PALABRAS ENCADENADAS / AUSENCIAS BAJO PALABRA EN LA ESCRITURA ÚLTIMA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
JOSÉ MARÍA NAVARRO-CALDERÓN
University of Maryland at College Park

La tradición de los estudios hernandianos ha señalado que su poesía, a partir de *El rayo que no cesa*, no sólo rompe con los ejemplos de la modernidad purista en favor de una lírica apasionada del corazón (Cano Ballesta, 232 y ss.), sino que con *Viento del pueblo* abre cauces a la veta social de las siguientes décadas (Luis cit. en Esteve, 16), o que el *Cancionero y romancero de ausencias* se cimenta en torno el autobiografismo posterior a la guerra civil (Rovira cit. por Pedro Sorela, 17) y la tradición mística (*Cancionero,* 31 y ss.)[1]. En este sentido, la lectura de la escritura última de Hernández se encararía hacia el referente mucho más que hacia el signo. Por ello, se han leído estos textos como poco sospechosos de alinearse con los de la modernidad o posmodernidad. Dentro de estas corrientes se tiende hacia la espacialización de los significantes por lo que los signos apuntan a sí mismos como referentes, el sujeto entra en crisis, la historia ya no es el transfondo privilegiado del texto literario y los poemas se preocupan sobre todo de su propia formalización y de las contradicciones que el lenguaje plantea durante este proceso (Smitten 22-23, Bennett).

Pero no sería ocioso el cuestionar las lecturas demasiado literales de la escritura última de Hernández si repensamos con criterios no referenciales los efectos en ella de la derrota civil y los espacios cerrados de la cárcel. En este sentido, el discurso mimético queda necesariamente constreñido a espacios modélicos muy restrictivos. Amenazada por la coacción general del entorno, la escritura puede volverse autorreflexiva y desubjetivante. Recordemos que la experiencia carcelaria tiende a espacializar aún más el tiempo, a eliminar los conectores temporacausales diarios, ausencia que a su vez se da gráficamente en los textos de la modernidad con tendencia a la espacialización (Frank). En el largo periplo de la condena —y conocemos la espantosa dosis que se quería aplicar al recluso Hernández—, la cronología se espacializa en el anonimato de la página en blanco de los calendarios, en las hojas de liquidación del tiempo de reclusión que van destilando el hiato numérico de la pena (Guerrero Zamora, 168 y ss.). Sígnicamente, la longitud de esta vida penal se plasma en ese código numérico donde tan inconcebible es su lenguaje como su metalenguaje. De ahí que en la correspondencia a su mujer, el poeta rebajara arbitrariamente los años de su sentencia de treinta a doce, como si estos signos apelaran temporalmente a referentes vacíos (*OC* 2: 2623-24).

Nos podemos detener en una de las cartas de Hernández a Josefina para ver cómo funciona esta economía sígnica del espacio hueco y del intento de eliminación del sujeto. Un enunciado enviado desde Ocaña en 1940 revela la ambivalencia contra la que lucha el prisionero: «Se duerme, se despierta, se habla, se estudia, y se piensa mucho en el día de salir, que uno tiene que ser» (*OC* 2: 2.653). Esta aparente «normalidad» se columpia entre el encarcelado «se» impersonal y el «uno» que enmarca no sólo el soña-

