp. 473-9.

y la crítica ha traído a colación las *Églogas* de Garcilaso, o *El cántico espiritual* de Juan de la Cruz para esclarecer algunas imágenes herméticas de *El rayo que no cesa*, como lo hizo recientemente Nadine Ly¹¹⁵. Junto con algunos de los pasajes más celebres de las *Geórgicas*, estas obras forman parte del acervo literario que sustenta *Viento del pueblo*.

Contrariamente a lo que anuncia el título, esta contribución no pretende ofrecer un inventario de las imágenes heredadas de Virgilio, que además no se reducen a la temática campesina o agrícola¹¹⁶. Dos tópicos de las *Geórgicas* de Virgilio aparecen en *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y en menor medida, *Cancionero y romancero de ausencias*: la miel, como emanación del cuerpo y reapropiación metapoética de la voz; la lanza, como arma de guerra y descubrimiento de la historia. Veremos como la poesía de Miguel Hernández recoge dos tópicos de la antigüedad y cambia su significado. Se aventura aquí también la hipótesis de que la miel, la lanza y su consiguiente alegorización asumen, a lo largo de los tres libros, sentidos diferentes, reveladores de un cambio de visión del mundo. Cada una de las imágenes de la poesía hernandiana labra una poética en la que sopla, como veremos, el viento de la historia.

El concepto de la literatura que prevalece hoy día obedece a en supuestos de originalidad que no admiten el parecido como rasgo propio de la literariedad; por ello la busca de fuentes, llamada despectivamente por sus detractores “crítica de fontanerías” es algo parecido a una caza de sombras o a un suplicio de Tántalo. Lo que intentamos alcanzar se esfuma. Los ecos de Virgilio en la poesía de Miguel Hernández, más que el objetivo de este estudio, van a ser el medio para aproximarnos a algo que no es Virgilio: la agricultura del poema, campo donde fertiliza la semilla dejada por una tradición literaria áurea y clásica (valga esta expresión en homenaje al importante artículo de Marie Chevallier, “La agricultura de la muerte”¹¹⁷). Una obra de factura rompedora como *Viento del pueblo* se vale de tópicos literarios para dar al lector nuevo sustento:

¹¹⁵ Nadine Ly, “Aquel aquello...: sur l'écriture de *El rayo que no cesa*”, en Federico Bravo y Nuria Rodríguez Lázaro dir., *Le discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942)*, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.

¹¹⁶ Véase la rescritura de la tercera Egloga de Virgilio, que según Christine Rivalan Guego ofrece el soneto “Me tiraste un limón”, remedando los juegos de Galatea con los pastores en “L'amour en cage: enfermement et déchirement dans *El rayo que no cesa*”, *Lectures de Miguel Hernández*, C. Le Bigot coord., Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 155-175, (p. 168).

¹¹⁷ Marie Chevallier, “La agricultura de la muerte (en algunos poemas anteriores a la guerra)”, en Javier Pérez Bazo y Serge Salaün, *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1996, p. 115-120.

la bebida funeraria con que brinda la “Elegía primera” dedicada a García Lorca está llena de voces antiguas. La naturaleza toda, los ríos, los volcanes, los valles de lamentos, cantan a Lorca como nuevo duque de Osuna¹¹⁸. La grandeza del héroe es cósmica, como lo es el duelo por el héroe quevediano, a quien dar podrá la patria cárcel y muerte, mas sobran las hazañas. Todo libro de poemas es un epitafio¹¹⁹. Las voces ajenas no son, en el poema, cuerpos extraños, sino que introducen una compleja sinfonía. Virgilio no llega solo, sino de la mano de otro guerrero, Garcilaso, y en compañía de Hesiodo y Quevedo, para cantar la naturaleza en medio de la devastación de la guerra.

El retorno a la naturaleza: lo que Federico García Lorca considera en 1928 como el punto común de los libros de poesía publicados en los años veinte parece distanciarse de la ciudad sin espíritu y de la mano del hombre: “lo más importante no es el hombre”, escribe el de Fuentevaqueros a su familia desde Nueva York. La naturaleza, para Lorca, Aleixandre, o Cernuda, no es la agricultura.

En *La Destrucción o el amor* de Aleixandre, *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, de Lorca o *Invocaciones* de Cernuda la naturaleza puede ser fuente de libertad o maravilla y metáfora del inconsciente, pero no es el resultado del trabajo del hombre. En *Marinero en Tierra* y *La amante* de Alberti o *Versos humanos* de Diego, el hombre aparece en el seno de la naturaleza, forma parte de un paisaje en movimiento, pero como viajero y huésped, no como hortelano. Tan solo *Égloga*, *elegía oda*, de Cernuda, y algún poema de *Cántico*, de Guillén, como “La tarde”¹²⁰ asocian a lo pastoril el trabajo del hombre. Sin embargo, en la obra juvenil de Cernuda y en *Cántico* de Guillén, el yo lírico tiene una postura contemplativa, mientras que la voz poética de

¹¹⁸ La “Elegía primera” recuerda especialmente los tercetos del soneto de Quevedo: “En sus exequias encendió el Vesubio/Parténope, y Trinacria al Mongibelo;/el llanto militar creció en diluvio./Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;/la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio/murmuran con dolor su desconsuelo”. La personificación del Mongibelo también aparece en la Geórgica primera de Virgilio. En el poema de Hernández, “Muere un poeta y la creación se siente /herida y moribunda en las entrañas. / Un cósmico temblor de escalofríos/ mueve terriblemente las montañas/un resplandor de muerte la matriz de los ríos./ Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos/ veo un bosque de ojos nunca enjutos./ avenidas de lágrimas y mantos”.

