EL ÁRBOL DEL *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS.* UNA INDAGACIÓN HERMENÉTUICA

JAMIE SCOTT ROSS

I. El símbolo tradicional

Para Andrés Ortiz-Osés "la vía simbólica propia del hombre se proyecta en un lenguaje cultural cuya estrategia es fundamentalmente dialógica" (19-20). De la misma manera en que la palabra poética se ensimisma a la vez que ahonda el sentido del poema sin verse ante la necesidad de proyectarse hacia otro lugar, según la teoría que Hans-Goerg Gadamers desarrolla en un ensayo titulado "¿Están enmudeciendo los poetas?," el símbolo se contiene y enriquece el diálogo entre la imagen y el lector. Mientras la metáfora encuentra su sentido en un lugar más allá de sus propias fronteras– A *es como* B– el símbolo tradicional, el símbolo *que sabe*, parte de la subjetividad– o consciente o inconscientemente– de un individuo a la vez que pertenece a una trascendencia que no se sujeta a ninguna época ni a un sólo lugar geográfico-cultural (Parra 11). Es una teoría que parece coincidir esencialmente con las vías– *directa* e *indirecta*– que la conciencia usa, según Gilbert Durand, para representar el mundo. Mientras en el pensamiento *directo*, resume Isabel Gracia, "la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación" (141), la vía *indirecta* es más bien un camino en el que la cosa misma no puede presentarse ante las sensibilidades de la conciencia y se ve obligada a representarse a través de una imagen. Pero también es verdad, continúa Isabel Gracia, que "la conciencia dispone de gradaciones de la imagen" (141) que hacen imposible una categorización estricta entre las dos *vías* de pensamiento, y que los extremos de estas gradaciones están "constituidos por la adecuación total, la presencia perceptiva o bien por la inadecuación más extrema, es decir, un signo eternamente separado del significado. *Este signo lejano no es otro que el símbolo*" (141). Así, el símbolo es el *extremo más extremo* del pensamiento *indirecto*: una imagen que no comparte ningún enlace directo con el significado que representa.

Parece obvio, entonces, que existe una esencial ambigüedad dentro de cada símbolo que hace obligatorio el diálogo. A diferencia de una alegoría que parte de una abstracción para especificarse, el símbolo de este tipo *es* una especificación que estimula la creación de ideas.[1] La iconografía católica congelada, el *symbolon*, frente a la energía perpetua y flexible del símbolo tradicional. El diálogo se hace necesario cuando el símbolo lo admite, y es el mismo símbolo que se aviva a través del contacto dialógico del intérprete, que se ahonda y se bifurca a raíz de

la aproximación hermenéutica a sus posibles sentidos. Así, no sólo existen los dos niveles de interpretación señalados por Steven Malloux al interpretar poemas de Emily Dickinson– "ambas fundamentadas en una teoría de la intención de la autora: contextualizar históricamente y alegorizar" (163)–, sino varios. Es decir, en vez de establecer enlaces entre la interpretación y la a menudo nebulosa intención del autor, un diálogo puede originarse a partir del descubrimiento de ciertas palabras que parecen ensimismarse: un *entender-otro* que surge exclusivamente de la palabra poético-símbolica.

"Es importante advertir," opina Juan-Eduardo Cirlot, "el alcance de este distingo, similar al existente entre un objeto y la situación o posición en que aparezca: una lanza es siempre una lanza, esté guardada en una vitrina, clavada en el cuerpo de un hombre o en el de una fiera, aunque su significación emocional cambiará de acuerdo con tales situaciones" (11-12). Así, dejar atrás las ansias de entender el texto dentro de su contexto histórico y de pasar de una abstracción a su concretización textual a través de un procedimiento de interpretación alegórica, representa el abandono de la metáfora y el símbolo literario a favor del símbolo *que sabe*, el símbolo que existe en un limbo permanente y alejado de las influencias corrosivas del tiempo y el espacio concretos: es entender el símbolo como una entidad ya hecha, perfecta, en relación con un mundo textual perfecto. Y el único vehículo imprescindible es el diálogo, la exploración bilateral de la palabra poético-simbólica y su íntima relación con la totalidad de la obra, ya que la validez de la interpretación, del *entender-otro*, tiene la obligación de encontrar puntos de apoyo en el fluir del sentido que recorre la totalidad de la *cosa*, una corriente de ida y vuelta entre la singularidad de la palabra-símbolo y el texto.

Este símbolo *que sabe*, este pensamiento *indirecto* más extremo, es, en palabras de Isabel Gracia, "una epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y por él. Un símbolo no significa, evoca. Crea conocimiento, no es conocimiento" (142): existe más allá de la metáfora, más allá del símbolo *literario*, más allá del contexto histórico-autobiográfico, más allá de la alegoría. Y es precisamente esta epifanía simbólica que se deja ver, que se insinúa en algunas *palabras* del lenguaje hernandiano, unas palabras muy específicas sobre las cuales Miguel Hernández aparentemente construye el mundo poético de su madurez literaria.

