Retórica y ausencia en la poesía última de Miguel Hernández

José Luis Bernal Salgado
Universidad de Extremadura

Una creación como el *Cancionero y romancero de ausencias*,[1] por las razones que sinópticamente expondremos a continuación, es una obra originalísima que, a manera de testamento poético, sitúa a Miguel Hernández en un lugar propio y señero dentro de la gran poesía española de la primera mitad del siglo XX. Hernández no es un hombre del Veintisiete, ni siquiera de lo que podemos llamar la joven o nueva poesía de la Edad de Plata, y tampoco es un hombre del 36 o de la primera poesía de posguerra. Y no lo es no sólo por razones biográficas, que tanto peso tienen en su creación, hasta el punto de convertirla en «biografía poética», nos referimos a sus fechas de nacimiento y muerte, y de principio y fin de escritura; sino fundamentalmente por razones poéticas, como atestigua su producción a partir de *El rayo que no cesa*, su primera gran obra, y sobre todo el *Cancionero y romancero de ausencias*, su última gran obra.

---

[1] Citaremos la obra por Miguel Hernández, *Poesía*, en *Obra completa*, I, ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, págs. 685-731.

Cuando se aborda al intentar situar a Hernández en la poesía de su tiempo su encuadre generacional o grupal y se manejan las fechas de nacimiento y publicación de los primeros libros tanto de autores de inmediata preguerra como de los llamados del 36, es sorprendente que nuestro poeta tuviera hacia 1939 escrita la práctica totalidad de la obra que nos ha legado y publicados al menos varios libros. Si nos fijamos en nombres como los de Rosales (1910), Vivanco (1907), Ridruejo (1912), Rodríguez Spiteri (1911), Panero (1909), Crémer (1907) o Manuel Gil (1912), nacidos en fechas próximas a Hernández, estos o bien no habían publicado su primer libro, o lo hacen en la segunda mitad de los años treinta o bien ya en la posguerra. Es como si en Miguel Hernández el aprendizaje compartido con otros en los clásicos contemporáneos y en el Veintisiete hubiera sido instantáneo, ayudado por su etapa de imitaciones; como si antes de sus treinta años, al igual que antes los poetas del Veintisiete en su primera madurez, alcanzara una plenitud lírica espléndida y personalísima, su voz propia, en *El hombre acecha* y en nuestro *Cancionero y romancero de ausencias*. Es difícil encontrar una poesía tan personal e íntima, tan esencial y despojada, en plena guerra, capaz de nutrirse sin troncharse del «viento de la historia». Al margen de las razones apuntadas por la crítica para explicar la misma materialidad del libro (escasez, dificultades, prisión, etc.), creemos que esa materialidad (Retórica, si entendemos ahora la Retórica como un procedimiento para aumentar la «eficacia» del discurso) está íntimamente vinculada sobre todo a lo que Miguel Hernández quería hacer, a la forma que quería dar a su voz, a la contención, esencialidad y sencillez profunda de los poemas, encerrando pasiones, dolores y sentimientos desbocados en cauces tradicionales. El agujero hondo de la ausencia, en pequeñas piezas preciosas, insertas en el fértil álveo de la rica tradición retórica que él había bebido en la historia de la literatura.

En su estudio sobre el *Cancionero...*, titulado «Animal del mediodía», Pablo Jauralde y Pablo Moíño dedican un capitulito a lo que llaman «Los juegos retóricos», previniendo al lector con estas acertadas palabras que hacemos nuestras:

> Habrá a quien le repela que empleemos el término *retórico* para referirnos a este tipo de poesía, caracterizada muchas veces por su despojamiento; apresurémonos a decir que, precisamente, para llegar a ese

> resultado expresivo se necesita un alto grado de esfuerzo estilístico que permita suprimir lo accesorio y depositar sobre la desnudez de algunas palabras y de algunos versos toda la carga semántica que necesitan para que expresen con hondura y verdad.[2]

Sin embargo, nosotros hemos querido ir más allá, pues al emplear el término «Retórica» no sólo destacamos el mencionado «esfuerzo estilístico» basado en el uso de elementos aprendidos y heredados en el arte poética, sino que también proponemos un sentido más amplio y ambicioso, que atañe a la «construcción artística» del discurso poético hernandiano, con especial atención a lo que llamamos «invención» y «disposición», en un grado de madurez, hondura y despojamiento nunca antes alcanzado por el poeta.