¹¹⁹ Sobre la impronta de otros poemas de Quevedo en esta elegía, véase Bénédicte Mathios, *L'œuvre de Miguel Hernández à partir de 1934 : les révolutions d'une voix* Puf, 2010, p. 63-64. Se encontrarán en el libro de B. Mathios otras muchas referencias eruditas.

¹²⁰ “El vaivén de la esquila / de la oveja que paca.../en su punto la tarde: / fina monotonía. / ¡Polvareda de calma./ trasluz de lo plenario! / ¡Ahínco cabizbajo, /émulo de la hazaña!” Jorge Guillén, “La tarde”, *Cántico* (1936).

Miguel Hernández se solidariza con los trabajadores. El giro dado por la poesía en la guerra civil supone un cambio de orientación: es una poesía de sol a sol. La inflexión de un tópico literario – la “verdura de las eras” manriqueña de “Elegía primera”¹²¹ – responde a un cambio de visión del mundo. Frente a la lírica urbana de los veinte y primeros treinta, la poesía de la guerra civil se vuelve al campo, manzana de la discordia en la difícil reforma agraria emprendida por los republicanos¹²², para hacer el encomio del campesino, con una perspectiva ideológica meridiana¹²³. También Arturo Serrano Plaja, instigador de la “Ponencia colectiva” que también firmara Miguel Hernández¹²⁴, comparte la postura ideológica del oriolano y convoca la agricultura en *El hombre y el trabajo*. Como lo apunta Francisco Caudet en su introducción a *El hombre y el trabajo*¹²⁵, Arturo Serrano Plaja lee *Los trabajos y los días* de Hesiodo precisamente en los mismos días en que escribe su libro. Otro poeta comunista, Rafael Alberti, canta al campesino como humana simiente que surca las trincheras y gana, matando, la vida¹²⁶.

La humanidad del agro se da también en las *Bucólicas*, donde el sentimiento elegíaco de los vencidos se prolonga en los campos. En la obra de Virgilio, la evocación del paisaje se funde con el dolor de ver que los vencedores se apoderan de los campos pacientemente labrados por el campesino. A diferencia de Titiro, que toca la flauta al principio de las *Bucólicas* sin mezclarse con el fragor de la guerra, el campesino cantado por Miguel Hernández y otros poetas de su tiempo empuña el fusil y siembra la muerte a su alrededor: “es preciso matar para seguir viviendo” (“Canción del esposo soldado”, *VP*, p.117). En la obra de Miguel Hernández, el viento, el rayo, la tormenta,

¹²¹ Ver Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 1989, nota 2, p. 57.

¹²² Como es sabido, Miguel Hernández tomó partido por los terratenientes en 1932. Su poema “Profecía del campesino”, publicado en *El Gallo crisis*, da fe de ello. Curiosamente, algunas de las imágenes que desarrollará su lírica posterior aparecen ya en “Profecía del campesino” y “La morada amarilla”. Hay continuidad en el estilo, no en la postura política.

¹²³ La dimensión política de la creación de Hernández y la glorificación del trabajo que hay en su obra son, probablemente, los motivos del escaso interés que suscita *Viento del Pueblo* en los años de la posmodernidad. *Cancionero y romancero de ausencias*, donde no hay ninguna dimensión propagandística, sí disfruta de los favores de la crítica actual.

¹²⁴ “Nosotros queremos un arte por y para el hombre”, en “Ponencia colectiva”, A. Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya, en *Hora de España*, Valencia, agosto de 1937, número 8, páginas 81-95.

¹²⁵ Arturo Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo*, Francisco Caudet ed., Ediciones de la Torre, p. 37.

¹²⁶ Valga el ejemplo de los cuartetos de “Los campesinos”: “Se ven marchando duros, color de la corteza /que la agresión del hacha repele y no se inmuta. /Como los pedernales, sombría la cabeza, /pero lumbre en su sueño de cáscara de fruta. /Huelen los capotones a corderos mojados, /que forra un mal sabor a sacos de patatas, /uncido a los estiércoles y fangales pegados /en las cansinas botas más rígidas que patas (Rafael Alberti, *Capital de la gloria*, 1938).

forman parte de la retórica de la guerra, al igual que sucede en las *Geórgicas*: las tempestades de la guerra, el huracán, el rayo, son representaciones habituales del conflicto. Las inclemencias del tiempo, en la obra de Virgilio, son expresadas con metáforas militares. “Escuadrones de viento” se desatan sobre la cosecha¹²⁷. Como lo observa Florence Dupont, las *Geórgicas* contribuyen a sustituir un concepto pintoresco del agro como marco literario por un concepto ciudadano e itálico¹²⁸. Del mismo modo que la obra de Virgilio forja un nuevo concepto de Italia, *Viento del pueblo* da cartas de naturaleza poética a la geografía española, personificando ciudades y lugares: Jaén, Buitrago, Sevilla, Euzkadi, Madrid, el Manzanares. No poco sale ganando el “aprendiz de río”, del que se mofaron en su día Lope de Vega y Quevedo, con los últimos versos de *Viento del pueblo*:

El alma de Madrid inunda las naciones,
El Manzanares llega triunfante al infinito,
Pasa como la historia sonando sus renglones,
Y en el sabor del tiempo queda escrito (“Fuerza del Manzanares”, *VP*, p.132).

