LA INVERSIÓN DE LA RETÓRICA EN «LA VEJEZ EN LOS PUEBLOS» DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
JAMES WHISTON
Universidad de Dublín

El crítico José Valverde, traduciendo a Marie Chevallier, ofrece la opinión de que «a Miguel Hernández no debe buscársele en el poema aislado, sino en la totalidad de su obra poética»[1]. Pero luego el mismo crítico cita a Germán Bleiberg, el cual declara rotundamente que el poema hernandiano *El silbo de la afirmación en la aldea,* de 1934, «ya contiene muchos de los signos ideológicos del auténtico poeta». O sea, que según Bleiberg, sí que se pueden encontrar en un solo poema los gérmenes del genio poético de un poeta, y su auténtica expresión. En la obra de un poeta tan innovador como Miguel Hernández parece temerario elegir un solo poema suyo y someterlo a un estudio minucioso, con la esperanza de iluminar algunos rasgos básicos del proceso creativo del poeta. Pero es la tarea esencial de todo el quehacer crítico: el de buscar una vista panorámica del valor general de la obra creativa, respaldada por un análisis de efectos detallados. A primera vista el poema escogido para tal ejercicio en este caso –«La vejez en los pueblos»– parece una composición no demasiado extraordinaria, fuera del golpe brillante de componer un poema sin verbos. Lo que queda es una enumeración de personas, objetos y conceptos seguida por un estribillo irónico como conclusión del poema. Para refrescar la memoria damos a continuación el texto del poemita:

La vejez en los pueblos.
El corazón sin dueño.
El amor sin objeto.
La hierba, el polvo, el cuervo.
¿Y la juventud?
En el ataúd.

El árbol sólo y seco.
La mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.
El odio sin remedio.
¿Y la juventud?
En el ataúd[2].

Como puede apreciarse, el poema consiste en una serie de apuntes sencillos, en los cuales la frase más larga sólo tiene diez palabras y la mayoría de las frases cinco palabras o menos. Cabe preguntar si este poema es en absoluto un poema completo o quizás un borrador, algunas ideas sueltas apuntadas para volver luego a completarlo en un poema más trabajado y acabado. Como ha observado José Carlos Rovira del *Cancionero y romancero de ausencias:* «existe la posibilidad de considerar la obra como esbozo del libro y no como un todo acabado, pensado, escrito y organizado así por el poeta»[3]. ¿Tendríamos en esta obrita, «La vejez en los pueblos», un poema en borrador, la muestra de un proceso de creación más que el producto pulido y rematado?

La forma de una serie de apuntes que tiene nuestro poema, su tono impersonal y la falta de emoción o de un sentido de lucha interior hace que se sienta como algo descomún y ajeno a la mayoría de las composiciones del *Cancionero* hernandiano; a pesar de que comparte el tema de la ausencia con otros muchos poemas de la colección, en «La vejez en los pueblos» el tema se presenta impersonalmente. Lo que sí resume gráficamente nuestro poema es el período de restricción y prisión durante el cual, con toda probabilidad, fue compuesto. Si consideramos los títulos de los libros de poemas hernandianos de la Guerra Civil, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha,* podemos apreciar el movimiento impetuoso del primero y la imagen del poeta que se siente arrastrado por esta corriente de aire vigoroso. Si la idea del movimiento está ausente del título *El hombre acecha,* todavía nos da un retrato de un hombre agachado y en tensión, esperando el momento de lanzarse a la reanudación del combate. En cambio, en «La vejez en los pueblos» no hay ningún movimiento en absoluto: la juventud no se mueve porque está muerta, pero tampoco la mujer ni se mueve, ni habla ni llora ni solloza, porque es «como un leño».