do día de la libertad, sino el «uno» del sujeto resistente que se opone a la imposición de las apariencias. Como nos recuerda Michel Foucault estamos ante un proceso de disciplina indefinido. El discurso utópico del yo intenta ser negado en el anonimato de la despersonalización y en la ortopedia de los signos penitenciarios que tratan de «reformar» sistemáticamente al sujeto tras el secretismo de los muros de la cárcel. El discurso del cuerpo altera sus rasgos, se desdibuja ante la falta de marcas gramaticales; el sujeto se ve coartado por la suspensión de los derechos individuales y se ve ahogado en la obediencia y poder del enunciado «redentor». El «uno» resistente, circular, antijerárquico de la enunciación del preso trata de no plegarse al anonimato del enunciado lineal y lógico del «se» penal, a la superchería de un espacio que empieza a cobrar para sus corresponsales aires de libertad. «Te has olvidado, o no has pensado, que esto es una cárcel y no se puede decir mas que lo que reglamentariamente se permite, le recuerda luego a su mujer» (*OC* 2: 2.647). En el penal el cuerpo se ejercita, se vuelve productivo para mejor garantizar su dócil reinserción, su sometimiento en redil lejos del «uno» del discurso afirmativo de la libertad. Frente a ese «uno» se levantan los guarismos que lo marcan como objeto anónimo a contabilizar en el funcionamiento interno del penal o que espacializan su vida a través de su condena (Surveliller et punir, 30 y ss.). Y simbólicamente, frente a esta espacialización del tiempo, se da a su vez un estrechamiento aun mayor del espacio de nuevo adscrito al vacío de los dígitos. La restricción del hábitat carcelario se plasma precisamente gracias a la cuadrilátera geometría de los números, en «las cuatro paredes de la celda [...] las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número» como nos lo recuerdan versos de *Trilce* de César Vallejo (130).

Por ello, los poemas de la última época de Hernández podrían leerse como «textutopías» o espacios expandibles y maleables de intuición corporal y creativa frente a la oclusión general del discuso penitenciario que niega el tiempo y el espacio del sujeto. La duración real en términos de Bergson de la conciencia textual se opone al tiempo matemáticamente espacializado de la condena (Abbagnano 3: 391 y 397) los poemas buscan desterritorializarse (Deleuze), crecer en territorio hostil, posibilitar espacios alternativos frente a la restricción discursiva del entorno penal. En este caso la escritura aspiraría a pautas de resistencia comunes al discurso femenino para así plantear un sujeto en busca de un cuerpo poemático imaginativo, pulsional y semiótico del poder masculino de la prisión (Warhol, 331 y ss.).

Además los textos de Hernández plantean un segundo problema de «lingüística penal». El que la palabra poética aspire con éxito a ser fiel trasunto de la realidad. Esto ya se transparentaba en textos de poética hernandianos entre 1933 y 1936. Algunas de estas declaraciones se han interpretado estrechamente como manifiestos católicos de fe en la palabra (*OC* 2: 2.053)[2]. Pero esta plenitud se deconstruye fácilmente como cuando en «Mi concepto del poema» se escoge «guarda[r]» «el secreto» del texto tras la enigmática imagen de la «esfinge» (*OC* 2: 2.113). En otro, titulado «Fórmulas», al hablar de poesía, los significantes de nuevo cuestionan la transparencia del signo. El poema que se describe allí no se presenta como la semejanza divina del logos de su creador, sino que se esconde tras un lenguaje lleno de paradójicas trampas. Así al equiparar el poema a la hostia sacramental el vate advierte que sólo se trata de un simulacro para «propag[ar] sospechas [...] de que dentro de aquella presencia de hostia está Dios» (*OC* 2: 2.125). El poema se hunde en un lenguaje que no cancela nunca sus dualidades entre apariencia y verdad. Se trata de «una bella mentira fingida [...] de una verdad insinuada [ya que] sólo insinuándola, no parece una verdad mentida» (*OC* 2: 2.113).

En un momento, se intenta negar esta aporía al afirmar la seguridad de la conciencia sobre su lenguaje. Juanramonianamente se intertextualiza que el enunciado del

poema debe destilar la relativa intuición inteligente de la conciencia enunciativa ante las cosas «crea[das] otra vez» (*OC* 2: 2.125) por ella y se compara la textura del poema a la de la más exquisita naranja. Pero a este aparente afán de totalidad creadora le ocurre lo que a toda delicadeza culinaria. Su polifonía de variables registros olfativos y gustativos está siempre sometida al concurso dialógico de los comensales-receptores, a los ecos del «borbotón de voces heredadas» (*OC* 2: 2.164), a la estética disponibilidad del horizonte de expectativas de los enunciatarios que deben saber a su vez «arrancar[le]» el velo de su corteza el «delicioso secreto bajo un ámbito a lo mundo» (*OC* 2: 2.113).