La poesía hernandiana es memoria de un paisaje habitado por sombras heroicas. Lo épico subyace en el paisaje, como enterrado. El poeta se presenta como hortelano de un campo surcado por la historia. Invita *Viento del pueblo* al lector a desenterrar o desentrañar, con la premura del campesino, el limo del poema para convertirlo en paisaje significativo. Como el niño yuntero ara la corteza de su madre, la tierra¹²⁹, el lector es hijo del poema, es su posteridad: el “huerto de bocas, futuras y doradas”¹³⁰, que forma el cementerio del yo lírico en *Cancionero y romancero de ausencias* es el de los lectores venideros. Todas y cada una de las metáforas dedicadas al agro, de la laboriosa abeja que poliniza el campo, fertilizándolo, a los brotes que surgen de los más ingratas semillas (“Flores de telarañas” y “Rastrojos de difuntos” en el primer poema de *El rayo que no cesa*), contribuyen a crear un frondoso tejido de imágenes. La agricultura carece de virtud pintoresca. Con el vocabulario del agro, Miguel Hernández crea paisajes de

¹²⁷ Véase la traducción de Juan de Arona, ampliamente difundida en España en 1900 (Lima, Imprenta del comercio, 1867) : “Iba con mis colonos a la siega/ La mies segada casi, o suerte impía, /Sobre la corva hoz desfallecida/ Cuando vi concurrir los turbulentos /Escuadrones de vientos /Y entreverarse en hórrida refriega /Sobre los trastornados elementos” (Virgilio, *Geórgica primera*).

¹²⁸ Véase Florence Dupont, trad., introducción à Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, Paris, Gallimard, 2003.

¹²⁹ El agro es a la vez escenario de la guerra (En *Viento del pueblo* predomina un espacio horizontal, diverso de la verticalidad casi geológica de *El rayo que no cesa*) y fuente de una posible regeneración, figura materna, como se ve en “El niño yuntero”, por ejemplo.

¹³⁰ “Por un huerto de bocas/ futuras y doradas/ relumbrará mi sombra”, en “Llebadme al cementerio”, *Cancionero y romancero de ausencias*, p. 278.

despojos que son el contrapunto rural de los cuadros urbanos de la escuela de Vallecas – como la serie “Cloacas y campanarios” de su compañera a la sazón, Maruja Mallo – por mostrar una degradación del campo, paralela al mundo de desechos urbano, hecho de materiales de derribo, convertido en tópico de la literatura de vanguardia. El paisaje es la expresión de la mentalidad colectiva. Si los hombres siembran “raíces y esperanzas”, el paisaje plasma el sentir del pueblo de forma tan visible como la tradición popular del arte: es obra del pueblo. Contemplar el paisaje es abrazar las ilusiones de todos; el campo es forma dada al sueño, materia soñada y laboriosamente edificada, como en “Aceituneros”, donde el olivo – árbol de estirpe helénica y petrarquista, no lo olvidemos – se forma, retorcido, gracias al esfuerzo del hombre, del agua y de los planetas, durante “siglos de aceituna” (*VP*, p.95). Como lo apuntan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, “El mundo poético de Miguel Hernández se puebla, por los poemas elegíacos, de un sentido telúrico que funde la materia humana a la tierra, para en ésta hacerse de nuevo fértil”¹³¹.

Se manifiesta en *Viento del pueblo* lo que Serge Salaün llama el “afán de creer” de Miguel Hernández¹³². El mismo poeta se refiere a la guerra, en la “Nota previa” a su teatro, como “tremenda experiencia poética”. Dista *Viento del pueblo de Capital de la gloria*, de Rafael Alberti, donde la hecatombe conduce a la convicción de la impotencia de las palabras, “heridas de muerte”¹³³.

Dos tópicos de mismo origen – las *Geórgicas*- pero de signo opuesto, la miel y las lanzas herrumbrosas, merecen una atención más detenida y dan un atisbo de lo que puede ser la evolución del significado poético en *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *Cancionero y Romancero de ausencias*.

El tópico tiene como función animar, dar vida, casi como prosopopeya a la violencia guerrera: la vida de los tópicos literarios consiste en un desgaste y una reactivación, que puede vaciar o reactivar la carga semántica de los mismos. Lo que, por inusual, sorprende al lector, difiere de lo manido y resurgente.

¹³¹ Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia eds., introducción a *Viento del pueblo* en Miguel Hernández *Obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1976, p. 300.

¹³² Serge Salaün: “Eros en la guerra (*Viento del Pueblo*)”, *Estudios sobre Miguel Hernández*, Francisco Javier de Revenga y Mariano de Paco coord., Universidad de Murcia, 1992, p. 433-446. Del mismo sentir son Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, que ven, en la victoria de de la luz sobre la sombra, reafirmada en *El cancionero y romancero de ausencias*, la superación frente a la adversidad (loc.cit).

¹³³ “Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste, /lo desgraciado y muerto que tiene una garganta/ cuando desde el abismo de su idioma quisiera/ gritar lo que no puede por imposible, y calla./ Balas. Balas./ Siento esta noche heridas de muerte las palabras”./Rafael Alberti, “Nocturno”, *Capital de la gloria* (1938).