Esta calidad de inanimación, claro es, se debe sobre todo a su condición, ya notada por la crítica, de ser este un poema sin verbos, único (con el poemita «Sangre remota»: este último de 16 escasas palabras) a lo largo de los 119 poemas de la edición de Luis y Urrutia de 1988[4]. Si consideramos los famosos poemas de *Viento del pueblo* nos damos cuenta de la gran ruptura retórica que supone la forma de nuestro poemita, con los poemas públicos y de alta voz del primer año de la guerra civil, sobre todo en la presencia vital de los verbos en dichos poemas, puesto ahí como en primera fila. Así en el título o primer verso de los poemas *Sentado sobre los muertos, Vientos del pueblo me llevan, Nuestra juventud no muere, Llamo a la juventud, Recoged esta voz,* el verbo se encuentra en un lugar privilegiado como para sugerir la energía ejecutiva de la voz narrativa hernandiana. El poema *Juramento de la alegría*, de acuerdo con su temática titular, contiene 47 verbos o formas activas del verbo.

El verbo, pues, es una ausencia fundamental en «La vejez en los pueblos». Es como si la voz narrativa no quisiese gastar más energía que la estrictamente necesaria para su descripción de las cosas. Tampoco hay ningún adverbio (recordemos adverbios como «almenadamente», y «babilónicamente», de los sonetos de *El rayo que no cesa*): este elemento descriptivo podría haberse figurado sin la necesidad de verse acompañado de un verbo, pero tal es la búsqueda de efectos escuetos y fríos en el poema que también se quedan fuera. Hablando de esta frialdad retórica notamos la presencia de dos adjetivos: en el verso «el árbol sólo y seco»; pero dichos adjetivos describen cómo la ausencia está reflejada en la misma naturaleza, en el retrato de un árbol desnudo de cualquier ornamento natural y desprovisto de la compañía de otros árboles. Hace ya casi cuarenta años Concha Zardoya ha apuntado del *Cancionero* hernandiano: «Ni un rastro de leve retórica [...] Ni un brillo en esta poesía requemada por el dolor, hecha ya desconsolada ceniza»[5].

Visto de este modo, el poema nuestro se caracteriza por una gran restricción de elementos gramaticales. Por ejemplo, es de notar la ausencia de cualquier pronombre personal: ni *yo*, ni *tú*, ni *nosotros* ni *vosotros*. Predominan abrumadoramente el sustantivo y el artículo definido. Hay quince artículos definidos, en un poema de cincuenta palabras justas, o sea, el 30% del léxico total del poema. Todos estos artículos actúan con fuerza abstracta o genérica, quitándoles a los sustantivos cualquier sentimiento de individualidad. Incluso casi falta totalmente el artículo indefinido como elemento gramatical apropiado para denotar la individualidad de lo descrito. De los veinte sustantivos (40% del léxico total del poema) dieciocho son de índole abstracta o con fuerza abstracta o genérica, porque además de la presencia de palabras obviamente abastractas como *objeto, remedio, vejez, viudez, juventud, amor* y *odio*, todos los demás sustantivos tienen un

valor abstracto. Así las palabras *pueblos, corazón, dueño, hierba, polvo, cuervo, mujer, lecho* y *ataúd* son más bien representativas que objetos vivos en su propia individualidad. El único sustantivo que lleva consigo el artículo indefinido –«un leño»– necesita para completar el símil la adición de la frase «de viudez», absorbiéndose pues en la fuerza abstracta de la frase completa, «un leño de viudez». Esta frase, como veremos, es por añadidura de una fuerza abstracta extraordinaria, por las connotaciones que sugiere: la mujer vista como un «tronco de soledad», si se nos permite adaptar esta frase de otro poema (número 38) del *Cancionero* hernandiano. Marie Chevallier ha hablado con certeza del efecto de una «granizada» producida en el poema[6]. La presencia de tanta palabra abstracta juega su papel para mantener la temperatura del poema a un bajo nivel, soslayando el empleo de elementos líricos y emotivos. El primer verso de nuestro poema también tuvo otra versión manuscrita: «La hierba de lo viejo»[7]. Se ve, pues, que el poeta quería empezar por lo menos este poema con una imagen abstracta: en efecto esta voluntad de utilizar conceptos abstractos queda confirmada a lo largo del poema.