II. La dualidad simbólica del árbol hernandiano

Es imprescindible, escribe Julius Evola, "tener en cuenta la polivalencia de los símbolos tradicionales, o sea su capacidad para servir de soporte a significados bastante diferentes, que no se excluyen pero siguen la lógica de perspectivas múltiples" (150). Así, toda dualidad que se contenga en los símbolos hernandianos no debe sorprender al lector de los últimos poemas del poeta: las bifurcaciones de sentido que nacen de los símbolos de raigambre tradicional ahondan y enriquecen las posibilidades de interpretación. El árbol como símbolo dentro del *Cancionero y romancero de ausencias*, por ejemplo, participa admirablemente de esa polaridad, de esa

misma polivalencia, al abrirse hacia un poder-ser negativo o positivo, a la vez que insinúa una muy profunda relación entre el hombre y la tierra, el macrocosmos y el microcosmos.

A lo largo de su último poemario, Miguel Hernández parece querer forjar vínculos de igualdad entre los hombres y los árboles a través de un tipo de claroscuro, resaltando simultáneamente la vida que nace con la llegada de las lluvias, por ejemplo, y el inexorable camino hacia la muerte. El pesimismo existencialista ve la muerte en el nacer: "Los árboles exhalan su último olor profundo / dispuestos a morirse" (716). La primavera es un momento fugaz que desemboca irremediablemente en la muerte. Así, en una serie de versos muy parecidos temáticamente a los versos dedicados al vientre yermo, a las mujeres que esconden sus vientres, que se abrazan a su infertilidad para no proyectar ninguna vida hacia una muerte inmediata, los árboles nacen parcialmente muertos; es decir, florecen fugazmente, sabiendo que sus vidas, su abundancia primaveral, son meros momentos que desaparecen:

> Los olivos moribundos
> florecen en todo el aire
> y los muchachos se quedan
> cercanos y agonizantes.
> (743)

La lluvia cae de la oscuridad del cielo y provoca una reacción emocional en el lector: el poema recrea en verso una desolación interior que el lector entiende emocionalmente. El nivel metafórico de las imágenes y el uso de procedimientos simbólicos irracionales encarrilan la interpretación inconsciente del poema. Sin embargo, hay imágenes que parecen abrir otras puertas simbólicas, que parecen llamar al lector para que se detenga un momento a considerar otras posibilidades, otros niveles de lectura. La lluvia cae oscuramente de un cielo poblado de nubes grises: el poeta parte de una analogía –*las lluvias son como las lágrimas*–, de una metáfora, para después desplegar dos símbolos tradicionales, dos símbolos *que saben*, símbolos que trascienden, en palabras de Jaime D. Parra, "la confusión de las lenguas" (11) sin establecerse definitivamente en el espacio ni el tiempo. Dentro de este paisaje-tristeza Miguel Hernández ubica símbolos que no vienen de Goya, que no surgen de Rimbaud ni de los surrealistas, sino de una tradición simbólica más antigua, tradicional.

En los siguientes versos, la tristeza sigue presente, pero el poeta vuelve sobre la imagen de los árboles, igualándolos a los hombres: "Los troncos y los muertos se oscurecen aún más / por la pasión del agua" (717). Los árboles y los hombres son meros troncos, son cadáveres que se oscurecen bajo la tenacidad de la lluvia, que intensifican paulatinamente el color ya negro de sus cuerpos, de sus muertes. Son como sombras cuyo color queda irremediablemente exacerbado por la presencia del agua. La "pasión del agua" provoca un renacer primaveral en la vegetación, que a la vez deja en evidencia el desastre de la actualidad humana. La lluvia –el agua–, a nivel *tradicional*, representa una potencia regeneradora, un elemento que limpia y facilita el renacer. Aquí, sin embargo, es una potencia desaprovechada por un mundo hundido en los efectos psíquicos residuales de su propia destrucción, en la tristeza que nace de un sufrimiento humano prolongado.

Ahora, el hecho de que los árboles y los hombres comparten ciertas cualidades dentro del poema es obvio: los hombres y los árboles son entidades efímeras que sufren igualmente los trastornos de la destrucción. Tanto el hombre muerto como el tronco sin vida se oscurecen cada vez más dentro de ese claroscuro húmedo que señala el fracaso, que sirve de contraste entre la pésima actualidad en la que se encuentran los hombres y los árboles– el estado psíquico-emocional de los que pueblan de manera precaria el paisaje-tristeza– y el agua que puede provocar un renacer, pero que acaba siendo un motor de tristeza y muerte.