El conflicto nace del enfrentamiento de las palabras; el rebuscado hipérbaton, la controvertida agudeza, las sinonimias y antonimias, son rasgos de la poesía juvenil de Miguel Hernández y oscurecen *Perito en lunas*¹³⁴. *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias* son libros de continuidad con la tradición petrarquista, como lo ha observado a menudo la crítica¹³⁵. Los tópicos que aparecen en estos dos libros están encardinados en una tradición literaria, la de la poesía amorosa, donde el amor da sentido al mundo y al lenguaje; en *Viento del pueblo* se desdibuja la temática amorosa, pero la palabra conserva el rayo de acción que tiene en el conjunto de la producción hernandiana: a menudo, el poema aprovecha todos los sentidos posibles de un término, lo exprime como un limón, y hasta lo desquicia, buscando en él contradicciones. El estilo de *Viento del pueblo* se asemeja al de libros anteriores; incluso en los poemas más asequibles, la palabra sigue siendo el núcleo de significación. En cambio, la factura de *Viento del pueblo* es novedosa: este libro asienta un nuevo modelo de poesía comprometida con la historia.

El cuarto y último libro de las *Geórgicas* de Virgilio está dedicado a las abejas, que según la creencia clásica, nacen por generación espontánea. Como lo advierte Alain Michel, en todo momento las abejas tienen una significación simbólica, remiten al misterio del nacimiento y a la regeneración posterior a la muerte¹³⁶. El cuarto libro de *Las Geórgicas* describe así el nacimiento de las abejas, refiriendo una costumbre de la región del Nilo: al final del invierno, se mata un toro, se encierra en un reducido espacio, aderezado con ramas y tomillo. Cuando el líquido de los huesos comienza a fermentar, se forman, poco a poco, criaturas sin patas, provistas de alas, y se elevan por el cielo como lluvia de verano las abejas nacidas del toro putrefacto.

¹³⁴ Un concepto amplio de las figuras estilísticas en las tres obras es estudiado por Claude Le Bigot, en “Poésie et rhétorique chez Miguel Hernández”, en C. Le Bigot, coord., *Lectures de Miguel Hernández*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 213-244. Sobre la poesía comprometida, véase, del mismo autor, *L'encre et la poudre: pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la IIe République (1931-1939)*, Presses universitaires du Mirail, 1997. Ver también de Alberto Acereda *El lenguaje de Miguel Hernández (El rayo que no cesa)*, Madrid, Pliegos, 1995.

¹³⁵ Véase María Dolores Martos Pérez, “El petrarquismo en *El rayo que no cesa*”, en Sánchez Balaguer, J. J., Ramírez, F. (eds.), *Presente y futuro de Miguel Hernández: Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández (Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*, Orihuela, p. 267-282.

¹³⁶ Según Alain Michel, las abejas tienen, en la cuarta geórgica, una dimensión simbólica, que explica las distancias de cara al modelo de Virgilio, Varrón: “La description des abeilles dépasse à tout instant son propre objet (...) Virgile, à propos de la mort et de la renaissance de l'essaim, nous présente en les mettant en relation les mythes d'Aristée et d'Orphée. La poésie, la mort et l'immortalité sont en cause”, Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Imprimerie nationale, Alain Michel, Jeanne Dion, Philippe Heuzé trads., 1997, p. 15.

Al final del libro IV, el pastor Aristeo aplaca la cólera de Eurídice con el sacrificio de cuatro toros, un becerro y una oveja negra en un bosque sagrado. Los últimos versos de la obra describen el prodigioso nacimiento de las abejas, como se puede ver en la traducción de Christobal de Mesa. El pastor

Mira atónito cosas harto estrañas,
Y estrañas de decirse maravillas,
Las abejas salir de las entrañas
De los toros, rompiendo las costillas,
Y susurrando andar por las montañas,
Formando espesas nubes en quadrillas,
O enxambres en lo alto de las plantas,
O qual racimos de uvas otras tantas¹³⁷

Independientemente de que Miguel Hernández, que colaboraba, en tiempos de *El rayo que no cesa*, en la enciclopedia *Los toros*¹³⁸, de su protector José María Cossío, conociera o no esta página de *Las Geórgicas* –como es probable –, la asociación del pastor con el toro está avalada por la mitología, en la que se confunden los mitos de Aristeo y de Mitra, dios sacrificador de los toros: quien bebe la sangre del toro o se unge de ella es inmortal.

No hemos encontrado en la poesía de Miguel Hernández una asociación entre el toro y el nacimiento de la abeja. En cambio, la muerte del toro como metáfora del padecimiento y de la entrada en el reino poético – por ejemplo en el soneto “La muerte, toda llena de agujeros” (*RQNC* p.110) – y la asociación de la abeja con el alma sí aparecen: ya que el símbolo del toro ha sido ampliamente comentado por la crítica, pongamos un ejemplo de la asociación entre el alma y la abeja: en la “Elegía” “Yo quiero ser llorando el hortelano...”, el alma del amigo difunto fertiliza los campos:

Por los altos andamios de las flores
Pajareará tu alma colmenera
De angelicales ceras y labores. (*RQNC* p. 117)

Criatura celeste, la abeja expresa la resurrección del alma y se nutre a un tiempo del cuerpo difunto:

Y tu sangre se irán a cada lado

¹³⁷ *Las Eclógicas y Georgicas* de Virgilio, *Rimas y El Pompeyo*, tragedia, de Christobal de Mesa., Madrid, Ramón Ruiz, 1793, p. 192-193.

¹³⁸ *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, dirigido por José María Cossío, vería la luz en 1943 en la editorial Espasa-Calpe.

La figura de la abeja remite a la devoración, que a lo largo del poema, expresa la transustanciación del cuerpo.