Geraldine Cleary Nichols ha comentado ya que los sustantivos abstractos están muy generalizados a lo largo del *Cancionero* de nuestro poeta y califica esta preferencia por tales sustantivos como un alejamiento poético de la sensualidad telúrica del primer período de la poesía hernandiana y de la dura corporealidad del segundo (la poesía de la guerra)[8]. Contribuye a este efecto anti-retórico el restringido esquema cromático escogido para «La vejez en los pueblos». Predomina el color negro (de la ropa de viuda de la mujer, del cuervo y del ataúd) seguido por el gris del polvo y del árbol seco, y el color de paja de la hierba. El rojo de la sangre que salpica tantos poemas de Miguel Hernández no tiene parte en éste porque los sustantivos están como desangrados.

De las siete preposiciones del poema, tres (la palabra «sin») son absolutamente negativas, tanto por el sentido de la palabra misma como por el contexto en que figuran, negando a los sustantivos de resonancia positiva que las siguen. Así las ideas de seguridad y esperanza sugeridas por las palabras *dueño, objeto* y *remedio* son negadas por la preposición negativa. Con la preposición «en», empelada dos veces, el poeta invierte el contraste *preposición negativa / sustantivo positivo;* aquí la preposición «en», en vez de sugerir una idea de unidad y compenetración, también queda negada por su unión con los conceptos negativos *vejez* y *ataúd*. La séptima preposición –«sobre»– también tiene resonancias negativas en este contexto particular. La mujer no está en el lecho, sino que, identificada con el tronco amputado del árbol que es el leño, yace como un trozo de madera sobre la cama. La mujer como leño de carbonera es sugerida por la imagen de color negro implícita en la palabra «viudez» (la ropa de la mujer). El árbol del verso anterior también está seco y solo, pero todavía tiene contacto con la tierra y quizá como el olmo machadiano con un vislumbre de esperanza de sobrevivir. En cambio la mujer es como un leño, cortada ya del árbol, sin ninguna esperanza de volver a la vida: un tronco negro quemado y echado sobre el lecho.

Hay, pues, en este poema una búsqueda deliberada de elementos antirretóricos. Cualquier ampulosidad de frase queda cortada a secas. Para este efecto la puntuación contribuye a una monotonía que da la sensación de una repetición fatal y pesada. De los doce versos, once de ellos terminan en punto. Dado el esquema métrico –versos de seis y siete sílabas– el fluir, tanto de los versos heroicos de *Viento del pueblo* como de los elegíacos de *El hombre acecha*, aquí quedan cortados y como truncados. En «La vejez en los pueblos» el poeta sólo ve pobreza y monotonía: incluso en la sintáctica de los versos, la repetición de las formas combina para dar un sentimiento de estupor. Si hay en el fondo del poema como en tantos otros del *Cancionero*, cierto paralelismo de estilo popular, la estructura repetitiva de las frases, su misma brevedad y el esquema fónico reitera-

damente pesado («La vej*ez*», el coraz*ón*», «el am*or*», la «muj*er*», «de viud*ez*», «juven*tud*», «ata*úd*») señalan un gran torpor y abatimiento ante la destrucción de los nobles sentimientos y la vida física de hombres, mujeres y jóvenes. Si el elemento oral del estribillo introduce un rompimiento de la monotonía, la respuesta a la interrogativa («En el ataúd») disipa cualquier esperanza de cambio. También en la versificación (en cuanto a «sílabas contadas») la forma es de una canción popular. Pero tal es el tema tan lúgubre, que Marie Chevallier dice del esquema métrico que el penúltimo verso del estribillo con sus seis sílabas «es una amputación violenta del heptasílabo que lo procede»[9].

