

Cancionero y romancero de ausencias, de Miguel Hernández: la voz y el lector

***por Dana Guisasola
(Universidad Nacional de Mar del Plata)***

RESUMEN

En su Cancionero y romancero de ausencias (1958), Hernández erige un perfil que se separa de la grandilocuencia retórica de sus poemarios anteriores y propone un diálogo en voz baja con su lector. Cautivo, Hernández modula una voz que construye en el discurso un espacio de supervivencia frente a las prácticas deshumanizadoras del sistema carcelario. En este repliegue, configura un diálogo con un lector identificado con su discurso: articulado con la experiencia vital del autor, el Cancionero parece ingresar en las literaturas del yo, merced a operatorias de escritura próximas al diario íntimo o a las memorias de la privacidad.

MIGUEL HERNÁNDEZ – CACIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS – ETHOS – LECTOR – CÁRCEL

Miguel Hernández escribe los ciento diez poemas que componen el *Cancionero y romancero de ausencias* entre el 19 de octubre de 1938 y el 17 de septiembre de 1939. La mayor parte de los textos que dan forma a este poemario fueron compuestos tras las rejas de diversos penales: las cárceles de Sevilla, Madrid, Toledo y Alicante vieron nacer estos versos, que inevitablemente se nutren de la difícil situación contextual y reflejan las marcas del encierro. Si bien, como asegura Valente en su artículo “Miguel Hernández: poesía y realidad”, es imposible escindir literatura y vida en toda la poética hernandiana, será éste, su último libro, publicado póstumamente por la editorial Losada en Buenos Aires en 1958, el que establecerá una relación más directa entre palabra y experiencia vital. “En definitiva”, sostiene Bagué Quílez,

el *Cancionero* ofrece el registro verbal de una experiencia que va construyéndose a sí misma. Basado en hechos reales, el poemario de Miguel Hernández transita entre la trama autobiográfica y la invención literaria. La pugna entre la verdad y la verosimilitud se despliega a lo largo de los cuatro ejes principales del libro: la elegía por la muerte del primer hijo, el ciclo amoroso, el examen de conciencia y la esperanza en el futuro, gracias al nacimiento del nuevo hijo. (2013:118)

En el *Cancionero y romancero de ausencias*, Miguel Hernández abandona el tono grandilocuente y épico de sus poemarios anteriores; *Viento del pueblo*, de 1937, configura un sujeto poético fuerte, íntegro, que alienta a los soldados a no rendirse, a luchar por una causa que se sabe justa, por la que se está dispuesto a dar la vida. La voz se vuelve grito de arenga, aliento épico por una victoria que se cree posible. En 1939, cautivo, el poeta se sabe derrotado y de esa conciencia surge lo que Luis García Montero, en su artículo “La soledad de Miguel Hernández”, expresa como la gran revelación del oriolano. Tras las rejas, el poeta soldado aprende la lección que convierte su último poemario en una de las obras cumbres de la literatura española: cae en la cuenta de que más que un púlpito, el poeta necesita una silla en la que sentarse a conversar. Se da, entonces, un cambio rotundo en la modulación de la voz, más pausada y autorreflexiva, y propone un diálogo en voz baja con un lector que toma asiento y se dispone a escucharlo. El éxito al que alude García Montero puede plantearse en términos retóricos: Hernández, ahora más que nunca, logra

levantar un perfil de confianza, encontrar una voz segura y firme, construir, en definitiva, una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran... tal es la cifra hoy del éxito comunicativo de un poema, que descansa más en un

componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto es, de persuasión. (Ballart 2005: 76)

Tan verosímil es la construcción del *ethos* de Miguel Hernández en el *Cancionero y romancero de ausencias* que roza lo biográfico, lo real. Tan convincente su voz en la escritura que establece un pacto empático con un lector que conoce su situación contextual. Frente a las prácticas deshumanizadoras del sistema penal, la interioridad se configura como un espacio de libertad personal. Lo público, que vigila y castiga, será resistido desde lo íntimo, “lo más interno y propio de la persona” (Béjar 1989: 35), un espacio de libertad ineludible frente a los abusos de la cárcel franquista. De esta manera, será el espacio de la intimidad el que funcionará de marco a la construcción del sujeto poético, logrando la confianza del lector con quien se establecerá un pacto *ethico* eficaz.