III. La verticalidad y el contacto con la tierra

Según Juan Eduardo Cirlot, el árbol representa, en términos generales, "la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración" (89). Forma vertical que representa el eje del mundo, la inmortalidad y "la relación más generalizada entre los «tres mundos»," el árbol "conduce una vida subterránea hasta el cielo" (89). Y, aunque este *arbor vitae* se puede representar al inverso, con las ramas y el tronco perforando la tierra mientras las raíces se aferran a la fuerza creadora del cielo, el árbol hernandiano queda firmemente arraigado en la tierra: un arraigamiento terrestre que acepta sin paliativos el crecimiento de las ramas y las hojas hacia el cielo, hacia lo intangible. De nuevo, a pesar de sus obvias diferencias, los hombres y los árboles se parecen: raíces, tronco, ramas, pies, torso, cabeza y brazos. Al igual que el árbol, entonces, la verticalidad del hombre se erige sobre una base *inferior* de contacto permanente con la tierra, un torso *central* y apéndices *superiores* capaces de estirarse hacia el cielo: representación simbólica de los tres mundos.

En el siguiente poema hernandiano, la amada es comparada con una higuera joven: un árbol frutal que crece en un barranco, en una profunda depresión en la tierra.

> Como la higuera joven
> de los barrancos eras.
> Y cuando yo pasaba
> sonabas en la sierra.
> Como la higuera joven,
> resplandeciente y ciega.
> (689)

Así era la amada: llena de una resplandeciente e infecciosa juventud, musicalidad, luz, una muchacha cuyos ojos no veían la actualidad horrible de su entorno inmediato porque ella insistía en mirar hacia un futuro mejor. Pero es una esperanza efímera, igual que el árbol que, nada más volver a la vida primaveral, se proyecta hacia la muerte. Y el árbol-amada acaba convirtiéndose en "silencio y hojas secas," ya incapaz de superar la profundidad del barranco.

Como la higuera eres.
Como la higuera vieja.
Y paso, y me saludan
silencio y hojas secas.

Como la higuera eres
que el rayo envejeciera.
(689)

Vieja, otoñal, moribunda: la higuera vieja envejece repentinamente a causa de los efectos de un rayo, de una explosión violenta que le resta toda capacidad de regenerarse, de superar los obstáculos *verticales* de su entorno, de su barranco, de su arraigamiento terrestre.

El tronco representa la muerte, al igual que el hombre muerto que es enterrado en la oscuridad absoluta de la tierra– entierro sin luz, vacío de toda mirada celeste, cósmico, carente de toda posibilidad de regeneración positiva: "Los troncos y los muertos se oscurecen aún más." El árbol que no crece, y el hombre sepultado en una desesperanza que no admite ninguna posibilidad de renacimiento.

Troncos de soledad,
barrancos de tristeza
donde rompo a llorar.
(699)

La vida– troncos y hombres tristes– yace inmóvil "entre muertos y barrancos" (746), enterrada en la tierra, desmembrada e incapaz de encontrar la abundancia, incapaz de aprovechar su verticalidad para alcanzar una trascendencia más allá de su propia existencia, de su propia temporalidad, de su propia muerte.

La verticalidad y el contacto con la tierra son las dos características ineludibles que asemejan al hombre a los árboles: la ausencia de una de ellas en la existencia del hombre indica una enfermedad psíquica, emocional. Es decir, el hombre que se construye sobre una base terrestre– los pies idolatrados de "Me llamo barro"–, pero ignora la esencia *verticalizante* de su propio cuerpo-alma, representa un encarcelamiento, una reducción al nivel de lo absurdo e intrascendente las fuerzas vitales de todo hombre. Lo bello, lo trascendente, no puede existir si el hombre– hecho tronco, *espiritualmente* mutilado– reduce las potencias regeneradoras de su vida a un mero existir en el mundo. "Las flores se desvanecen / devoradas por la hierba" (730): cuando el reino inferior se impone al reino superior toda posible regeneración se hunde en la impotencia.

Sólo la sombra. Sin rastro. Sin cielo.
Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles
dentro del aire que no tiene vuelo,
dentro del árbol de los imposibles.
(758)

El hombre-árbol– la vida del hombre *telúrico*– necesita poseer una esperanza, un *vuelo espiritual*, para alcanzar la plenitud real de la experiencia humana.

En "Sepultura de la imaginación," por ejemplo, Miguel Hernández opta por crear un personaje poético, un hombre que pretende erigir un edificio "capaz de lo más leve" (757), pero que acaba construyendo su propia cárcel.