Un factor importante en este poema que contribuye al retrato de un pueblo vencido es la falta del plural gramatical en él después del primer verso. Ese único plural –«los pueblos»– está allí, me imagino, para evitar en parte cualquier confusión semántica que podría haber en el empleo de la versión singular de la palabra: «pueblo» como «ciudad pequeña» y «pueblo» con la significación de «población de un país». Hay cierta reminiscencia entre nuestro verso titular y el sub-título de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca: «Drama de mujeres en los pueblos de España». Es decir, que Lorca habrá querido subrayar la extensión de su drama fuera de los contornos de un solo pueblo; y así con nuestro poeta: aquí también la vejez está claramente domiciliada ya «en los pueblos». Existe otra versión de este primer verso: «La vejez en las casas». (Véase nuestra nota núm. 7). Ya que hemos hablado de *La casa de Bernarda Alba*, interesa notar la gran restricción de este título en el uso de las vocales: sólo cuenta con dos, señalando así la vida restringida de las mujeres lorquianas del pueblo. El verso «La vejez en las casas», también con dos vocales, puede haber respondido igualmente al gran sentimiento de restricción e inmovilidad producido por la guerra y sus efectos. En el resto del poema la conjunción del artículo definido con el sustantivo –*La vejez. El corazón, El amor, La hierba* etc.– presta un ritmo «pobre» y repetitivo a los versos donde la monotonía del patrón fónico, del acento, de la forma sintáctica de las mismas palabras y su secuencia predecible: todo esto combina para conjurar la fatalidad de un pueblo vencido. En este poema casi nada se pluraliza, nada se está multiplicando menos la vejez. Si se habla de «unión» es la unión de la vejez con los pueblos y de la juventud con el ataúd: en esta enumeración de objetos aislados, cualquier colectividad vital está ausente del poema. Es de notar que desde el primer poema del *Cancionero* existe el tono y ritmo de «La vejez en los pueblos»: «Ropas con su olor, / paños con su aroma [...] Lecho sin calor, / sábana de sombra» (OPC, pág. 455); pero «La vejez en los pueblos» es el único poema de la colección que apura este estilo hasta sus últimas consecuencias.

Junto a la sencillez sintáctica del poema que comentamos antes, notamos también una gran restricción léxica, lo cual se integra estrechamente en el tema de la vejez y muerte que el poema retrata. Aquí no hay ningún tropo audaz de los poemas de juventud, ni de los poemas más urgentes de *Viento del pueblo*. Otro aspecto del léxico del poema dentro del tono de buscada restricción es la composición silábica de las palabras: todas son de tres sílabas o menos. Así Hernández corta las alas a cualquier palabra grandilocuente. Es casi cierto que ningún poema anterior a *Cancionero y romancero de ausencias* tiene la abnegación estilística de «La vejez en los pueblos». En casi ningún poema, sospecho, de las colecciones anteriores, figura un poema como el nuestro, con una totalidad de palabras o frases que son como muñones estilísticos: las «rotundas conjunciones» (OPC, pág. 88) de que habló el joven Miguel al describir la chumbera en *El silbo vulnerado* están definitivamente ausentes de «La vejez en los pueblos». En la poesía anterior hernandiana a veces es una sola palabra la que delata su voluntad poética de ser rayo o relámpago en medio de un clima léxico más bonancible. Entre los ejemplos de su léxico juvenil figuran palabras y frases como el paisaje «orquestado», «relumbres prismáticos», «perfumes balsámicos», «efervescentes mundos», «tanta luna columbicul-

tora», y «eléctricos canarios» (OPC, págs. 74-86). Reconociendo que estas palabras neogongorinas son de su época juvenil, también es fácil comprobar que durante la Guerra Civil Miguel Hernández no renunciaba a estos «rayos léxicos», es decir, el empleo de una palabra como relámpago retórico para dar más ímpetu a su poema. No hay, por tanto, ninguna «mano que se convirtió en estrella» (la mano de Rosario), ningún «maná de los varones» (el sudor del trabajador). En «La vejez en los pueblos» toda esta búsqueda de lo inesperado se ha dejado de lado.

