DARIO PUCCINI

EL ULTIMO MENSAJE DE MIGUEL HERNANDEZ

De nuevo sobre «Eterna sombra»

(A Oreste Macrí, interlocutor y amigo)

No juega con las cosas, ya abstracciones.
Quiere expresar las realidades reales.
En cuya realidad muy firme cree.

JORGE GUILLÉN

(*Res poetica.* En el homenaje a M. H.)

I. IMPORTANCIA DEL «CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS»

Sigo pensando que el proyecto o ideal de poesía al que tendía Miguel Hernández en el punto crucial de su verdadera madurez de escritor y de hombre (una madurez trágicamente truncada por una muerte prematura), está contenido por entero en este diario íntimo —deliberadamente sin márgenes e ininterrumpido— que es su inacabado *Cancionero y romancero de ausencias.* Un diario íntimo con las ventanas abiertas de par en par sobre el mundo. (Como es sabido, las «ausencias» eran las que, en el frente de guerra, le tenían alejado de la familia, de los efectos más profundos, de la paz, y que después se enlazaron con las «ausencias» carcelerias de la inmediata postguerra: de la derrota republicana y de la consiguiente, durísima represión que, quizá en un mañana, pudieran configurarse como un exilio efectivo o existencial.

El exacto *pendant* de la etapa, creativamente muy feliz, de *El rayo que no cesa,* está ahí, en ese libro continuo donde vida y poesía se presentan y manifiestan confusas, como por otra parte llegan confusos en la vida los acontecimientos cruciales y los hechos fugaces y, en la poesía, el canto dolorido y la breve meditación, la composición orgánica

y el fragmento episódico, hasta llegar a la interacción de dos líneas poéticas: el *cancionero y el romancero,* o bien el *cancioneril* y el *romanceril* enlazados en una visión conflictiva, compleja, experimental, propia de un poeta que siente e interpreta dramática y «modernamente» su tiempo. (Pocas referencias pueden ofrecerse como confirmación de esta tesis, pero hay dos que por su naturaleza distinta me parecen decisivas: el testimonio de Josefina Manresa, esposa del poeta [1], y la constatación de que los *Ultimos poemas* de la imperfecta edición de *Obras Completas,* de Losada, tras un atento examen cronológico y filológico, resultan un amontonamiento de composiciones dispersas, algunas de las cuales —y no las menos importantes— siguen precisamente la estructura del *Cancionero).*

Sea como fuere, si no nos atenemos seriamente a tal perspectiva, no sólo se corre el peligro de omitir, por episódicas y postizas y hasta por claramente inexistentes, las fases intermedias del *iter* poético hernandiano (incluidos *Viento del pueblo* y *El hombre acecha),* sino que se da como cierto y fundamental el hecho de que el género de poesía normalmente practicado durante ese *iter,* se alimentó siempre de realidad y concreción, de «realidades reales» y de motivos sacados directamente de una precisa experiencia humana. Pero esto no basta. Lo que en sustancia se rechaza —dando el adecuado relieve al *Cancionero* y al «mensaje» ejemplar que emana de algunas composiciones del grupo *Ultimos poemas*— es la imagen de un Hernández inmóvil en su fisonomía inicial de «pastor poeta» o «poeta pastor», arcaico y casi *naïf,* o exuberante y ampuloso, como resulta, por ejemplo, de la crítica de un Cernuda: esto es, de una acentuación de sus atributos de «fogosidad» y de «retórica fácil», o bien, en una zona mucho más rigurosa, cuando se subrayan desmedidamente los vínculos de Miguel con la «poesía mística y telúrica» (Macrí). Lo que, por el contrario, se sostiene positivamente y siempre con la ayuda de sus propias últimas obras— es la presencia plena de nuestro poeta en el concierto de la poesía contemporánea (hasta en Blas de Otero, por ejemplo), y el reconocer sin vacilaciones que «en él se da un hondo sentimiento trágico de la vida, no motivado por consideraciones metafísicas», sino arraigado en experiencias y premoniciones existenciales (Manuel Durán).

Ciertamente, la tradición hermético-barroca de un modo de poetizar, continúa operando indirectamente, aunque mezclada con sus signos lingüísticos y semánticos. Pero quien quiera meditar sobre la incidencia en Miguel Hernández del Garcilaso menos petrarquista y más voluntarista (como ha destacado Giovanni Caravaggi), y quien ahonde en la preferencia hernandiana por el Cervantes de la *Numancia,* por cierto

---

[1] «Lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo consigo cuando salió la primera vez, una libreta con el *Cancionero y romancero de ausencias* y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribía» (CONCHA ZARDOYA: «Miguel Hernández, vida y obra», *Revista Hispánica Moderna,* julio-octubre de 1955, pág. 231 y nota).

Lope, por Góngora y Calderón y por la línea clásica y barroca de la pasión (el *Cancionero,* docto y popular, el Romancero, los místicos, Quevedo, etc.); es decir; por la línea «mayoritaria» respecto a la línea «minoritaria» según los términos preferidos de Menéndez y Pidal, verá, en conclusión, cómo la lección de «poesía impura» y visionaria dañó un cierto tiempo a la tesitura poética hernandiana, pero también le sirvió de «liberación» hacia el estilo más escueto y crudamente analógico del Cancionero, y hacia el profundo carácter «oximórico» de algunos de sus últimos poemas.