Prieto De Paula subraya la “turbadora sencillez” del poemario, en el que Hernández se plantea las interrogaciones recapituladoras de lo que percibe como el fin de sus días. Temas como la vida, la muerte, el hijo fallecido y el hijo vivo, y el amor como única esperanza serán recurrentes en este libro. Antonio Gracia apunta que el *Cancionero* da cuenta de un esencialismo universal: es el fruto de una agónica toma de conciencia del hombre que sufre en primera persona, que universaliza su dolor hacia la segunda y la tercera. Esta afirmación, sin embargo, debe cuestionarse: la obra hernandiana es siempre, en mayor o menor medida, heterónoma, su voz no se erige como portadora de un trascendentalismo metafísico, sino que se sitúa en su tiempo histórico y revela sus condiciones materiales de producción. Por otra parte, Gracia considera que, en el encierro del penal, el *Cancionero* es una evasión hacia adentro, una búsqueda de la libertad interior. La intimidad se configura, entonces, como un espacio único de fuga: la privación de la experiencia dispara su privacidad. Este lugar indecible desde la lengua común, informativa y pública, se abre a un diálogo desde el lenguaje otro del arte y la poesía, y delimita un espacio de encuentro con un lector atento a esa media voz, estableciendo así los términos de un pacto *ethico* que los involucra.

El *Cancionero y romancero de ausencias* construye a lo largo de sus páginas un *ethos* íntimo, melancólico. El lenguaje sencillo y preciso, de gran emotividad, la sintaxis simple, que no sólo rehúye de las estructuras subordinadas sino que frecuentemente presenta construcciones unimembres, muy breves, configuran una voz directa, sin afectación ni grandilocuencia, cuya inmediatez la aproxima al lector. La temporalidad presente de muchos poemas contribuye a este efecto de inmediatez, en el que el lector es interpelado directamente, a través de tonos bajos y una estructura retórica sencilla, de metros en arte menor y rimas asonantes. La conversación en voz baja entre autor y lector se despliega a lo largo de poemas breves, que abundan en imágenes sensoriales y construyen una figura de autor perceptivo, enraizado en lo sensitivo, lo que posibilita una identificación franca con su lector.

Uno de los poemas en los que puede observarse este diálogo a media voz entre autor y lector es el siguiente, en el que el autor abre las puertas de su intimidad, esa “última recámara”, en términos de Simmel.

24

Una fotografía.
Un cartón inexpresivo,
envuelto por los meses
en los rincones íntimos.

Un agua de distancia
quiero beber: gozar
un fondo de fantasma.

Un cartón me conmueve.
Un cartón me acompaña.

Este poema presenta un objeto, la fotografía, imagen que se repite, a través de una metáfora, en el verso segundo. La primera estrofa arma, además, un campo semántico alrededor de la idea de lo interior (“expresivo”, “envuelto”, “rincones”, “íntimos”), lo que permite plantear la temática de la fotografía a la que se alude, personal, íntima. Susan Sontag destaca una de las funciones de la fotografía dentro de los muros de la prisión:

coleccionarlas apasionadamente ejerce un atractivo especial a los confinados -ya por elección, impedimento o coerción- en espacios puertas adentro. Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen. (1980: 227)