En el poema «Las cárceles» de *El hombre acecha* (*OC* 1: 669-671), se replantea este problema de la relación dialógica de la conciencia hacia el lenguaje (Bajtin). Leamos los versos 37 a 44: «La libertad se pudre desplumada en la lengua / de quienes son sus siervos más que sus poseedores. / Romped esas cadenas, y las otras que escucho / detrás de esos esclavos. / Esos que sólo buscan abandonar su cárcel, / su nación, su cadena, no la de los demás. / Y en cuanto lo consiguen, descienden pluma a pluma, / enmohecen, se arrastran». Se pueden leer miméticamente estos versos como manifiestos de libertad o los semantemas «desplumada» y «pluma a pluma» como metáforas de lo desechable por liviano. Pero semióticamente apuntan hacia las trampas de la escritura de esa libertad. Se palpa que la aventura del lenguaje va siempre ceñida al problemático acto de inscribir-nos y que la enunciación es un gesto abierto de comunión siempre que el enunciador se sitúe como quería Bajtin en los canales del lenguaje de su otro y de sus otros. Por eso leemos después que el sujeto comprende que su libertad es una paradójica cadena heteroglósica, dependiente de la dialogía y el ideologema consigo mismo y con el otro (Jameson cit. por Zavala, 86): «Ser libre es una cosa que sólo un hombre sabe: / sólo el hombre que advierto dentro de esta mazmorra / como si yo estuviera». En consecuencia estos textos intertextualizan declaraciones líricas que hoy calificaríamos como posestructuralistas o posmodernas y que Hernández adscribía al romanticismo[3]. Al comentar en 1936 la poesía de Neruda, Hernández apuntaba hacia un tipo de poesía abierta, muy diferente de la comprometida y unívoca posterior, una poesía que atribuía al «romántico [...] que no resuelve nada ni en su obra ni en su vida» (*OC* 2: 2.165).

Esta sintomatología nos aleja del verso panfletario de *El hombre acecha* o en el *Cancionero y romancero de ausencias* de la trascendencia amorosa cuya ausencia se fija en la mujer del poeta, los hijos o su libertad (*Cancionero,* 24 y ss.). Habría ahora que plantearse la autorreferencialidad de este último título: ausencia de signos sin fisuras que contengan los referentes sociales o familiares, de presencias que justifiquen la plenitud de los significantes, de interpretaciones unidireccionales, de una lírica transparente de significados. Ausencias autorreflexivas como en el romance 29 (*OC* 2: 695-696) donde los «ojos» la «voz» el «cuerpo» no sólo son los de la amada ausente sino los del espacio textual vacío, huérfanos los signos de significados, ronca la voz de monologismo. Pero por otro lado, Kristeva diría que esa ausencia también puede ser un síntoma de resistencia como práctica feminista frente al orden masculino de la prisión, si se piensa en la esfera de lo que no se representa, de lo que no se dice, de lo que está por encima de nomenclaturas e ideologías (cit. por Jones en Warhol, 359). Por ello hay que trabajar las aporías de estos poemas, no sólo encadenados a los espacios históricos de la guerra y la prisión, sino a otra cárcel que puede ser más restrictiva aún: la del lenguaje. De ahí que la poesía busque espacios disyuntivos o heterotopías (*Las palabras y las cosas* 3) como alternativas a las restricciones referenciales y a las limitaciones naturales de los signos lingüísticos.