> Un albañil quería... No le faltaba aliento.
> Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
> tras muro, levantar una imagen al viento
> desencadenador en el futuro.
>
> Quería un edificio capaz de lo más leve.
> No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquel ser quería!
> Piedras de plumas, muros de pájaros los mueve
> una imaginación a mediodía.
> (757-758)

Al igual que la escoba que está en contacto permanente con el suelo, aunque se alarga como una pequeña torre hacia el cielo– esa "azucena que barre sobre la misma fosa" (742) de la cual Miguel Hernández escribe en "Ascensión de la escoba"–, el empeño *verticalizante* del albañil aspira a ser "cada vez más alta, más cálida, más pura" (724). Asimismo, mientras la escoba cuya fervorosa actividad hace ausentar el polvo a la vez que "asciende una palmera, columna hacia la aurora" (724), el edificio del albañil se describe como una montaña cuyo valor, cuya actividad sin descanso– no su fe– le da "valor de vuelo": "Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña / tiene valor de vuelo si es totalmente activa" (758).

El humilde esfuerzo del hombre– del héroe que forja su propio destino–, sin ayuda de Dios, parece capaz de alcanzar la trascendencia. Pero al final "la piedra cobra / su torva densidad brutal en un momento" (758) y obliga al albañil a ser *precipitado*, encarcelado, junto al viento, en el edificio que acaba de construir (75). Y es precisamente esta tumba-cárcel, esta circunstancia vivencial, que acaba imposibilitando el desplegar ascendente de la esperanza, de la regeneración; el hombre quiere olvidar el odio y la destrucción, pero se ve indefenso ante la monotonía y la tenacidad de los recuerdos: "Quiso olvidar que el hombre se aleja encadenado" (756), pero no consigue alejarse de la tristeza, la destrucción, y queda inmóvil ante la presencia permanente de sus manos hechas "garras" (648), de su vida hecha odio y violencia.

> Sólo quien ama vuela. Pero, ¿quién ama tanto
> que sea como el pájaro más leve y fugitivo?
> Hundiendo va este odio reinante todo cuanto
> quisiera remontarse directamente vivo.
> (756)

Todo hombre sonríe "con la alegre tristeza del olivo" (751): mientras mantiene la esperanza, mientras ama, mientras su voluntad trasciende la realidad más inmediata de su existencia– un albañil que construye su propia cárcel, por ejemplo– el futuro parece positivo, resplandeciente. El hombre siente "cada día más libre y más cautivo" (751) porque se sabe, como los mismos árboles, firmemente arraigado en la tierra, encadenado irremediablemente a su existencia terrestre, al mismo tiempo que se encuentra capaz de aspirar a algo más, de creer en la trascendencia de la vida humana: la imaginación, la creación, la proyección positiva del hombre hacia el futuro.

IV. Hundirse hacia arriba: la fertilidad humana

La vida exige un lugar capaz de establecer su renacer, un refugio desde donde el hombre pueda erigirse hacia una trascendencia telúrica y humana. En "Cantar," por ejemplo, el poeta vuelve a la casa de "Canción última"– donde, "*en torno a los cuerpos,*" la sábana eleva "*su intensa enredadera*" (680-681)– para crear un lugar de paz, tranquilidad, amor y regeneración.

> Es la casa un palomar
> y la cama un jazminero.
> Las puertas de par en par
> y en el fondo el mundo entero.
> (745)

La casa, la habitación donde se reúne "todo lo que ha florecido" (745): al mismo tiempo que la casa se describe en términos sutilmente *verticalizantes*, el poeta se ahonda progresivamente en un mundo cada vez más íntimo, pasando de la casa-palomar a la habitación, a la cama, para acabar hundiéndose en el vientre de la esposa. Hacia arriba *y* hacia abajo: la convergencia de dos movimientos aparentemente contrarios encuentra en el contacto físico de los amantes– "Alrededor de tu piel / ato y desato la mía" (745)– un lugar fértil. Al ahondarse paulatinamente en el sexo femenino, el poeta se eleva hacia el cielo y una muerte que le deja metamorfoseado en un renacer abundante. Ahora la humedad, el agua, es acompañada por la voluntad regeneradora del hombre.

> ¿Quién en esta casa entró
> y la apartó del desierto?
> Para que me acuerde yo,
> alguien que soy yo y ha muerto.
> (745-746)

En efecto, es este contacto sexual-amoroso que siembra la luz *más redonda* del cielo: el mundo inferior y el superior se reúnen en las ramas de los almendros, y en las profundidades de los barrancos, dando vida a las mismas piedras al señalar un futuro trascendente más allá de la muerte de todo hombre y de toda mujer.

Viene la luz más redonda
a los almendros más blancos.
La vida, la luz se ahonda
entre muertos y barrancos.