Nos hemos referido ya a la forma popular de «La vejez en los pueblos» inserta en la métrica de una canción tradicional. El poema también tiene un tono de ambiente oral en la voz narrativa del mismo. Hacia el final del drama hernandiano, *Pastor de la muerte,* entra en escena la figura del poeta, quien aconseja al público: «dejad / el lamento y la vejez». En cuanto a la primera parte de esta exhortación –«dejad el lamento»– el tono de nuestro poema responde plenamente, porque la narración se emprende en una voz neutra, con excepción del penúltimo verso del estribillo, donde hay un leve cambio de tono machacado en seguida por el verso final. El tono frío y apartado queda subrayado por la enumeración secuente de los objetos, como una serie de fotografías o de *stills* de un documental de película. Los versos sirven como títulos a estas fotos repasadas mentalmente por el narrador de este mini-documental: la mera comprobación de que los hechos son así y descritos de la manera más anti-retórica y neutra.

Cuando hablamos de restricción léxica, fónica, sintáctica, silábica o vocálica en nuestro poema, no queremos decir, por supuesto, que el poema sufra por ello, sino que, a nuestro juicio, se realza el tema de la desnudez del ser humano en un cierto momento de dolor y abatimiento. Tomemos como ejemplo los dos versos: «El corazón sin dueño. / El amor sin objeto», al parecer muy semejantes en cuanto a su significación y sintáctica. Por cierto hay un paralelismo estrechísimo entre los dos versos, una repetición que aborda la monotonía. Incluso la estructura fónica de los versos acusa una semejanza abrumadora en su asonancia:

EOAOI EO
E AOIOEO

donde hay una casi completa correspondencia asonantal. Pero el sentido de los versos es diferente. Claro es que hay una relación afectiva entre las palabras «corazón» y «amor», incluso en el segundo verso una inversión del tópico romántico «eres el dueño de mi corazón». Pero Hernández utiliza también la palabra «corazón» (lo mismo que Antonio Machado) para denominar el impulso artístico y creador. En el poema *Me sobra el corazón* el poeta se imagina haciéndose «un tintero de mi corazón, / una fuente de sílabas, de adioses y relatos» (OPC, pág. 310). En el *Cancionero* mismo la alegría que trajo el nuevo hijo tiene cautivo al «corazón, lleno de hitorias tristes» (OPC, pág. 474). También en el poema *Guerra* del *Cancionero* hay una referencia al impulso creativo del corazón, en una imagen negativa de la guerra, por la que el corazón se convierte en torbellino, y de su tintero «Arroja contra los ojos / súbitas espumas negras» (OPC, pág. 495). «El corazón sin dueño», pues, es una manera de decir que los poetas han sido desterrados del nuevo estado español. Estos dos versos hernandianos, por consiguiente, aunque en apariencia tan similares, varían significativamente, porque si el verso tres apunta hacia la ausencia del amor personal que al parecer sostenía por un lado a Miguel Hernández en su vida de trinchera y propaganda, el segundo verso señala la existencia del poder artístico, ahora exilado y desorientado.

Se conocen de nuestro poema otras variantes, y una es precisamente este segundo verso que acabamos de comentar. La otra versión es «El corazón sin cielo». (Véase nues-

tra nota núm. 7). ¿Por qué habrá cambiado el poeta este verso? El tema del paraíso perdido no es, que yo sepa, una preocupación mayor en la poesía de Miguel Hernández. Por eso, y en relación con otros poemas del *Cancionero*, lo más probable es que el verso «El corazón sin cielo» deba entenderse como refiriéndose al cielo del aire libre y de la libertad. Esta frase tiene cierto parentesco temático con la casa vista como prisión o un «ataúd con ventanas» de otros poemas del *Cancionero*. Pero el hecho es que en «La vejez en los pueblos» no figura el tema de la libertad; el tema de la condición de aislamiento de cada elemento, sí; también el desprendimiento de la colectividad y de todo, menos que de la vejez y de la muerte. El cambio, pues, de «cielo» a «dueño» subraya el aislamiento del individuo y la imposibilidad de orientarse entre sus «vecinos de la muerte».