El poeta, cautivo, funda en esa instantánea la puerta de entrada a un mundo-otro, cimentado en el ámbito de lo íntimo. En el espacio público de la prisión, en donde cada una de las acciones del individuo es objeto de la mirada de los otros, la fotografía se abre como un “mundo propio que se sitúa fuera de la mirada de los demás” (Béjar 1989: 42). El poeta dialoga con su lector y le presenta ese fragmento de su interioridad; el poema, fragmento de su voz, y la fotografía, fragmento de un recuerdo que lo erige como sujeto, como individuo que se recorta de la masa carcelaria. En la fotografía se condensan una pluralidad de significaciones que distinguen a este sujeto (Miguel Hernández, poeta, soldado, vinculado al momento y a los personajes de esa instantánea) de todos los otros individuos que configuran lo que el espacio de lo público engloba, sin discernir, como la masa de prisioneros. El pacto *ético* se realiza en el gesto cómplice de abrir su espacio privado al lector. Además, en ese diálogo en secreto, hay también una actitud defensiva de la propia interioridad, del carácter individual de sujeto frente a la desindividuación de las prácticas deshumanizadoras del sistema penal totalitario y público. Por otra parte, la cotidianeidad del objeto poetizado (“una fotografía”, y luego “un cartón”) involucra un acto de aproximación al lector que puede identificarse con la realidad inmediata de la voz poética. Esta cotidianeidad, sumada a lo sencillo de la lengua y de la estructura métrica, pueden pensarse también como estrategias de persuasión de un *ethos* autoral que se sostiene en la media voz, sin grandilocuencias, y que se dirige a un lector al que prefigura como próximo.

La segunda estrofa es donde se manifiesta a nivel textual el sujeto poético, a través del verbo conjugado en presente del indicativo “quiero”, lo que afirma al yo como un sujeto con voluntad y deseo. Además, en esta estrofa se despliega un campo semántico vinculado con la idea de agua (“agua”, “beber”), campo que se pone en relación con la fotografía y enfatiza lo escurridizo del momento captado. En el verbo modalizador “quiero” el sujeto se afirma en el discurso y cobra fuerza. El ámbito de lo íntimo es, según Camps, “el lugar del desarrollo de la personalidad y espacio de libertad, entendida ésta (...) como capacidad de seguir las leyes de la propia naturaleza, de vivir una existencia autoimpuesta y no ordenada por otros” (1989: 30). Frente a las privaciones de la cárcel, el sujeto se reafirma en un “quiero”, en un espacio exterior y público que, precisamente, apunta a modificar la voluntad del individuo a partir de prácticas precisas tendientes a reformar la conducta. En ese “quiero” el sujeto se dice a sí mismo para un lector que, a diferencia de quienes lo rodean, sí se interesa por la voluntad y el deseo de ese sujeto cautivo.

En el “quiero” del que el yo lírico es sujeto, como así también en el “conmueve” y “acompaña” que lo presentan como objeto se configuran, además, otros rasgos de esa voz que “se valida progresivamente a través de esa enunciación misma” (Maingueneau 2002: 63). Así, la voz se vincula con las ideas de voluntad, emotividad y soledad que influyen en el lector y se confirma como “capaz de convencer al auditorio generando su confianza” (2002: 56).

La tercera estrofa, a modo de remate o cierre, retoma la metonimia “cartón” para referirse a la fotografía, en el primer verso “cartón expresivo”; la expresividad de ese cartón se comprueba en los efectos sobre el yo, nuevamente visible a nivel textual (“me conmueve”, “me acompaña”). La metonimia, como recurso, también da cuenta de este diálogo a media voz.

En primer lugar, la fotografía funciona como metonimia de un momento, vivido y concluido, atesorado en lo íntimo, “lo que pertenece al individuo en su naturaleza más profunda” (Béjar 1989: 41). Es, desde el recuerdo, marca de la ausencia, temática que atraviesa el poemario desde el título. Sontag afirma que “todas las fotografías son *memento mori*” (1980:

32), y en eso radica su naturaleza nostálgica. Roland Barthes, por otra parte, afirmará en *La cámara lúcida*:

El nombre del noema de la Fotografía será pues: “*Esto ha sido*” (...) lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o spectator); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. (2011: 121)

En la fotografía está implícita la ausencia, pero también la certeza de la realidad del recuerdo. Esa certeza será la que investirá al recuerdo -fragmento de la interioridad- en instrumento de resistencia frente a la coerción despersonalizadora del sistema represivo de la cárcel, fragmentadoras de la individualidad. “*Esto ha sido*” como un recuerdo punzante, nostálgico, pero también como recordatorio: “esto soy”.