Retórica, de esta manera, se vincula con lo que podemos llamar la tradición heredada, la literatura como historia de la literatura, más que propiamente con la formalidad poética asociada con la poesía pura o con el gongorismo y que atañe a las experiencias poéticas de Hernández en su época de aprendizaje en el ámbito de la nueva poesía del Veintisiete. El término «Ausencia», claramente cosmovisionario, como veremos, califica la poesía hernandiana de su última época dando un paso más frente a «pueblo», humanidad o colectividad, tan en sintonía con la «poesía impura» proclamada por Neruda y que deslumbró a Hernández. En *Cancionero y romancero de ausencias* el canto desgarrado de *Viento del pueblo* se embrida, se contiene y atempera quizá para hacerlo más desgarrado e íntimo, pero el canto se mantiene incólume y aun se acrecienta. Seguimos oyendo su «sangrante sonido», sus «latidos de quebranto», pero ahora no es el mundo quien escucha, sino la dualidad ausente del poeta, su soledad terrible y sin mañana.[3]

---

[2] En Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, edición conmemorativa del Ayuntamiento de Madrid, con il. de José María Sicilia, 2004. El estudio va en vol. exento, pág. 102.

[3] Prieto de Paula, señala con acierto «Pronto estará abocado el poeta a una poesía de *ausencias, sin dirección comunicativa* [el subr. es nuestro]. Sus versos carcelarios son, como el sudor o como el llanto, una segregación natural, pero también un testimonio literario que enseña, tras la época del purismo y la deshumanización, que una poesía puede ser "pura y humanizada a un tiempo"»; «Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, (t. II), Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pág. 565.

Nuestro *Cancionero...* corrobora la elección decidida de Hernández en línea con la rehumanización desbordante del Neruda de *Residencia en la tierra* (recuérdese la entusiasta crítica que publicaría Hernández de la segunda *Residencia* al editarse en 1935), por las «manifestaciones de la sangre», pero la ausencia, la desolación, la soledad y la muerte exigen un control expresivo que el poeta encuentra en la retórica. Como señala con acierto Ángel Luis Prieto de Paula, otros influjos o la propia madurez creciente del poeta matizaron sus incursiones por el desbordamiento expresivo bajo el influjo de Neruda, y nuestro poeta camina hacia «un equilibrio inestable entre la exasperación pasional y el embridamiento formal» que tuvo dos modos correlativos de resolverse, el primero fue *El rayo que no cesa* y el segundo el *Cancionero y romancero de ausencias* «cuyo intimismo adelgazado y trémulo ha perdido ya cualquier vestigio de la faramalla retórica».[4] A este sentido de la «retórica» se suma complementariamente la evolucionada concepción de la «ausencia» en el poeta, que en el *Cancionero...* ya no es la «ausencia» amorosa garcilasista de su «Silbo de mal de ausencias»,[5] sino la ausencia de amor desgarrada del propio Hernández sin disfraz ni *topos*, la ausencia, en fin, como «soledad» sin tasa, crecientemente sin «mañana», sin esperanza.

Mas si desde el punto de vista formal la Retórica debemos entenderla también como un procedimiento para aumentar la «eficacia» del discurso (y en esto Hernández no se apartaría un ápice del modelo de Unamuno, tan antirretórico en el sentido tradicional del término), es obvio que nuestro poeta al titular su libro *Cancionero y romancero...* quiere aprovechar ese caudal de técnicas, legadas por la tradición, que se asocian a la formalidad de un cancionero y de un romancero.

En este sentido debemos entender el empleo masivo de variaciones mínimas sobre un verso, de estrofas simétricas, de estructuras circulares, de anáforas, de paralelismos, del contraste y el oxímoron, o de juegos de opósitos y contrarios (muerte y vida, alto y hundido, Amor y odio, etc.);[6] cuando no de estructuras

---

4 *Ibidem*, pág. 563.