Figura emblemática de una naturaleza laboriosa, la abeja ocupa un papel importante en la obra hernandiana, como la hormiga en *El hombre y el trabajo*, de Serrano Plaja. Todos los actos de la abeja, de fertilizar los campos a crear la cera y la miel son alabados.

En *El Rayo que no cesa*, la miel puede interpretarse en clave petrarquista: igual que en el *Canzonere* de Petrarca, el yo lírico se atribuye un emblema, un “ramo” semejante al ramo de laurel; pero contrariamente al *Canzonere*, *El rayo que no cesa* ofrece en “Me llamo barro aunque Miguel me llame,” un emblema que no existe:

Bajo a tus pies un ramo derretido
De humilde miel pataleada y sola (RQNC, p. 100)

En la primera bucólica de Virgilio, mana miel, en vez de savia, de la corteza de una encina. No por ello resulta menos insólito este nuevo laurel: más que ramillete, es ramo de una flor única, soliflor o rama líquida de árbol sin madera (“derretido”). Nada en él recuerda al nombre de la dama, como es habitual en la lírica petrarquista; tampoco aparece su nombre en la dedicatoria de *El Rayo que no cesa*: “a ti sola...”; sí en cambio remite “Miel” a “Miguel”, nombre que aparece, como clara firma, en el verso inicial del poema, “Me llamo barro aunque Miguel me llame” y en el epitafio de *Cancionero y romancero de ausencias*¹³⁹. El calificativo “humilde” remite a la figura del poeta, tal y como aparece a lo largo de la obra. Humilde es la voz; humilde quien besa las plantas de la dama, y es pisado por ella¹⁴⁰, humilde es el barro, tan informe y líquido como la

¹³⁹ Al final de “Después del amor”, figuran los únicos versos de la obra dichos por un hablante que no es el yo lírico, sino una voz que es “el arma más tierna de los arroyos”: “Miguel, me acuerdo de ti/después del sol y del polvo./antes de la misma luna./ tumba de un sueño amoroso”. Estas palabras parecen un elogio fúnebre, que pone a distancia la figura de “Miguel”, difunto. Esta y “Me llamo barro aunque Miguel me llame”, son las únicas apariciones del nombre de pila de Hernández en las tres obras. En *Viento del pueblo*, donde son nombradas muchas personas, no aparece citado Miguel. Es una señal de la orientación hacia el mundo exterior que domina en esta obra.

¹⁴⁰ El tópico del hombre pisoteado por la dama es recurrente en *El rayo que no cesa*, como lo indica Bénédicte Mathios: “Le cœur du sujet est soumis à l'écrasement tel une grappe de raisin, et sur le plan symbolique, l'émergence de la voix est liée à une série de transformations en résonance avec le travail des champs, et le motif du pied. La grappe écrasée en est l'emblème, et son produit va au-delà du vin et de ses symbolismes usuels, le cœur écrasé du sujet étant l'agent même, avec la matière terreuse dont il est pétri, de l'écriture poétique”, Bénédicte Mathios, “*El rayo que no cesa*, énonciation et figures du sujet, vers un

miel. La aliteración “humilde miel” reitera la sonoridad de “Miguel” como un eco, restándole una sílaba, y dando lugar al endecasílabo heroico. En vez de una ofrenda a la amada, el ramo de miel derretida es una firma, que se inscribe en una visión autorreferente del lenguaje poético, rasgo distintivo de las vanguardias.

Otra acción propia de la abeja – el libar –, se puede interpretar en clave epicúrea, como este beso:

Yo te libé la flor de la mejilla,
Y desde aquel dulcísimo suceso,
Tu mejilla, de escrúpulo y de peso
Se te cae deshojada y amarilla (*El silbo vulnerado*, soneto 22, p. 79).

La reescritura del *carpe diem* ironiza sobre la flor o belleza marchita de la dama, que cae después de la primavera de la vida, cuando ya es demasiado tarde. La “miel” sería entonces el lado dorado y dulce – “dulcísimo suceso” en la versión de *El silbo vulnerado*¹⁴¹ - del nombre Miguel, que tiene su revés en la miera, ese aceite de enebro espeso y amargo con el que se unge el ganado, para protegerlo. El oxímoron “dulce miera”, del soneto cinco, sería entonces una reescritura agropecuaria el *dolce amaro* renacentista. El yo lírico se define aquí como sede de los sentimientos (ternura, acrimonia), pero estos sentimientos existen gracias a la herencia literaria que los fertiliza, y les da sentido. La asociación del libar con el besar aparece también en *Cancionero y romancero de ausencias*: el cuerpo de claridad, es “cuerpo de polen férvido y dorado” (*CRA* p. 280). En el libro, la miel y la abeja aparecen varias veces, siempre en un contexto erótico: la asociación de la abeja con la sangre, que también aparece en el surrealismo español – por ejemplo, en “la miel es más dulce que la sangre” de Dalí – halla una expresión original en *Cancionero y romancero de ausencias*:

Es como si tu sangre fuera dulzura toda,
Laboriosas abejas filtradas por tus poros. (*CRA*, p. 290)

El cuerpo femenino deja fluir abejas y miel, semejante a la leche que alimenta al recién nacido:

poème métapoétique”, en Federico Bravo et Nuria Rodríguez Lázaro eds., *Le discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942)*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2010.

¹⁴¹ En *El rayo que no cesa*, “y desde aquella gloria, aquel suceso” (p.97) sustituye “y desde aquel dulcísimo suceso” (p. 79).