II. Influencia de la fase visionaria. (Prueba semántica sobre la palabra «cárcel»)

Propongo una prueba semántica que me parece de cierto interés. En el último Hernández, la palabra «cárcel» no significa otra cosa que cárcel: quiero decir que se refiere directamente a su dura experiencia de cautiverio; nunca alude a la «cárcel de amor» o al cuerpo como «cárcel del alma», etc.; por lo tanto, casi nunca esa palabra tiene en su poesía una resonancia metafórica o simbólica. Sin embargo, en su fase, digamos «realista», esa palabra recibe ondas metafóricas exactamente de una poesía anterior, la escrita cuando Miguel aún no había experimentado el apartamiento de la prisión: «Las cárceles» de *El hombre acecha,* que se inicia con el verso «Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo»; aquí, «las cárceles», en plural, quiere significar —en sentido extensivo e imaginativo— el avance del fascismo y de la no libertad. Recuérdese, respecto a este último propósito, la última estrofa:

> Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio,
> tenso, conmocionado, con la oreja aplicada.
> Porque un pueblo ha gritado ¡libertad!, vuela el cielo.
> Y las cárceles vuelan.

Pues bien, esta poesía de corte visionario influye en la imagen de la cárcel real del *Cancionero* y de *Ultimos poemas.* Confróntense estos versos de «Las cárceles»:

> Cierra la puerta, echa la aldaba, carcelero.
> Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.

con los versos de «Antes del odio», del *Cancionero:*

> 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?

Pero una sutil y oscura urdimbre de sintagmas y de palabras sueltas pasa de esta poesía a la de *Ultimos poemas.* Así, «la fábrica del llanto» y «se da contra las piedras» se transfieren a la composición «Sepultura de la imaginación»; así también, en otros poemas últimos, los versos «Un hombre hace memoria de la luz, de la tierra, / húmedamente negro», y el verso «Un hombre que cosecha y arroja todo el viento», y las imágenes «destroza sus alas como un rayo amarrado» y «estremece las rejas».

Sólo una composición de los *Ultimos poemas* conserva el carácter visionario de «Las cárceles», el titulado «Vuelo», versión pesimista de la optimista y «positiva» poesía de *El hombre acecha.*

III. «Eterna sombra»: poesía del último umbral

La anterior prueba semántica sirve igualmente para comprender mejor, creo yo, el poema «Eterna sombra», en cuya interpretación existe más de una duda y hasta opiniones opuestas. (Por otra parte, como he demostrado en el estudio de las variantes hernandianas [2], no hay operación más probatoria que la de explicar a un poeta con los signos lingüísticos que él mismo nos ofrece).

Particularmente quisiera discutir aquí la interpretación en clave mística y barroca, contenida en una nota de Macrí, *Diálogo con Puccini sobre Hernández* (incluido en este volumen). Resumiré las argumentadas y precisas objecciones de Macrí en sus tres apartados.

1. A su parecer, el inmanentismo que yo encuentro en Miguel Hernández sería una «ceguera místico-sensorial que grita y relampaguea quevedianamente en la prisión de la carne, casi una constricción y ascesis en el propio barro instantáneamente eternizado».
2. Que la naturaleza barroca, en su específico significado histórico y categorial de permanencia y metamorfosis, provendría de contraponer los signos lingüísticos del poema «Eterna sombra»: «*luz* es la vieja trascendencia; *sombra* es la suficiencia humana, corpórea y sin vuelos, de la que no es posible salir»; y también, en el resto del poema, «la tiniebla es la verdadera luz o preparación para la luz, como en San Juan de la Cruz, y la angustia desesperada es tensión, acongojada pasión por otra libre morada, como en el *miserable en cárcel dura,* de la *Canción de la Virgen,* de Fray Luis».
3. Por último, refiriéndose a los versos finales del poema: «Pero hay un rayo de sol en la lucha /que siempre deja la sombra

[2] En el apéndice de mi libro *Miguel Hernández. Vida y Poesía,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1970.

vencida», Macrí escribe: «En Hernández, la aceptada autoconstricción inmanentista rompe el hilo dialéctico, rehuye toda ayuda, acogiéndose a un sol interior que poéticamente permanece yuxtapuesto e irracional en el contexto del conjunto: un *sol* oratorio, de noble estímulo a la acción».

Ante todo, si se lee bien, en el último Hernández no existen ya huellas del barro evangélico ni —como ya se ha dicho— de «prisión de la carne», no sólo porque «cárcel» para él quiere decir únicamente cárcel real, efectiva, sino porque la carne es casi siempre exaltada (véase, entre otros, el poema «La boca») y nunca mortificada (Macrí habla también de «mortificaciones y obstinada tenacidad en estado de sombra y de cárcel»). En realidad —y aquí respondo en parte al sentido que él quisiera atribuir a las palabras *sombra* y *luz*—, obsérvese, como demostración, estos versos, que a juicio mío casi presuponen la repetición implícita (casi anafórica) del «Yo» inicial («Yo que creí...», un «yo» evocado en su fuerza vital, o bien de la relación «yo-luz»:

Ascua *solar,* sideral alegría,
ígnea de espuma, de *luz,* de deseo.
Sangre ligera, redonda, granada:
raudo anhelar sin perfil ni *penumbra*[3].