El tema del aislamiento es el más potente de nuestro poemita, en el que incluso la forma de nombrar a personas y cosas enfatiza que toda relación, comunicación y solidaridad entre ellos están cortadas. Aquí lo singular de lo nombrado por el poeta no significa que personas y objetos son vistos en su propia singularidad sino en su condición de aislamiento: hay un solo cuervo, uno nada más (los cuervos del final de *Pastor de la muerte,* los que «la [sangre] devoran a picotazos», han hecho su trabajo ya); hay un árbol, una mujer, y así por el poema. La representación del «árbol sólo y seco» es también una reducción escueta de las imágenes hernandianas de *Viento del pueblo,* donde en general se utiliza la representación del árbol para expresar la firmeza de la causa republicana y la irresistible adhesión del poeta a ella. En *Sentado sobre los muertos* ese pueblo famoso «de mi misma leche» se compara a un «árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes» (OPC, pág. 326). En *Euzkadi*, poema escrito después de la caída de Bilbao, Miguel había empleado la metáfora del árbol, o más bien del bosque, para animar a los suyos: «mientras existe un árbol el bosque no se pierde» (OPC, pág. 365). Pues bien, en «La vejez en los pueblos» existe ese único árbol, pero ahora está seco, y en medio de un mundo desolado. José Carlos Rovira ha hablado de «inversiones del significado» de los grandes símbolos, de *Viento del pueblo* sobre todo, cuando nos adentramos en el mundo simbólico del *Cancionero y romancero de ausencias*[10]. Sin duda en nuestro poema, el corazón, el amor, la hierba (La Pasionaria es «hierba noble», las hierbas de *Nuestra juventud no muere* son fructíferas, abonadas por la caída en guerra de «nuestra» juventud), la juventud, el árbol, y de manera especial, la mujer, son conceptos simbólicos sometidos a una inversión contrastiva en relación con lo escrito anteriormente por Miguel Hernández en la Guerra Civil.

Esta última imagen de la mujer es, en «La vejez en los pueblos», de las más impresionantes que jamás creara Miguel Hernández. En la imagen –«La mujer como un leño / de viudez sobre el lecho»– la mujer ha sido doblemente cortada y aislada: como viuda, de su marido, y como leño, cortado del tronco, está serrada y carbonizada por la guerra. Recordando las «piernas implacables [que] al parto van derechas», de la esposa del soldado hernandiano (OPC, pág. 360) nos damos cuenta del abismo que separa las dos imágenes y las dos épocas. En el poema número 40 del *Cancionero* hay una descripción análoga para la imagen del cuerpo de la mujer: «los brazos al querer tenderse / murieron en los brazos» (OPC, pág. 472). La sensualidad y la dura corporealidad de que habla Cleary Nichols (citada arriba) quedan reducidas en algunos poemas del *Cancionero* a imágenes de muñones o de troncos de personas: restos de seres humanos que sin duda surgen de la realidad de la guerra vista por Miguel en los hospitales de las trincheras. El retrato en nuestro poema no es ya de una mujer, sino de un trozo inerte de madera negra, sin piernas, sin brazos, sin cabeza: un tronco negro sin savia. ¿No es ésta la perfección de un arte y una imagen abstractos, para lograr un fin profundamente humano, como es el de describir el dolor y la desesperanza de perder una vida (la del esposo) y un ideal (la de la guerra)? Imaginándonos este poema como un retrato abstracto a lo Picasso, con su

heterogeneidad de objetos e ideas, la imagen de la mujer quedaría reducida en el lienzo a un trazo de distinción difícil, por lo negro y borroso de sus contornos[11].