Esto se ve ya anunciado en el último poema de *El hombre acecha*, el muy conocido «Canción última» (*OC* 1: 680-681). «Pintada, no vacía: / pintada está mi casa / del color de las grandes / pasiones y desgracias. / Regresará del llanto / adonde fue llevada / con su

desierta mesa / con su ruinosa cama. / Florecerán los besos / sobre las almohadas. / Y en torno de los cuerpos / elevará la sábana / su intensa enredadera / nocturna, perfumada. / El odio se amortigua / detrás de la ventana. / Será la garra suave. / Dejadme la esperanza». Apuntemos que al utilizar en este ejemplo la canción y luego el romance en el siguiente libro, se tiende hacia una estructura circular basada en la repetición, lo que boceta un espacio cerrado (Mitchell en *The Language of Images*, 559). Además este poema clausura *El hombre acecha*. libro que en su primera edición no llegó ni a los lectores ya que fue quemado por los franquistas (*OC* 1, 1.028). Por ello, la canción por su forma y localización en el libro tiene un doble e irónico cometido: primero, aparece como símbolo de equilibrio y cierre ante la inminente desbandada republicana y luego como alternativa mítica ante la negatividad lineal del discurso histórico. Se une a otros poemas contemporáneos que también buscan primar la capacidad mitificante de la literatura como recurso espacial ante los desastres de la historia (Naharro-Calderón). En consecuencia, la tendencia en estos poemas es a explotar sus rasgos metatextuales frente a su aparente referencialidad.

Semióticamente, se trata de un enunciado de regreso, de un intento de cierre del círculo nietzschiano ante un viaje lleno de naufragios por el mar de la historia que en el poema «Llamo a los poetas» se esperaba «transparentar[a] los cuerpos» o la verdad referencial. Pero el Ulises poeta-soldado vuelve ahora confundido de los enunciados históricos, arrojado por el tiempo a los espacios míticos de la casa creativa, al núcleo destemporalizado sintácticamente de significación poemática. La historia ya no es el metalenguaje y el origen privilegiados capaz de leer el referente como en «Llamo a los poetas», ni su progresión dialéctica ha llevado al triunfo del pueblo. Aquí la historia y su «odio se amortigua[n]» tras el parapeto de la escritura gracias a la circularidad ekfrástica o visualización gráfica del poema (Chaffee, Krieger). Las referencias versales a la pintura permiten dejar en segundo plano y en suspenso sobre el bastidor textual el cuadro de historia. Sobre él se sobreimpone un palimpsesto literario que se enmarca en el blanco del poema. La casa no sólo debe ser tomada como el hábitat del enunciador que se refugia en el amor sino también como la metáfora autorreferencial para el poema, casa «no vacía» de plusvalía del lenguaje, o casa del ser como la llamaría Heidegger. Los grafemas son los «cuerpos» en torno a los que se ciñe el espacio blanco de la página, la «sábana» de donde parte «la intensa enredadera», que como el telar de Penélope apunta hacia la parabólica espiral del significante, frente al «odio» reduccionista y terminal de la muerte histórica. La historia queda en tierra de nadie, en la aporía del dentro / fuera del ambivalente «detrás de la ventana»: fuera del texto entre los referentes históricos y textualizada dentro del espacio de la casa-canción, una nueva azotea de esperanza y resistencia. Como diría Bachelard, el poema-casa es un «cosmos» y «un ser de humanidad pura» que no tiene «la responsabilidad de atacar» la «garra suave», esa agresión de «filamento animal» de la historia (34 y 76). El poema queda espacialmente abierto a «la esperanza» no por miedo a la historia o a su universo como pensarían Sartre (Scholes cit. por Foust en Smitten, 195) o Worringer (Holtz ,273), no porque se asocie el mito a significados trascendentes y a un tiempo cíclico (Rahv, 20), no porque el pasado se dé míticamente en imágenes de presente (Frank, 237), sino porque la historia como la poesía sólo son mitos cuyas diferencias a la vez se leen y se nos escapan textualmente en una infinita diferencia (Bennett, 52 y ss.).