Un mediodía de miel
 Rezumás: un mediodía. (CRA, p. 311)

La miel es alma, es decir alimento del recién nacido. Emanar también del cuerpo de la mujer, e incluso de su voz en *El rayo que no cesa*. El soneto 25 comienza así:

Al derramar tu voz su mansedumbre,
 De miel bocal, (RQNC, p. 108)

El doble hipérbaton está reforzado por un encabalgamiento: la voz, bocal de miel, derrama mansedumbre. La voz es continente; copa o vaso que contiene la miel y la vierte generosamente. El significado metapoético de la miel está asociado con su sentido amoroso.

De signo opuesto es la miel en *Viento del pueblo*. El tratamiento guerrero de las “ráfagas de abejorros” que aparecen en la “Elegía primera” le confiere a la abeja, la miel y la cera un nuevo significado: el final de uno de los poemas más metapoéticos de *Viento del pueblo*, “Recoged esta voz” blande la cera como instrumento de muerte:

La juventud que a España salvará, aunque tuviera
 Que combatir con un fusil de nardos
 Y una espada de cera (VP, p. 88).

Curiosamente, en *Viento del pueblo* pervive el tópico del *dolce amaro* asociado a la miel, pero desprovisto de sentido amoroso. En estos versos de “Ceniciento Mussolini”:

Rumorosa provincia de colmenas,
 La patria del panal estremecido,
 La dulce Alcarria, amarga como el llanto,
 Amarga te ha sabido. (VP, p. 101)

la referencia a la derrota italiana en la batalla de Guadalajara no reviste dimensión amorosa alguna: en cambio, pervive el estilo, y el empleo del vocablo como núcleo de significación. El tópico del *dolce amaro* resurge gracias a un concierto de figuras: la personificación de la Alcarria, justificada metonímicamente, por ser esta región un lugar de producción de la miel; y el doble sentido de “amarga” y de “saber” que remiten a un tiempo al paladar y a la congoja causada por la derrota. El efecto es parecido a un oxímoron y permite operar una transformación en el tratamiento poético de la Alcarria.

El tratamiento de la miel, que se inscribe en la estela de la cuarta geórgica, es entonces significativo de la evolución de la poética hernandiana: la temática amorosa

domina *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias*, pero hay matices en ella: de expresión metapoética de la voz en *El rayo que no cesa*, pasa a convertirse en metáfora de la regeneración, y de la vida que emana de la muerte y del cuerpo, en la elegía “Yo quiero ser llorando el hortelano” y en *Cancionero y romancero de ausencias*. En cambio, en *Viento del Pueblo*, la miel y las abejas forman parte de la retórica de la guerra.

La lanza tiene en común con la miel su significado metapoético. En el poema “Guerra”, de *Cancionero y romancero de ausencias*, designa la voz humana: “Voces como lanzas vibran /voces como bayonetas (CRA, p. 299)”. Es, por antonomasia, el símbolo de la guerra. El espectro de significados de la lanza es decididamente menor que el de la miel; se halla circunscrito a la temática bélica. Su primera aparición en *Viento del pueblo* es también la más significativa. Los primeros versos de la obra merecerían un estudio mucho más pormenorizado del que vamos a ofrecer :

Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas,
Y en traje de cañón, las parameras
Donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
Y llueve sal, y esparce calaveras (VP, p. 57).

Se puede dar de esta primera frase de *Viento del pueblo* interpretaciones diferentes, dependiendo del sujeto del verbo atravesar. Puede ser explícito : “la muerte”, pospuesto al verbo, o bien implícito: una tercera persona del singular de difícil identificación.

La interpretación de “la muerte” como sujeto de la frase es congruente con el último verso del cuarteto: “Y llueve sal, y esparce calaveras”. En *Viento del pueblo*, la muerte es devastadora e inhumana: la sal que siembra esteriliza los campos, que había fecundado el labrador – “donde cultiva el hombre raíces y esperanzas”. La alegoría de la muerte no es algo nuevo en la poesía hernandiana. La “Elegía” “Yo quiero ser llorando el hortelano” acusa a “la muerte enamorada” y “a la vida desatenta” (RQNC, p.116) de haber arrebatado al “compañero del alma”. Las alegorías de la muerte, en el *Rayo que no cesa*, forman parte de la retórica amorosa, como en el tercer soneto:

Guiando un tribunal de tiburones,
Como con dos guadañas eclipsadas,
Con dos cejas tiznadas y cortadas
De tizar y cortar los corazones (RQNC, p. 90)

La dama es juez, y el yo lírico adivina su sentencia observando como frunce el ceño “con dos guadañas” o “con dos cejas”, términos equivalentes en el orden estructural. Las cejas y las guadañas presentan un parecido, por la curva negra que dibujan en la solar frente o en la rubia cosecha. La dama justiciera, como Minos, hace del yo un “girasol sumiso” en los tercetos y le sentencia a una muerte por amor. La alegoría de la muerte, en este caso, está vinculada a la temática amorosa. Las cejas-guadañas siguen la tradición petrarquista de uno de los más célebres *Blasons du corps féminin*, “Le sourcil”, de Maurice Scève¹⁴². La presencia del tiburón también tiene un aura de modernidad y de malditismo: la traducción de *Les chants de Maldoror* por Julio de la Serna en 1926 tuvo un eco importante entre los poetas de vanguardia. El tiburón hembra del que se prenda Maldoror tiene algo que ver con la sorprendente metáfora del “tribunal de tiburones”¹⁴³.