5 En el citado artículo, Prieto de Paula se refiere a este poema como ejemplo del garcilasismo zozobrante del poeta.

6 La dialéctica de contrarios: el Yo y el tú, el poeta y su amada ausente, es continua en el libro; véase, por ejemplo, el poema 55. Entre los poemas del diálogo

compositivas como el leixa prend (a veces, el poeta utiliza elementos ilativos entre los poemas, como una suerte de leixaprend sutil), de estrofas como el cosante, o de la misma variedad métrica inherente a la lírica tradicional y sus desarrollos cultos (el resultado muchas veces es un extrañamiento de la tradición retórica que dota de originalidad y fuerza al conjunto).[7] Otras veces el uso de encabalgamientos y estructuras sintácticas complejas contradicen la dicción típica del verso tradicional, como si el poeta conscientemente aplicara una suerte de contrafacta culta apoyada en las posibilidades expresivas de lo tradicional.

Tienen razón Jauralde y Moíño cuando dicen que «la forma más común de desarrollarse los poemas en el *Cancionero y romancero...* tiene mucho que ver con la circularidad de los versos medievales y populares, particularmente con la arquitectura poética que deriva de procedimientos de repetición y condensación, basados en la forma del cosante (o paralelística); y de las formas con estribillo...».[8] La circularidad, así, se adecua como un guante a ese tono obsesivo sin escapatoria de la «Ausencia», a la que da «espesura semántica».[9] Es evidente que el poeta busca esa espesu-

---

doliente entre el yo y el tú, desarrollo de la ausencia íntima, están otros poemas, normalmente soportados por la forma de canción, al modo tradicional, esencializados, con gran economía expresiva, basados en reiteraciones, repeticiones, paralelismos, etc. en que el poeta habla de temas eternos y que conectan esta poesía doliente con sus temas anteriores de guerra: la libertad, la guerra, el dolor, etc. (véanse los poemas 56 al 59, por ejemplo) o con los elementos simbólicos y telúricos típicamente hernandianos, como el sol, la luna, la noche, el día, etc. que representan, como las parejas inclusivas de la lírica antigua, la totalidad del tiempo, la vida y la muerte, etc. (véase la corta canción nº 60, donde encontramos el verso «Animal del mediodía»).

7 Javier Díez de Revenga destaca con acierto, en sintonía con la mayoría de la crítica, la importancia que tiene en el libro el paralelismo, «que sirve al poeta para intensificar determinados aspectos de su creación», en *Antología poética*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1999, pág. 24. Revenga asocia el uso del paralelismo a una manera original de mostrar las «insistencias vitales» del poeta.

8 Op. cit., pág. 105.

9 *Ibidem*, pág. 107. El empleo de las formas tradicionales ha sido amplia y documentadamente estudiado por Maria Isabel López en su monografía *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995. Sería interesante ahondar, no obstante, en la relación que puede establecerse entre algunos textos del *Cancionero...* especialmente esencializados y el cante jondo o sus letras. Es obvio que Hernández debió de conocer el famoso libro de Lorca; sin

ra semántica en los últimos textos del libro, sin ocultar las conexiones con su obra anterior. Así en el poema «Hijo de la luz y de la sombra» (nº 61), poema central en el *Cancionero...*, Hernández trata el tema del hijo, heredero del amor del poeta y la esposa; y explica la ecuación del amor por encima de la ausencia y de la fatalidad de la existencia. El sentido salvífico del hijo se convierte en una reflexión moral sobre la razón de la vida, desde el compromiso y el ideal derrumbado del poeta. Hernández usa el lenguaje imaginístico de sus primeros libros, como *Perito en lunas*, como si quisiera dar consistencia perdurable en las palabras, al dolor y a la ausencia. Pero hay ahora como una rotundidad nerudiana, de «cántico», que da sentido al «cancionero» del título, aunque el intimismo sobresaliente del libro se palpa incluso en poemas como «Guerra» (nº 78), dispuesto antes de las «Nanas de la cebolla», y que comienza con la referencia a la maternidad amenazada, mostrándonos la guerra como una destrucción del amor y de la vida.