Venturoso es el futuro,
como aquellos horizontes
de pórfido y mármol puro
donde respiran los montes.
(746)

Dentro de este descubrimiento *íntimo* que da verticalidad a la experiencia humana "No puede pasar la vida / más honda y emocionante" (746): una vida como una fuente cuyas aguas se proyectan hacia el cielo, como una "casa que se desborda" (746) al ver el amor de dos personas transformado en nacimiento y el renacer *espiritual-psíquico* de los amantes. El *arbor vitae* y el agua bautismal, el morir-nacer del hombre, encuentran en el vientre de la mujer el vehículo de la regeneración.

Tú, tu vientre caudaloso,
el hijo y el palomar.
Esposa, sobre tu esposo
suenan los pasos del mar.
(746)

El amor– un contacto físico *y* amoroso que produce otra vida, tanto un renacer espiritual como el nacimiento de otro, de un hijo– se convierte en el único vehículo capaz de superar los obstáculos de la destrucción, del odio. Un amor regenerador, un amor que no se queda en lo intangible: un amor que toma cuerpo, convirtiéndose en un niño que es, al mismo tiempo, una "Torre del día" y el "Alborear del pájaro" (747). Un niño que cabalga la tierra mientras crece en una espiral de vuelo. Un niño capaz de unir el mundo inferior con el superior, pero que siempre peligra convertirse en "una torre de heridas / que se desploma" (742).

Pasión del movimiento,
la tierra es tu caballo.
Cabálgala. Domínala.
Y brotará en su casco
su piel de vida y muerte,
de sombra y luz, piafando.
Asciende. Rueda. Vuela,
creador del alba y mayo.
Galopa. Ven. Y colma
el fondo de mis brazos.
(747)

El movimiento constante, el crecer, el volar de la imaginación y el amor, hacen posible que la experiencia humana trascienda su esencial temporalidad para proyectarse hacia la renovación posible y permanente del ser. Es simultáneamente un ascender y un descender, un hundirse en la tierra y un volar hacia el cosmos.

Miguel Hernández descubre un mundo más allá de la actualidad, aunque reside en el mundo tangible que le invade los cinco sentidos. Como el árbol el hombre es capaz de crecer más allá de sus propias raíces, de trascender. Y al igual que las raíces del árbol, el hombre necesita primero ahondarse, arraigarse en la tierra para alcanzar la plenitud.

"*La mujer*, a diferencia del hombre," escribe Isabel Gracia, "posee *una doble naturaleza* que es propia del *symbolon* mismo: es creadora de un sentido y al mismo tiempo un *receptáculo concreto. Pasiva y activa*" (143). Y es precisamente en la mujer, en el centro de la mujer-receptáculo donde el poeta encuentra la única posibilidad de redención, de regeneración positiva. La mujer es la *Terra Mater* del poeta, su refugio: el lugar en donde sus raíces alcanzan la abundancia creadora. La penetración del sexo masculino deja una semilla a la cual la mujer da sentido. La energía activa del hombre se convierte en un esperar, mientras que la mujer pasa de la pasividad a la acción, la creación, la gestación de una vida: "espero sobre el surco como el arado espera," escribe Miguel Hernández, "he llegado hasta el fondo" (601). La penetración hace posible la ascensión, la trascendencia, la espiritualización de la experiencia humana.

V. El prejuicio de trascendencia

"Para el hombre religioso," teoriza Mircea Eliade, "la naturaleza nunca es exclusivamente «natural»: está siempre cargada de un valor religioso" (88). Todo hombre que tiende a interpretar el mundo que le rodea desde un prejuicio *espiritual*, desde un prejuicio de trascendencia, acaba viendo en ese mismo mundo las huellas de Dios, de sus dioses: todo lo que existe es una creación divina y, asimismo, todo lo que existe contiene pruebas sobre su origen. Lo sagrado queda imprimido en sus creaciones, en la estructura que su intervención creadora da al mundo y al cosmos. "El mundo se presenta de tal manera," continúa Mircea Eliade,

> que, al contemplarlo, el hombre religioso descubre los múltiples modos de lo sagrado y, por consiguiente, del Ser. Ante todo, el mundo *existe*, está *ahí*, tiene una estructura: no es un caos, sino un cosmos; por tanto, se impone como una creación, como una obra de los dioses. (87)

En la esencial verticalidad de la poesía de Miguel Hernández– la aparente necesidad de penetrar la tierra-madre, la tierra-vientre, para después ascender hacia un renacer positivo– los descubrimientos sacros del hombre religioso quedan traducidos poéticamente. El prejuicio espiritual propio del hombre religioso de Mircea Eliade parece guiar a Miguel Hernández hacia una búsqueda de estructura, de orden, elementos que el poeta encuentra en una *sacralización de la experiencia humana*, una sacralización que tiene al hombre y su existencia telúrica como punto

de partida, pasando de alto toda necesidad de una intervención divina más allá del mundo y la realidad tangible de su entorno. Miguel Hernández es– simultáneamente– un hombre moderno y un hombre religioso, un *homo religiosus*– es decir, un hombre cósmico, un "hombre solidario con la naturaleza" (Gracia 70).