En segundo lugar, es este recuerdo una parte de la totalidad de recuerdos que constituyen al individuo y lo diferencian de la masa. El poema es, también, fragmentario, no da cuenta -esto es imposible- de la totalidad de relaciones y asociaciones que suscita esa fotografía, puerta de entrada al espacio de lo íntimo del autor, puerta que el poeta abre a su lector en un diálogo que trata de expresar lo inefable y se vuelve, por lo tanto, también fragmentario. También hay algo de metonímico en ese sujeto, que erige su intimidad como un espacio de resistencia de su condición humana y de su individualidad frente a las prácticas desindividualizantes, fragmentadoras, del autoritarismo penal.

Es así como en este poema puede observarse una de las formas que toma ese diálogo que se establece a media voz entre poeta y lector. El sujeto elabora una imagen convincente de sí mismo en el discurso -amparada también en las lecturas posteriores- y logra persuadir a su lector de lo verídico de su voz. Es esa voz -sencilla, sin ampulósidades, cotidiana, que se construye a partir de verbos que la humanizan y la acercan a su interlocutor- la que suscita una respuesta empática en el lector, y logra la confirmación de un pacto *ético* sostenido en los tonos bajos, la retórica simple y la complicidad que implica la apertura del espacio interior a un otro. Desde este punto de vista es que es factible una lectura del *Cancionero y romancero de ausencias* como diario íntimo del autor, compartido con un lector cómplice.

Ese sujeto, preso de lo público, inaugura en su intimidad un espacio de supervivencia, dimensión que se entiende como “aquella en la que el yo se libera de toda sujeción, de toda función y de toda sumisión para ‘hacerse a sí mismo’” (Pardo 1996: 86). Este espacio inefable es decible desde la poesía, lenguaje que trasciende las esferas comunicativas e informativas de lo público, y se abre a posibilidades otras del decir. Y en ese lenguaje el poeta abre la puerta del recinto de lo íntimo a su lector, que participa de ese diálogo en voz baja. Simmel (1986) configura a la puerta como símbolo que marca claramente la dialéctica que rige el espacio de la intimidad, separación y unificación: “con la puerta hacen frontera entre sí lo limitado y lo ilimitado, pero no en la muerta forma geométrica de un mero muro divisorio, sino como la posibilidad de constante relación de intercambio”. El *Cancionero y romancero de ausencias*, de Hernández, puede pensarse como una puerta -o como una diversidad de puertas, cada una un poema- en las que autor y lector se encuentran y, como dice García Montero, se sientan a conversar.

BIBLIOGRAFÍA

Bagué Quílez, L. (2013). "Las cosas como son: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe". Araceli Iravedra (ed.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Bagué Quílez, L. (2010). "Trabajar la mirada. La poesía de las cosas en Miguel Hernández". *Revista Canelobre, número monográfico "Miguel Hernández, 100 años"* 56, invierno 2009-2010: 33-47.

Ballart, P. (2005). “Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta”. *Signa (Revista del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED)* 14: 73-103.

- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- Bejar, H. (1989). "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras". C. Castilla del Pino (comp.), *De la Intimidad*. Barcelona, Crítica.
- Camps, V. (1989). "La reconstrucción de lo público y lo íntimo". C. Castilla del Pino (comp.), *De la Intimidad*. Barcelona, Crítica.
- García Montero, L. (2011). "La soledad de Miguel Hernández". A. Larrabide y E. Aradalani (comps.), *Miguel Hernández desde América*. Texas, The University of Texas-Pan American Express.
- Gracia, A. (2010). "Miguel Hernández: el nombre del amor". *Revista Canelobre (Monográfico "Miguel Hernández, cien años")* 56: 9-19.
- Hernández, Miguel (1992). *Cancionero y romancero de ausencias. Obra completa*. 2. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Calpe.
- Maingueneau, D. (2002). "Problèmes d'ethos". *Pratiques* 113/114, junio: 55-67.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*, Valencia, Pretextos.
- Prieto De Paula, A. (2010). "Miguel Hernández, una recapitulación". *Revista Canelobre (Monográfico "Miguel Hernández, cien años")* 56: 9-19.
- Simmel, Georg (1986). "Puerta y puente". *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península.
- Sontag, Susan (1980). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Valente, J. A. (1996). "Miguel Hernández: poesía y libertad". *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.