Sin embargo, esta defensa de la Retórica en sus varios sentidos debe conciliarse con un condicionamiento rotundo que el lector de nuestro libro nunca debe obviar: el hecho incontrovertible de que no estamos ante un libro terminado, concluido por el poeta, sino ante un ciclo entrevisto por el autor en un momento crítico de su vida que le empujó a una escritura feraz y vital como pocas, en circunstancias dificilísimas anímica y materialmente: el final de la guerra y la cárcel. No es baladí que el libro no lo editara el poeta en vida y que su edición posterior sea una aproximación razonable a lo que el poeta hubiera querido, pero que nunca sabremos si quiso así. A la postre este ciclo de escritura hernandiana, conclusiva y final, tiene el acierto azaroso del título entrevisto por el poeta quizá para un libro concreto donde haría descartes y selecciones que nunca podremos averiguar del todo. Incluso parece razonable, por los planes de futuro que le comenta a Josefina en las cartas de la época, que el poeta abrigara la idea de dar factura a

---

embargo, su complejidad y hondura simbólica relacionan estos textos más con la poesía de un poeta como Prados, que curiosamente había compuesto un *Cancionero menor para los combatientes (1936-1938)*, libro de canciones y romances que le imprimiría Altolaguirre en las Ediciones literarias del Comisariado del Ejército del este en 1938.

diversos libros con el material que iba componiendo, reuniendo y recordando. Piénsese en las conmovedoras indicaciones que le da a Josefina en carta de octubre de 1939: «Yo trabajo algo: guarda esos originales que os envío donde están los otros. No se pierdan, que no tengo copia. Si tengo cinco o seis libros escritos cuando salga de aquí, tenemos pan seguro cuando se publiquen, si antes no nos hemos muerto de hambre».[10]

José Carlos Rovira señala en sus «criterios de edición» de nuestra obra en las *Obras completas* que llama *Cancionero y romancero de ausencias*

> a un conjunto poético al que sucesivos editores fueron dando forma editorial. Unos ciento treinta y siete poemas, escritos en las difíciles circunstancias del final de la guerra y de la cárcel, son la base manuscrita de un texto que intencionadamente el poeta pensó como unitario, aunque, por las circunstancias recordadas, no pudo dotarlo de unidad.[11]

Rovira sigue en las *Obras completas* básicamente su edición de 1990 para Espasa Calpe, aunque añade algunos textos inéditos. Sin embargo, esos ciento treinta y siete poemas recogen lo escrito por Hernández en lo que se llama el «ciclo del *Cancionero...*» y que el propio Rovira ha descrito con precisión en las siguientes secciones: A: *Cancionero y romancero de ausencias*: 79 poemas [del 1 al 79] numerados entre corchetes., la mayoría no titulados. B: Cancionero de ausencias. 31 poemas [del 80 al 110], numerados entre corchetes, no titulados (+ 49 que el poeta copió en A). C: Otros poemas del ciclo (I). 16 poemas [del 111 al 126] numerados entre corchetes, la mayoría no titulados. Y D: Otros poemas del ciclo (II). 11 poemas [del 127 al 137] numerados entre corchetes, todos titulados. A estas cuatro secciones se añade una quinta: E: Poemas tachados en el Cancionero de ausencias. 16 poemas [del 1 al 16] numerados entre corchetes, la mayoría no titulados.

---

[10] Miguel Hernández, *Correspondencia*, en *Obra completa*, II, ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág.2574.

[11] Ed. cit., pág. 1068.