Por otra parte, para comprender mejor la particular y doble acepción del término *sombra* (que ya no es el término oximórico de la serie «Hijo de la luz y de la sombra», fechada en 1938 y separada seguramente en tres o cuatro años de la redacción de «Eterna sombra»), sugerí en mi libro volver a este breve poema del *Cancionero:*

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
sombra sin salida...

Puesta en estrecha relación de paralelismo con *vida, sombra,* podría significar —como veremos en «Eterna sombra»—, *presentimiento* de *muerte,* tanto más cuanto que el «agua removida» que está en el fondo del hombre, es metáfora de la dolorosa aleación vida-muerte.

Sin embargo, para rehuir toda interpretación divagante, creo que

[3] A partir de aquí, las cursivas en el texto hernandiano son mías.

resulta oportuno y conveniente intentar aquí, aunque sea a grandes rasgos, un análisis estructural del poema en cuestión. El cual, ya desde los primeros versos, parece preparar la aparición final de aquel *sol,* o, mejor, de aquel *rayo de sol* que a Oreste Macrí le parece «yuxtapuesto» u «oratorio»:

> Yo que creí que la *luz* era mía
> precipitado en la *sombra* me veo.
> Ascua *solar*...

De donde *sombra* es, por ahora, metáfora directa de la cárcel. Una cárcel, obsérvese, sin esperanza, si es verdad que

> Fuera, la *luz* [es] en la luz sepultada

Imagen compuesta en forma de dialogia, en la cual la primera *luz* significa lucha, esperanza, liberación; y la segunda es la exacta oposición de *sombra-cárcel;* luz de aire exterior. La esperanza queda sepultada en la luz que, no obstante, ilumina al mundo fuera de la cárcel. (La imagen de la no libertad exterior volverá al final de la composición: «Soy una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos».) El sol, exactamente el *rayo de sol,* aparece nuevamente en la sexta estrofa («¿Quién es el rayo de sol que la invada?»), que se encuentra casi al término de una cruel y dramática «representación» de la vida carcelaria, inmersa en una «noche siniestra, baldía». Los versos se suceden en imágenes exaltadas hasta las dos últimas estrofas. Finalmente, en el primer verso de la penúltima estrofa, casi descubrimos la clave de todo el poema:

> Turbia es la lucha sin sed de mañana

En realidad, aquí están presentes dos términos *(lucha* y *mañana),* que anuncian el *sol* (= mañana) y la *lucha* de los dos últimos extraordinarios versos:

> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida.

Y no es sólo esto. El segundo verso de la penúltima estrofa («¡Qué lejanía de opacos latidos!») casi es paralelo a «Fuera, la luz en la luz sepultada», pero de momento la esperanza y la lucha son únicamente «lejanos y opacos latidos». Y así aparecen, cada vez más, ante los ojos del poeta que sigue siendo, todavía, «una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos».

El poema, como vemos, se resuelve y termina enmarcado entre estos términos, estas imágenes y estos sintagmas fundamentales. Pero en su interior se va explicitando, como estructura profunda y portante, algo

más sustancial. Y la sustancia, la verdad, es que estamos ante una poesía que expresa, dolorosa pero heroicamente, un presentimiento de muerte: esto es, una poesía que, con términos bachtinianos, podemos definir «del último umbral». A este respecto debe observarse la progresión del término *sombra,* desde el segundo verso hasta el final, y el mismo título «Eterna sombra». Las fases son las siguientes: de *sombra-cárcel* a *sombra-cárcel-muerte* y a *sombra-muerte.* Lo mismo que en la breve composición del Cancionero, al desvelar la relación sombra-muerte, encontramos en paralelo la «tenebrosa vida» (tercer verso de la última estrofa). Y, por último, para alejar toda huella de trascendencia, la *sombra* está ya definida en la tercera estrofa, sin posible error, «sin cielo».

Al componer su poesía-testamento, Miguel Hernández nos ha transmitido un mensaje coherente con su vida y su poesía, trágica y heroica al mismo tiempo. Rodeado de una «gran soledad de rugidos» (fascismo, muertes, fusilamientos y la guerra mundial al fondo), no por ello ha descartado la esperanza en un mundo mejor, ya destinado a los demás. No es un azar que en varios poemas de su última época sean frecuentes las alusiones a la *aurora* y al *sol,* a la paz y al porvenir feliz de los jóvenes: indicios claros y señales evidentes de una aspiración utópica, que tan bien se conjuga con su concepción inmanente del mundo.

[*Revista de Occidente,* 139. Madrid, octubre, 1974. Traducción de M.ª de G. I.]