La alegoría de la muerte cambia de sentido entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, donde está totalmente desprovista de significación amorosa. Anunciada en “Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas”, no es incompatible con otra interpretación, la de la muerte como complemento directo del verbo atravesar. El sujeto del verbo sería entonces una tercera persona que remitiría a una figura heroica. No estaríamos entonces ante una personificación de la muerte, sino ante un héroe que derrota a la muerte. No es necesario despejar esta duda entre el guerrero victorioso y la muerte todopoderosa que posiblemente asalte al lector: la ambigüedad es el latido que infunde movimiento al verso primero de *Viento del pueblo*.

La dedicatoria a Federico García Lorca abona la segunda hipótesis: el sujeto de la frase sería un guerrero poeta que atraviesa la muerte como Eneas la laguna estigia en el canto VI de la *Eneida*. Varios guerreros en *Viento del pueblo* tienen ropajes de muerte, parecidos al “traje de cañón”: el niño yuntero “se unge de lluvia / y se alhaja de carne de cementerio”; los guerreros son “hombres vestidos de disparos”, en “Nuestra juventud no muere”. El soldado que atraviesa la muerte puede entrar en la estela de quienes van “a matar a la muerte, para ganar la vida”, como las campesinos de Alberti, o como el comandante de “Masa” de César Vallejo, que regresa a la vida, se incorpora,

¹⁴² Véase “Le sourcil”, de Maurice Scève : “Sourcil tractif en voûte fléchissant/Trop plus qu'ébène, ou jayet noircissant./Haut forjeté pour ombrager les yeux./Quand ils font signe ou de mort, ou de mieux./Sourcil qui rend peureux les plus hardis./Et courageux les plus accourdis”.

¹⁴³ Sobre la fortuna literaria de esta escena del primer canto de *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, ver mi artículo “Traduire le souffle: *Les chants de Maldoror*, par Julio de la Serna”, en las actas de la jornada de estudios « Traduire pour l'oreille: versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930) » (publicación prevista en 2012).

y echa a andar. También en *El hombre y el trabajo*, de Serrano Plaja: “¡Sólo la muerte morirá!”. Atravesar con la lanza sería entonces destruir la muerte y superarla. En la misma “Elegía primera”, los versos:

Vestido de esqueleto,
Durmiéndote de plomo,
De indiferencia armado y de respeto,
Te veo entre tus cejas si me asomo (*VP*, p. 58).

abonan esta interpretación. Inequívocamente, es el muerto o el dormido quien ostenta ropajes fúnebres. El yo lírico remonta entonces el camino emprendido por Eneas cuando, en el canto VI, conoce a su descendencia, y el futuro de Roma, representado por el emperador Augusto. En la obra de Virgilio, la prolepsis pretende justificar la grandeza de la familia imperial. En la “Primera Elegía”, la prolepsis tiene otro significado: presenta el futuro del campo de batalla como cementerio de esqueletos, arado por el campesino. En “Te veo entre tus cejas si me asomo”, el yo lírico se sitúa en un futuro lejano. El cuerpo se ha transformado ya en esqueleto. El yo lírico es entonces el intérprete de la historia. El descubrimiento de los despojos del guerrero revela el pasado y el peso de la historia. La guerra es descrita desde el futuro. Los primeros versos de *Viento del Pueblo* – las herrumbrosas lanzas – presentan un asombroso parecido con el vaticinio que concluye la descripción de la guerra en la primera geórgica. Así queda descrita por Virgilio la tierra que fue un día campo de batalla, donde la guerra civil causó el llanto de la naturaleza y de los elementos, ya que la guerra, en el poema de Virgilio y en *Viento del pueblo*, es metaforizada como tempestad. La traducción de Christóbal de Mesa dice así:

Tiempo vendrá, que con el corvo arado,
Bolviendo el labrador aquella tierra,
Hierros de lanzas, que ha el orín gastado
Hallará, que el fiero campo encierra,
Y con el rastro topará pesado,
Yelmos vacíos, que sembró la guerra,
Y los sepulcros descubriendo en tanto,
De ver los grandes huesos tendrá espanto¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Las geórgicas...Christóbal de Mesa, ed.cit., p. 86. A falta de haber podido consultar la traducción de Fray Luis de León de la primera Geórgica, ofrecemos también la de Juan de Arona, de amplia difusión:

“Tiempo vendrá, cuando los campos esos
Recorra el rastro y la pesada yunta
En que la reja de acerada punta
Saque a la luz los grandes huesos
De la generación allí difunta.

El labrador es entonces el testigo de la historia. Cuando el tiempo ha apaciguado el campo de batalla, el labrador, con su curva hoz, descubre bajo la tierra primero las lanzas llenas de orín, después los huesos de los guerreros. El combatiente aparece entonces con la lanza en ristre, y con él resurge la historia, cargada de violencia. El primer verso: “Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas” tiene función de vaticinio: el guerrero revivirá en el futuro de la memoria. No podía saber Miguel Hernández que la ley de memoria histórica permitiría, sesenta años después de su muerte, desenterrar a los combatientes difuntos. Otro aspecto, evocado en los versos de Virgilio, llama la atención del traductor Juan de Arona: los grandes huesos de la generación difunta. Le dedica Arona la nota siguiente: “los contemporáneos de Virgilio creían que la raza humana degeneraba gradualmente, y se figuraban grandes los huesos de los antiguos. Nuestros modernos padecen de la misma preocupación respecto al hombre immaterial”¹⁴⁵. Precisamente esta misma imagen gigantesca, casi homérica, del héroe, concluye la “Segunda Elegía” de *Viento del Pueblo*, dedicada a Pablo de la Torriente:

Ante Pablo los días se abstienen y ya no andan.
No temáis que se extinga su sangre sin objeto,
Porque este es de los muertos que crecen y se agrandan
Aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto (*VP*, p.76).