Estas secciones recogen un «magma textual», en palabras de Rovira, que procede de tres veneros fundamentales: 1) Un cuaderno titulado *Cancionero y romancero de ausencias* (octavo menor, de tipo escolar, rayado y con tapas grisáceas) con 66 págs. de las que faltan algunas arrancadas y que coincide con la llamada sección A, que sirve de base a la edición de nuestro libro.[12] Este cuaderno manuscrito se lo entregó Hernández a su mujer al ser puesto en libertad en septiembre de 1939. Cierra el cuaderno las «Nanas a la cebolla», poema que envió a su esposa en carta fechada el 12 de ese mes de septiembre. La fecha de comienzo de escritura del cuaderno se sitúa inmediatamente después del 19 de octubre de 1938, tras la muerte de su primer hijo. Algunos de los setenta y nueve poemas (77 numerados, más «La lluvia» e «Hijo de la luz y de la sombra», que figuran sin número pero con título) están transcritos fragmentariamente. En ellos aparecen experiencias centrales como la muerte del primer hijo, la ausencia de la amada, el nacimiento del segundo hijo y la derrota. Rovira destaca el carácter inacabado de este cuaderno y la voluntad del poeta de seguir añadiendo textos, como se atestigua en envíos posteriores de textos a Josefina. 2) Otros materiales, que ya describió Agustín Sánchez Vidal en su edición de la poesía completa de 1979.[13] Se trata de manuscritos de época que van desde mediados de 1937 hasta comienzos de 1941 como fechas probables. Serían los textos agrupados bajo el epígrafe «Cancionero de Ausencias» (la mencionada sección B), aunque presentan bastantes problemas, faltas, hojas diferentes, numeraciones ajenas, etc. Y 3) Otros poemas sin título genérico que los agrupe, pero relacionados con este ciclo por estar en un soporte similar, de la misma época.

Todos estos materiales forman, en palabras de Rovira, «los ante-textos de una obra nunca concluida y por tanto de un libro de imposible reconstrucción [...] Los tres conjuntos descritos revelan una intención unitaria o, al menos, un momento de escritura en el que el poeta escribe en la misma dirección».[14]

---

[12] Rovira, que ya editó facsimilarmente este cuaderno en 1985 (*Cuaderno del Cancionero y romancero de ausencias*, facsímil, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985) describe con precisión sus contingencias, nada desdeñables.

[13] *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1979.

[14] *Poesía*, en *Obra completa*, I, ed. cit., pág. 1071. Nótese, en el sentido que comentamos de provisionalidad textual del libro, cómo Jauralde y Moíño en su

Nunca sabremos, pues, cual hubiera sido el resultado, pero sí tenemos una conmovedora certidumbre resuelta en título, cuyo valor destacamos: *Cancionero y romancero de ausencias*. Y no faltamos a la verdad si, lejos de dar gato por liebre al lector, manifestamos la provisionalidad de los mimbres con que trabajamos y argumentamos las razones de nuestra lectura unitaria de unos poemas rabiosamente trabados en su «invención» por la circunstancia vital de su escritura, por la trama biográfica de su inspiración.

No parece descabellado pensar que los primeros textos que abren camino hacia el *Cancionero y romancero de ausencias*, textos preparativos y recogidos en la llamada sección B con el título «Cancionero de ausencias», arranquen en 1937 y se entrelacen con el ciclo de *El hombre acecha*. Por otra parte es significativo, al usar la palabra «libro», que en el mencionado cuaderno A el autor dejara, como en el típico procedimiento escolar, escrito en la contraportada este romancillo:

Si este libro se perdiera
como puede suceder,
se ruega a quien se lo encuentre
me lo sepa devolver.
Si quiere saber mi nombre
aquí abajo lo pondré.
Con perdón suyo me llamo
M. Hernández Gilabert.
El domicilio la cárcel,
visitas de seis a seis.

En consecuencia, la última poesía escrita por Hernández, que desemboca en nuestro *Cancionero y romancero de ausencias*, tras *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, corrobora, como señalábamos, que el poeta estaba encontrando su «voz» en la que se ve claramente cómo Hernández, en palabras de Carnero, entiende el

---

edición del *Cancionero...* siguen el facsímil del cuadernillo A editado por Rovira, amén de modificar la puntuación de muchos poemas, introducir variantes y aplicar el criterio de división estrófica en los mismos. Vid. sus interesantes comentarios en su «Nuestra edición», en op. cit., págs. 125-144.

valor del lenguaje como «Revelación transustanciada de la realidad»,[15] o cómo, según señala Debicki, consideraba el texto como «catalizador de sentimientos»[16].