Pero «La vejez en los pueblos» no es pintura sino poema, y ya hemos comentado la presencia en él de un fuerte elemento oral, como en muchos poemas hernandianos. Marie Chevallier ha notado la «serena contemplación entristecida» de sus últimos versos[12], y es una observación digna de recordar con respecto a nuestro poema, en su relación con la primera aparición del estribillo. Si hasta entonces la voz narrativa es un tanto fría y sin emoción, esta voz se alza al preguntar «¿Y la juventud?», para dejarse caer otra vez, en la narración del último verso. En su interesante análisis del poema hernandiano «Antes del odio», Carlos Bousoño ha llamado la atención al estribillo de dicho poema, y hablando en términos generales comenta: «Un estribillo para ser bueno necesita, ante todo, ser necesario. Y sólo puede ser necesario si en cada una de sus reapariciones añade algo nuevo al poema»[13]. Y así es con el estribillo de nuestro poema. Si existe momentáneamente la leve esperanza de una respuesta positiva a la pregunta de la primera estrofa, en cambio ya no hay esperanza de una respuesta alentadora a finales de la segunda, porque ya intuimos que de la misma pregunta resultará la misma respuesta del primer estribillo.

La utilización del sonido en las palabras finales del estribillo es también uno de los magníficos logros de este poema. La crítica ha comentado con razón las formas y fondos quevedianos de nuestro poeta, pero que yo sepa nadie ha apuntado cómo en «La vejez en los pueblos» Miguel Hernández supera el tema barroco y muy quevediano de la brevedad de la vida. Dentro de este tópico las combinaciones *cuna / sepultura, pañales / mortaja* suelen ser las más empleadas. También se conocen los contrastes *cuna / urna,* y *tálamo / túmulo,* y sin duda hay otros, fruto del abundante ingenio español[14]. Casi siempre se utilizan en un sentido metafísico para señalar la brevedad engañosa de la vida mortal. Lo que hace Miguel Hernández en nuestro poema es afrontar la situación tal como la encuentra al final de la guerra y expresar de una manera seca, tanto el final como la finalidad de dicha guerra, por haber vencido el otro lado. En estas seis últimas palabras, con una abrumadora sencillez, Hernández no sólo alcanza la comprensión del conceptismo quevediano sino que lo supera en el efecto de sus dos versos. Las conjunciones *cuna / sepultura* y *pañales / mortaja* (sobre todo la primera) tienen cierto aire retórico que desentona algo del sentido de las mismas («cuna» y «sepultura» son palabras de sonido suave y largo). Nuestro poeta en *El niño yuntero* había ensayado una conjunción parecida –«criatura / sepultura»– en la estrofa novena del poema:

> Cada nuevo día es
> más raíz, menos criatura,
> que escucha bajo sus pies
> la voz de la sepultura (OPC, pág. 331).

Dentro del ambiente oral de «La vejez en los pueblos» cabe recordar que Miguel Hernández, oriundo de esta provincia de Alicante, probablemente pronunciaría las sílabas de «juventud» y «ataúd», no a la madrileña, suavizando así la «d» final, sino dándole al sonido la resonancia seca y cortada de la «d» levantina. Aquí en «La vejez en los pueblos» el sonido de las últimas sílabas del estribillo es brutal y seco, por ser palabras de acento masculino, imitando el baque de la capa de una caja mortuoria al cerrarse por última vez[15].

«No hay guerra sin retórica» escribió Antonio Machado a principios de 1937 (en *Hora de España* de enero de aquel año). Ni poesía tampoco, podríamos añadir. Sin embargo, lo que Miguel Hernández nos ofrece en el poemita «La vejez en los pueblos» es una obra minimalista en la que la amplitud retórica queda sujeta a las más restringidas condiciones, porque en él las corrientes vitales del ser humano, y sus contornos, están amenazados con la muerte. El ímpetu retórico prestado a la frase y al verso por las