El héroe crece en la muerte. Su esqueleto gigantesco rebasa el campo de batalla. El cuerpo del héroe se proyecta más allá de las fronteras. Como en el soneto al “Al soldado internacional caído en España”, Pablo de la Torriente tiene “una esparcida frente de mundiales cabellos”(VP, p.94) . El cuerpo del héroe se dilata bajo tierra y se vaporiza en el espacio. La geografía lleva la huella indeleble de la guerra. La tierra atesora la sangre derramada. *Viento del pueblo* adquiere un matiz de glorificación del héroe, propio de la poesía épica, y congruente con la postura ideológica asumida por el comisario político Miguel Hernández. Un matiz que desaparece por completo en *Cancionero y romancero de ausencias*. En la poesía última de Hernández, la lanza es una voz hiriente; la muerte, un punto final.

Y las lanzas y espadas
Por el orín tomadas,
Pasando irán, a par de otros despojos,
Del labrador absorto ante los ojos.
Y al tropezar el rastro con el yelmo
Abollado y vacío,
Oirá el choque sonar del hierro frío” *Las geórgicas* de Virgilio, traducidas en verso castellano por Juan de Arona, Lima, Imprenta del comercio, 1867, Geórgica 1, p. 48-49.

¹⁴⁵ *Las geórgicas*...trad. Juan de Arona, ...p. 61.

Es indisociable el estilo del significado de una obra; sin embargo, si algo demuestra el trabajo de la metáfora en *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, es que en la poesía hernandiana pervive la voluntad de estilo, y el poema genera un significado nuevo con imágenes herrumbrosas. Los dos tópicos virgilianos estudiados, la miel, y las lanzas, de signo opuesto, fortalecen, por los significados diversos que entrañan, un concepto de la lectura como labranza y de la historia como agricultura. La palabra, en la poesía de Hernández, cobra sentido por círculos concéntricos, y es el verdadero núcleo de significación. Sin embargo, este rayo de acción de las palabras no conduce a una poética autosuficiente. Se explaya aspirando a un significado más amplio. En *El rayo que no cesa*, este sentido lo da la poesía amorosa, no ya como experiencia vital, sino como herencia literaria; en *Viento del pueblo*, el respiro lo da la historia como horizonte de la poesía. Escribir el presente, como si fuera pasado, y como si el tiempo hubiera abollado ya las armas bajo tierra, es hacer una prosopopeya del futuro. Algo parecido intentó Juan Benet en 1983, hace ya treinta años, y cuarenta años después de morir Hernández. La nota que empieza su trilogía *Herrumbrosas lanzas*, un título en el que late, a lo mejor, el recuerdo conjunto de Virgilio y de Miguel Hernández, dice así: “Desde hace años abrigaba la idea de escribir, en un futuro siempre lejano, una historia de la Guerra Civil dedicada exclusivamente a sus operaciones militares”¹⁴⁶. La historia es algo que nunca se acaba de desenterrar.

¹⁴⁶ Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, Alfaguara, 1998, p. 22.
ISSN 1773-0023

« 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, malheridos por la ausencia, desgastados por el tiempo.	10
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, y el papel se agujerea como un breve cementerio de las pasiones de antes, de los amores de luego.	30
<i>Aunque bajo la tierra mi amante cuerpo esté, escribeme a la tierra, que yo te escribiré.</i>	35
Quando te voy a escribir se emocionan los tinteros : los negros tinteros fríos se ponen rojos y trémulos, y un claro clamor humano sube desde el fondo negro.	40
Quando te voy a escribir, te van a escribir mis huesos : te escribo con la imborrable tinta de mi sentimiento.	45
Allá va mi carta cálida, paloma forjada al fuego, con las dos alas plegadas y la dirección en medio.	50
Ave que sólo persigue, para nido y aire y cielo, carne, manos, ojos tuyos, y el espacio de tu aliento.	55
Y te quedarás desnuda dentro de tus sentimientos, sin ropa, para sentirla del todo contra tu pecho.	60
<i>Aunque bajo la tierra mi amante cuerpo esté, escribeme a la tierra, que yo te escribiré.</i>	
Ayer se quedó una carta abandonada y sin dueño, volando sobre los ojos de alguien que perdió su cuerpo.	65
Cartas que se quedan vivas, hablando para los muertos : papel anhelante, humano, sin ojos que puedan serlo.	70
Mientras los colmillos crecen, cada vez más cerca siento la leve voz de tu carta igual que un clamor inmenso.	75
La recibiré dormido, si no es posible despierto. Y mis heridas serán los derramados tinteros, las bocas estremecidas de rememorar tus besos, y con su inaudita voz han de repetir : <i>te quiero</i>	80

« 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 agridulce 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 Balcells, « *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 :

Esribeme 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 pilla 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 « período 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 Ciplijauskaitė 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 Ciplijauskaitė, « 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, / recordando 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 Salain, *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. Maria 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
- RIFATERRE Michael, « Avant-texte et littérarité » (1996), *The Romanic Review*, 93, 1-2, 2002, p. 237-258
- SALAÛN 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>>)