Así pues, pese a la provisionalidad del libro como conjunto, gracias a la calidad de sus poemas y a la voluntad unitaria que entrañan, la crítica no discute la madurez cimera del *Cancionero...*, que, como señala Pérez Bazo, es «de algún modo corolario ético y estético de los versos precedentes».[17]

Agustín Sánchez Vidal en la «Introducción» a la poesía del oriolano en las *Obras completas* destaca sin titubeos que *Cancionero y romancero de ausencias* es el último gran esfuerzo hernandiano «de integración de sus versos en un conjunto orgánico».[18] Justamente ahí radica una de las claves poéticas del libro y de la poesía última de su autor, en la construcción consciente de un «conjunto orgánico», o al menos en su intento, en el que el bagaje de la retórica desemboca maduro y pleno, conciliado con la libertad creativa y el más hondo sentimiento del poeta en la madurez: la «ausencia». Al final, la voz poética de Hernández se adapta conscientemente al rigor retórico cosmovisionario de un «cancionero» y un «romancero» cuyo signo poético queda marcado por el sustantivo 'ausencia'. «Ausencia» alude por ello a la característica principal de la vida-poesía de Hernández en su madurez, pero también alude, adjetiva, la condición retórica implícita en los términos «Cancionero» y «Romancero», desposeyéndolos de cualquier atisbo de rigor coercitivo formal, de falsedad ornamental, de impostación técnica, y dejándolos en su más pura esencialidad y desnudez poéticas, naturalizados en el amplio y fértil y libre río de la tradición lírica, en la que el propio Hernández había bebido a tragantadas desde su juventud. Frente al término «Perito», que ahonda en la formalidad de lo misterioso, en el «formosus», que

---

[15] «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en *Escritores alicantinos contemporáneos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1982, pág. 99.

[16] «Miguel Hernández y la historia literaria», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, I, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pág. 40.

[17] «Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*», en *Miguel Hernández cincuenta años después*, op. cit. pág. 623.

[18] *Poesía*, en *Obra completa*, I, ed. cit., pág. 104.

desde los poetas clericales del medievo ha sazonado la historia de la poesía, nuestro poeta en su madurez, azarosamente final, le da la vuelta a su concepción retórica de la poesía y naturaliza la forma, la aclimata al misterio en un camino inverso, esencializado, desnudado al fin y entregado al lector como voz pura, paradójicamente después de tanta impureza y tanta vida, como el poeta ha experimentado, tras su poesía de guerra o mejor su poesía en la guerra. Hay además otro rasgo interesante que sitúa nuestro *Cancionero...* en la plenitud madura del poeta. Si su poesía se estructura en ciclos creativos acumulativos de textos que el poeta selecciona para la edición, en su último libro, quizá el primero de su etapa plena truncada por la muerte, Hernández concibe el propio libro como recipiente retóricamente capaz de acumular textos en su estructura abierta de cancionero y romancero, que va más allá de la acumulación ilada de canciones y romances, pues hay una variedad de textos y moldes mayor. De hecho algunos poemas mayores no se adecuan al molde de romance ni al de canción, al estar escritos en endecasílabos o alejandrinos, agrupados estróficamente; nótese el caso significativo del poema «Hijo de la luz y de la sombra». La Retórica se impone, ofrece su cauce fértil que el poeta aprovecha sin complejos con una libertad pasmosa. Es importante destacar que los textos del libro se escriben al final de la guerra y los primeros meses terribles de la posguerra, lo que sitúa en el contexto vital concreto la dimensión y hondura del término «ausencia».