Pero en la implacable marcha numérica de la prisión, la vigilia imaginativa refugio de la casa-poema se vuelve la pesadilla simbólica de la tumba-celda. Los números esconden en el cuatro de la mazmorra, la puerta hacia el espacio permanente que espera al condenado: la del hoyo de la muerte y el fin de la actividad significante. En el poema 51 no hay posibilidad de saltar horizontal o linealmente de la casa-prisión hacia la progresión de la vida por las tres puertas del tiempo (aurora, tarde, noche, *OC* 1: 706), sino que la cronotopía es verticalmente espacial siguiendo el desarrollo hacia abajo del

poema: hacia la tumba de la vida y del significado. El poema-casa ya no es una confluencia de heteroglosias de la vida sino que se clausura en el monologismo del uno de la muerte. Según avanzamos por el *Cancionero* surgen los poemas donde van adelgazándose y mudándose las marcas de los enunciatarios extrapenales para que el sujeto vaya poco a poco encarando a su otro dentro de la cárcel del cuerpo propio y poemático, «en el fondo / latente del nacimiento», entre el cementerio de los huesos-signos, donde falta más que nunca la transparencia de los significantes: «Todo está lleno de ti [...] / de algo que no he conseguido / y que busco entre tus huesos» (*OC* 1: 710). En el poema «Eterna sombra», el sujeto no se eleva necesariamente por la escala mística hacia la liberación de la luz (Rovira en *Cancionero* 31 y 32) o hacia la esperanza de los ideologemas de los otros, sino que también se siente encerrado en la prisión de los signos del poema anterior, «Sepultura de la imaginación» (*OC* 1: 758-759). Al disponer «Eterna sombra» como último poema en la serie D y con él postular el «cierre» del *Cancionero*, los editores desean encaminar al lector a una interpretación reduccionista por sintética, y así prolongan el mito del poeta mártir vencedor de la muerte.

En «Sepultura de la imaginación», la casa de la escritura que se levanta gracias a las «piedras de plumas» no responde a la lógica de la conciencia de un sujeto-dios de sus enunciados, sino a la inaccesible trampa del desastre histórico (Krieger, 233 y ss.). Así este poema-cárcel es efectivamente una heteretopía laberíntica que sirve para confundir y encerrar a su nuevo arquitecto. Ni en la Historia ni en la Literatura, ni en ningún otro enunciado «esencial» encontrará Ícaro la cera que permita salvar al nuevo Dédalo-Hernández de la represión del discurso del Minos fascista. El poeta en tiempo de miseria sólo puede «labra[r] su cárcel» en espera de que sean otros Teseos los que encuentren el hilo de Ariadna y así se arriesguen a descifrar y visualizar (Blanchot, 145 y ss.) los enigmas de la tumba-poema, a iluminar con «un rayo de sol» el dédalo de la «abierta ventana» del poema que «escucha» los ecos de las voces de la «tenebrosa vida» ya que sus signos no apuntan hacia la apertura del «espacio [que] falta», a las univocidad de la luz sino que contemplan la confusión de la «sombra» (*OC* 1: 759). Sólo en cada lectura saldrán en libertad provisional las ausencias que encadenan las palabras de estos textos. Como quería Luis Cernuda, otro entumbado del significante, únicamente a través de la ansiedad de la influencia de ese poeta-lector futuro, los «sueños y deseos / Tendrán razón al fin, y [la poesía última de Miguel Hernández] habr[á] vivido» (304).

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicolás: *Historia de la filosofía,* 3 vols., versión castellana de Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar, Barcelona, Montaner y Simón, 1973.

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio.* Versión castellana de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económico, 1975.

BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela.* Versión castellana de Helena S. Kriúkova y Vicente Cabrera, Madrid, Taurus, 1989.

BENNETT, Tony: *Outside Literature.* London, Routledge, 1990.