En la poesía de Miguel Hernández, el hombre y la misma naturaleza, el mismo cosmos, son capaces de trascender las aparentes limitaciones causadas por la ausencia de una sola potencia divina y todopoderosa para convertirse en entidades divinas independientes e interconectadas: ahondándose el hombre se eleva al nivel de la Tierra, al nivel del cosmos, al nivel de los dioses, un viaje que se realiza hacia adentro a la vez que se desborda hacia lo infinitamente grande. La sexualidad es, por ejemplo, un lugar concreto, un camino interior de comprensión, de liberación y de trascendencia expansiva: en las profundidades del sexo femenino los hombres y las mujeres insertan su ascención hacia la trascendencia, su independencia *espiritual*, humana y telúrica. "To the ancient," escribe Reginal Howard Bass, "sex was not considered a creation of God– it was God" (30): en el espacio finito del vientre se encuentran la infinitud e inmortalidad del hombre y el universo.

Así, aunque Juan Cano Ballesta teoriza que el "poeta-pastor, tan arraigado en la naturaleza virgen, llega a intuiciones que reproducen [los] motivos centrales de las religiones naturalístcas y arcaicas" (70), resulta quizás más lógico invertir el procedimiento: en vez de entender la *espiritualidad* hernandiana como una revelación de la existencia de lo infinitesimal en lo infinito, la naturaleza tangible y concreta en la trascendencia espiritual, colectiva y abstracta, parece quizás más lógico acercarse a la descodificación del origen de la sacralización de lo humano en la poesía de Miguel Hernández como una revelación que señala la residencia del todo trascendente en la parte concreta y material de la vida. Es cuestión de realizar un cambio de perspectiva: la hermenéutica pide un diálogo que empiece desde la *cosa*, y aquí esa *cosa* es un texto que construye– que *reconstruye*– una trascendencia originaria, una trascendencia que no procede de la experiencia humana porque la preexiste: el todo se reconoce en el fragmento, el prejuicio de trascendencia da a luz una trascendencia concretizada. Es este sentido, parece plausible que los descubrimientos simbólicos de Miguel Hernández procedan realmente de un preconcepto, de una expectativa que le obligue a entender ciertos acontecimientos vivenciales y su propia existencia desde un mirador *espiritual*.

En vez de relegar lo abstracto-espiritual a un papel secundario– "no es el sexo en abstracto: es el sexo de la mujer que ama" (105), opina Marina Mayoral–, a un rol de apoyo, como un efecto residual del autobiografismo, ¿no es posible que Miguel Hernández haya encontrado en su peculiar lectura del mundo y los acontecimientos que le rodean la concreción poética de una trascendencia, un matrimonio entre un prejuicio *espiritual* originario y otro materialista?

VI. Símbolo y mito del cosmos

Cuando "una mujer sobrenatural se presenta como dadora de la vida, de la sabiduría, de la salud, de un alimento místico, de una fuerza sagrada, incluso de la inmortalidad," escribe Julius Evola, "a menudo se confunde con el árbol sagrado," la victoria, la iluminación (227-228). Y, según Mircea Eliade el traslado de importancia cósmica al símbolo del *arbor vitae* no ocurre desde el microcosmos al macrocosmos, ya que es imposible inferir de un árbol la integridad cósmica de la vida (110). Es más bien, sigue Mircea Eliade, "la visión religiosa de la vida lo que permite «descifrar» en el ritmo de la vegetación otras significaciones y, en primer lugar, ideas de regeneración, de eterna juventud, de salud, de inmortalidad" (110). El secreto del misterio de la vida preexiste *y* se contiene dentro del objeto contemplado: objeto que, una vez sacralizada, una vez descifrada su estructura cósmica, puede producir "un fruto capaz de convertir a los hombres en dioses" (Eliade 110). La trascendencia se descubre en la intimidad de la tierra, en la intimidad del sexo femenino, permitiendo la sacralización de lo concreto. El hombre y la mujer pueden transformarse en dioses porque, al igual que el cosmos que existe dentro de ellos, se renuevan eternamente.

El vientre de la mujer es un refugio, pero un refugio voraz y *suavemente dentado* a donde el poeta se arroja. "Después del amor, la tierra. / Después de la tierra, todo" (726), escribe el poeta: volver al vientre de la *Terra Mater*, de la mujer concreta con la cual el poeta se une sexualmente, es ver la trascendencia de lo humano y la potencia regeneradora que en ella se contiene. El hombre, un pez-pene que penetra las profundidades femeninas para después morir, para después abandonar su actividad a favor del esperar.