partes gramaticales cuya función suele ser el de describir la energía, la individualización, y el color; las imágenes que expresan la emoción, el compañerismo y la esperanza: todo esto queda negado, o exilado de nuestro poema. Transmitida de Heine, a través de tres o cuatro poemas de Bécquer, y quizá algún poema de los más escuetos y concentrados de Antonio Machado, «La vejez en los pueblos» representa una descendencia poética que se queda en los puros huesos. En el último Miguel Hernández, o en este poema por lo menos, el lujo de la personalidad poética, del «doloroso sentir» garcilasiano, es simplemente lujo, y por consiguiente innecesario. Lo que nos deja Miguel Hernández en «La vejez en los pueblos» es el pan moreno de mañana, intuido también por el propio Machado en uno de los últimos poemas de sus *Galerías*: «la ola humilde [...] de unas pocas palabras verdaderas».

NOTAS

[1] José Valverde: «Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 216-228. La cita es de la pág. 217.

[2] Miguel Hernández: *Obra poética completa,* edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 1988, pág. 476. Todas las citas de la poesía hernandiana son de esta edición y a continuación se pondrán en el texto.

[3] José Carlos Rovira: *«Cancionero y romancero de ausencias» de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, pág. 73.

[4] Miguel Hernández: *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1988. Las «nueve canciones inéditas» figuran entre las págs. 235-237. Geraldine Cleary Nichols: *Miguel Hernández,* Boston, Twayne, 1978, pág. 146, opina que hay cuatro poemas sin verbos en el *Cancionero* hernandiano. Pero el caso es que en los otros dos poemas citados, «Entusiasmo del odio» y «Bocas de ira» la versión del primero aceptada por Luis y Urrutia tiene el verbo «es» en el tercer verso, (OPC, pág. 475), mientras que en el segundo poema se refiere a «perros aullando», (OPC, pág. 481).

[5] Concha Zardoya: *Miguel Hernández. Vida y obra. Bibliografía,* New York, Hispanic Institute in the United States, 1955, pág. 76.

[6] Marie Chevallier: *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1977, pág. 419.

[7] Para estas variantes véase la pág. 123 de la edición facsímil de *Miguel Hernández. Cuaderno del Cancionero y romancero de ausencias.* Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, editado por José Carlos Rovira. Luis y Urrutia en su edición Cátedra (pág. 189) han observado que una temprana versión del primer verso –«La vejez de los pueblos»– es un error.

[8] Geraldine Cleary Nichols: *Miguel Hernández,* pág. 143.

[9] Marie Chevallier: *La escritura poética,* pág. 419.

[10] José Carlos Rovira: *Cancionero y romancero,* 1976, pág. 37.

[11] Existe también otra versión del verso 9: «La mujer como un leño / huérfano sobre el lecho». (Véase la citada edición facsímil de José Carlos Rovira en nuestra nota núm. 7). Aquí también persiste la imagen del aislamiento: el leño visto como cortado del tronco del árbol. Pero ya que el poeta veía sólo vejez y muerte en su alrededor, la imagen del huérfano habría resultado algo incongrua dentro de este aspecto del poema.

[12] Marie Chevallier: «Metáfora hernandiana y experiencia interior en *Cancionero y romancero de ausencias* y últimos poemas», en *En torno a Miguel Hernández*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Castalia, 1978, págs. 142-183. Nuestra cita es de la pág. 181.

[13] Carlos Bousoño: «Notas sobre un poema de Miguel: "Antes del odio"», en *Miguel Hernández* (citado ya en nuestra nota núm. 1) págs. 259-261. Nuestra cita es de la pág. 260.

[14] Agradezco a mi colega Víctor Dixon, quien me facilitó los términos *cuna / urna* y *tálamo / túmulo*, encontrados en la obra de Gracián.

[15] Por casualidad una de las maneras de traducir «baque» al inglés es con la palabra anglo-sajona muy onomatopeyica: «thud». Miguel Hernández expresa dicho sonido con las sílabas finales de *juventud* y *ataúd.*