BLANCHOT, Maurice: *L'espace littéraire.* Paris, GalliMard, 1955.

BLOOM, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* New York: Oxford Universsity Press, 1973.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* Madrid, Gredos, 1972.

CERNUDA, Luis: *Poesía completa.* Ed. de Dereck Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral, 1977.

CHAFFEE, Diane: «Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 8.3 (1984): 311-320.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

ESTEVE RAMÍREZ, Francisco: «Entrevista con Leopoldo de Luis», *El Urogallo,* Extremadura. Marzo, 1992: 15-19.

FRANK, Joseph: «Spatial Form: An Answer to Critics». *Critical Inquiry,* 4 (1977): 231-252.

– «Spatial Form in Modern Literatura». *The Widening Gyre.* New BrunsWick, Rutgers University Press, 1973. 3-62.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas.* Versión castellana de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1986.

– *Surveiller et punir: naissance de la prision.* Paris: Gallimard, 1975.

GUERRERO ZAMORA, Juan: *Proceso a Miguel Hernández. El Sumario 21.001.* Madrid, Dossat, 1990.

HERNÁNDEZ, Miguel: *Cancionero y romancero de ausencias.* Ed. de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

– *Cartas a Josefina.* Introducción de Concha Zardoya, Madrid, Alianza, 1988.

– *Obra completa.* Ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

HOLTZ, William: «Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration». *Critical Inquiry,* 4 (1977): 271-283.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Configuración poética de la Obra: Estudios y documentación.* Ed. José María Naharro-Calderón. *Suplementos Anthropos,* 11 (1989).

KRIEGER, Murray: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign.* Baltimore, Johns Hopkins, 1992.

NAHARRO-CALDERÓN, José María: «Voces, ecos y exilio en la poesía del primer lustro de posguerra». *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* 16.4 (1992). En publicación.

– «Poesía en la cárcel». *Litoral,* 61-63.

RAHV, Philip: *The Myth and the Powerhouse.* New York, Farrar, Straus and Giroux (1965).

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

SMITTEN, Jeffrey R.; DAGHISTANY, Ann: Eds. *Spatial Form in Narrative.* Ithaca, Cornell, 1981.

SORELA, Pedro: «La leyenda del poeta veloz». *El país-Babelia,* 23, 21 de marzo de 1992, 17.

– «The Language of Images». *Critical Inquiry,* 6.3 (1980).

VALLEJO, César: *Obra poética completa.* Introducción de Américo Ferrari. Madrid, Alianza, 1983.

WARHOL, Robyn; HERNDL, Diane Price: Eds. *Feminisms: An Anthology og Literary Theory and Criticism.* New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, Monroe C.: «The Intentional and Affective Fallacies». Adams Hasard, Ed. *Critical Theory since Plato.* New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1971.

ZAVALA, Iris: *La posmodernidad y Mijail Bajtin.* Madrid, Austral, 1991.

ZORÁN, Gabriel: «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today,* 5.2 (1984): 309-335.

NOTAS

[1] Dice de Luis que «de tener que reducir a un solo nombre la poesía social española, ese nombre sería Miguel Hernández».

[2] Afirma Agustín Sánchez Vidal que «"Mi concepto del poema" o "Fórmulas" perfilan algunos de los modelos estéticos que van trasladando sus efectivos desde el hermetismo hasta el tono "profético" (esto es, militantemente católico) de "VIA–de campesinos" y "MOMENTO–campesino"».

[3] Declaraciones de poetas como Juan Ramón Jiménez, nada sospechosos de afinidad hernandiana como ha querido mostrar Cano Ballesta, pero cuyas analogías son mayores que las diferencias. Dice Juan Ramón que «la poesía debe tener apariencia comprensible, como los fenómenos naturales: pero, como en ellos, su hierro interior debe poder resistir, en una gradación interminable de relativas concesiones, al inquisidor más vocativo» (Jiménez, 109).