> Arrojado y fugaz como el pez generoso,
> ansioso de que el agua, la lenta acción del agua
> lo devaste: sepulte su decisión eléctrica
> de fértiles relámpagos.
> (708)

La mujer es el agua de su renacer-morir, receptáculo en donde el hombre deposita su vida, su potencia creadora: una eyaculación, una "decisión eléctrica / de fértiles relámpagos," una semilla que aspira a ser una casa, un nacer real y específico, y un renacer de los amantes, de la sociedad.

Tanto Mircea Eliade como Juan Eduardo Cirlot y Julius Evola ven en el agua un elemento femenino: la humedad femenina de la excitación sexual, el líquido amniótico que alimenta la gestación, el lugar del morir-nacer. "En ti tiene el oasis su más ansiado huerto: / el clavel y el jazmín se entrelazan, se ahogan" (709): una muerte que *nace* del entrelazamiento de dos vidas, un ahondarse en las aguas que da muerte al provocar la transformación de los individuos anteriores en personas nuevas, distintas. El sexo de la mujer, esa ventana abierta hacia la humedad del mar, desemboca en una muerte profunda, azul, anchurosa, líquida.

Ventana que da al mar, a una diáfana muerte
cada vez más profunda, más azul y anchurosa.
Su hálito de infinito propaga los espacios
entre tú y yo y el fuego.
(709)

La humedad, al dar origen a esos espacios, parece imponer una cierta jerarquía entre el poeta, la amada y el fuego: una humedad regeneradora que de alguna manera aísla y define. Pero, si el agua surge del sexo femenino, ¿no debe representar una unión, una convergencia? Es decir, aquí el acto sexual, la unión sexual de dos personas, provoca un cierto distanciamiento y la creación de otro elemento.

El fuego, al igual que el agua, "es un símbolo de transformación y regeneración," un símbolo que representa "el germen que se reproduce en las vidas sucesivas" (Cirlot 215), definición que facilita una interpretación interesante para una de las estrofas más enigmáticas de "Hijo de la luz y de la sombra," y que, asimismo, puede resolver la extrañeza provocada en la anterior estrofa de "Orillas de tu vientre" por el curioso distanciamiento que surge a raíz de la penetración sexual:

Centro de claridades, la gran hora te espera
en el umbral de un fuego que el fuego mismo abrasa:
te espero yo, inclinado como el trigo a la era,
colocando en el centro de la luz nuestra casa.
(714)

Si el poeta llega al símbolo del fuego por analogía, viendo en él su obvio parecido con el sol– asociación muy común en las culturas antiguas (Cirlot 215)–, parece lógico creer que aquí el fuego contenga cierta dualidad de sentido: el sol de la vida actual y el sol de una vida futura, el ahora y el después, uso que se adapta perfectamente a la explicación de Juan Eduardo Cirlot. Además, el sol se describe en el último verso de la estrofa justamente anterior a esta como una vida, como "un sol naciente" forjado en las entrañas de la amada (714). Aún así, los dos primeros versos mantienen su enigma intacto. Es quizás el ambiente altamente erótico y la extraña redundancia del símbolo que hace más difícil la interpretación.

Parece obvio que el "centro de claridades" representa el sexo femenino, el vientre, y que "la gran hora" es el momento del parto, ya que esa misma imagen se vuelve a usar en el mismo poema de una manera más clara: "La gran hora del parto, la más rotunda hora"(714). Pero, ¿qué es ese *umbral de fuego que el fuego mismo abrasa*?

Resulta curioso que el fuego pueda representar tanto lo masculino como lo femenino: un elemento activo, agresivo como los rayos del sol y la llamas de una candela, o un elemento pasivo, como el calor que representa la excitación sexual femenina que precede la penetración; es decir, como una "llama que calienta y alimenta" (Evola 150), definición que señala un valor

correspondiente a la renovación de los amantes. Así, entendiendo el umbral como una puerta que se abre, como la dilatación que prepara el cuerpo de la mujer para el parto, la dualidad simbólica del sol parece imponerse a la interpretación: el niño que nace, el niño que atraviesa el umbral femenino para incorporarse a la vida actual representa, asimismo, otra vida, una vida que la vida misma regenera. Es "a través de este sol que te acompaña," escribe Miguel Hernández en "Orillas de tu vientre," es este sol-regeneración "que te lleva por dentro hacia adelante" (702), que ahonda la vida hasta hacer de ella una nueva vida, una vida que trasciende la actualidad al abrir el sexo femenino hacia una esperanza regeneradora.

El *arbor vitae*, la Mujer-Vida, el microcosmos-hombre, la casa de los amantes: el poeta construye una verticalidad *espiritual* sobre cimientos puramente terrestres, sobre raíces que se hunden en la tierra, en la amada; descubre la estructura espiritual, cósmica, sacra, de lo tangible. El poeta, la amada y el fuego son realmente tres entidades distintas cuyas características esenciales se dejan notar de manera obvia a través del contacto sexual y la gestación, el nacimiento. Hombre-Cielo, *Terra Mater* y *Vida-otra*: es una relación muy parecida a los preceptos centrales de la hierogamia entre el Cielo– elemento masculino– y la *Terra Mater*: "el cielo," escribe Mircea Eliade, "abraza a su esposa, dispensando la lluvia fertilizante" (108) para crear un barro primordial; constituye una unión sexual divino-cósmica que a su vez sirve de "modelo ejemplar de la unión humana" (Eliade 108). Las orgías destinadas a asegurar la renovación agraria, las prostitutas sagradas de los Misterios de la Gran Diosa tan presentes en la culturas antiguas mediterráneas: ritos que reflejan la estructura del cosmos, los ritmos de renovación permanente, y que ofrecen al iniciado una oportunidad de experimentar un verdadero contacto con la diosa, contacto que a su vez interrumpe "la conciencia individual" (Evola 223) al ver en la sacerdotisa un lugar– el centro físico de la diosa despertado a través del contacto con el creyente– y unas características que trascienden la mortalidad humana.

El sexo de la mujer es un "túnel por el que a ciegas" el amante entra para aferrarse a las entrañas de la amada (709), una cueva que recibe el falo. Es el momento en que el sexo puede provocar "una suspensión de la barrera entre el Yo y la naturaleza" (Evola 229), una naturaleza que es, al definirse espiritualmente como la *Terra Mater*, un lugar sacro.

> Corazón de la tierra, centro del universo,
> todo se atorbellina, con afán de satélite
> en torno a ti, pupila del sol que te entreabres
> en la flor del manzano.
> (709)

El corazón es, simultáneamente, el centro de la tierra, el universo, el sexo femenino, el umbral-pupila del sol que se ofrece al amado, entreabierto como la flor de un árbol frutal. La amada es la *Terra Mater*, un modelo ejemplar de las estructuras cósmicas. El corazón que, según Juan Eduardo Cirlot, representa no sólo el centro del cuerpo humano– entre el cerebro y el sexo–, sino también el centro de la iluminación y la felicidad, y el mismo sol, la vida (149-150). O, en palabras de Julius

Evola, el axis donde residen las emociones y el *eros* (99). Aquí, entonces, el sexo femenino se ha desplazado hacia el centro, un centro simultáneo cuyos satélites son la tierra y el mismo universo. Lo infinito preexiste a la vez que existe dentro de lo infinitesimal.

No parece suficiente, entonces, indicar un fluir poético que nace en lo específico para aventarse sobre lo colectivo, lo universal. Para renovar la lectura de la poesía hernandiana, parece lógico arrancar desde la *cosa* misma y su trascendencia: el mundo inmediato sirve de lenguaje, de interpretación cósmica y verticalizante de la experiencia humana, porque es ahí, en esas experiencias vivenciales, donde el cosmos se contiene, donde se ve reflejado, donde existe como mito, como lenguaje inteligible, proyectando al hombre más allá de lo inmediato como un árbol cuyas raíces se hunden en la tierra a la vez que sus ramas se estiran hacia lo infinito.

BIBLIOGRAFÍA

CANO BALLESTA, Juan, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.

BASS, Reginald Howard, *The Story of Natural Religion*, New York, Lyle Stuart, 1963.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, ed, *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1998.

EVOLA, Julius, *La metafísica del sexo*, traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997.

GADAMER, Hans-Georg, "¿Están enmudeciendo los poetas?", en *Poema y diálogo*, traducido por Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 107-117.

GRACIA, Isabel, "La hermenéutica del lenguaje, Gilbert Durand", en Jamie D, Parra (ed.), *La simbología*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 139-154.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, 2 vols, ed, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

MAILLOUX, Steven, "Interpretación", traducción de Antonio Ballesteros González, en José Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 159-180.

MAYORAL, Marina, "«El último rincón» de Miguel Hernández", en Juan Cano Ballesta (ed.), *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Editorial Castalia, 1978, pp. 95-108.

ORTIZ-OSÉS, Andrés, "La vida simbólica", en Jamie D. Parra (ed.), *La simbología*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 19-34.

PARRA, Jaime D, "Simbolismo tradicional", en Jamie D. Parra (ed.), *La simbología*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 11-18.

NOTAS

[1] Véase Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.