Aunque el lapso temporal es mucho menor, nuestro *Cancionero y romancero de ausencias* es un caso curiosamente similar a lo que ocurre con el *Cancionero* de Unamuno.[19] Los lazos con Unamuno,

---

[19] Como señala Cano Ballesta, Hernández hizo de su última obra «una auténtica autobiografía o diario íntimo», estableciendo una clara filiación con Unamuno; en *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 258 y 265. Díez de Revenga habla en la misma línea de «Páginas de un diario personal del autor», al referirse a los poemas del *Cancionero...*; en *Antología poética*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1999, pág. 25. La crítica ha destacado este sentido del *Cancionero...* habitualmente; recuérdese que Bousoño hablaba a propósito del *Cancionero* de «poesía autobiográfica» (en «Notas sobre un poema de Miguel: "Antes del odio"», en *Miguel Hernández*, ed. de María Gracia Ifach, Madrid, Taurus, (serie: El escritor y la crítica), 1975, pág. 258). Para el sentido de «Cancionero» en la obra de varios poetas coetáneos del XX: Machado, Juan Ramón, Unamuno y Hernández, véase el trabajo de Ana Suárez, «El Cancionero de Miguel Hernández y su

son sorprendentes, pues no olvidemos, por otro lado, la importancia de la poesía doméstica unamuniana, poesía familiar, y la honda huella de la muerte de su hijo Jenaro.[20] Es destacable que Hernández llamara al autor del *Cancionero*, en una carta a Bergamín de 1934, «mi padre».[21]

Ya José Carlos Rovira destaca en su edición del *Cancionero...* de 1990 esa inclinación hacia el intimismo, condicionado por circunstancias vitales terribles: final de la guerra, cárcel, muerte del hijo, separación de la esposa, esperanza del segundo hijo, abatimiento y desencanto, etc.

La crítica ha señalado a propósito de la madurez del libro, cómo Hernández alcanza en él una auténtica cosmovisión personal que da forma definitiva a sus grandes temas y convicciones poético-vitales. Surge en nuestro libro rotundo un Tríptico temático: «la mujer» (la sombra) / La luna (Misterioso, oscuro, caótico) y «el hombre» (el sol, la luz, el calor). De ambos surge «el hijo» (recuérdese el citado poema polifónico «Hijo de la luz y de la sombra»), que incorpora (resuelve) lo masculino y lo femenino, la luz y la sombra, la noche y el día, la muerte y la vida, la luna y el sol.
Es interesante que ese tríptico se ajuste plenamente a las tres palabras de nuestro título, y que por otro lado la dualidad acordada, esposada, unida y resuelta en fertilidad (hijo-poesía) que sostienen el Yo y el Tú (ausente) se acomode a la dualidad del título: Cancionero y Romancero (quizá representativos de lo abierto y dúctil, frente a lo cerrado y formal; lo amoroso e íntimo, y lo noticiable e histórico; lo ensimismado y secreto y lo oral y relatable, etc.).[22]

---

inserción en los Cancionero del XX», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, op. cit., págs.635-645.

[20] Como bien señala Biruté Ciplijauskaité, ambos escribieron nanas, destacando ciertas coincidencias en sus circunstancias vitales. Cfr. «Las nanas como autorretrato espiritual» en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, págs. 75-83.

[21] Carta fechada en Orihuela en octubre de 1934; el comentario lo hace a propósito de una mención al análisis que sobre la obra de Unamuno prepara Ramón Sijé, y dice «mi padre [tachado: *nuestro padre, casi desconocido aún*]», *Correspondencia*, en *Obra completa*, II, pág. 2316.
Para la relación Hernández –Unamuno y sus *Cancioneros*, véase el trabajo de Ana Suárez Miramón, op. cit., especialmente las págs. 638-643.

[22] A su vez esto puede asociarse con las abundantes estructuras binarias que lo inundan todo y que significan por ello mucho más que una mera herencia de la

«AUSENCIA en todo o todas las AUSENCIAS»

José Carlos Rovira llama la atención sobre un borrador que el poeta escribió como embrión de un poema que pensaba titular «Ausencia» (editado en los Apéndices textuales de la *Obra Completa* de 1992). En él leemos imágenes claves de ese mundo poético del *Cancionero...* Y señala el crítico:

> Durante años, algunos hemos dado vueltas a la explicación del *Cancionero y romancero de ausencias* sin conocer este borrador que sintetiza, con mayor precisión que cualquier otra cosa, el mundo último: la imaginación es la de un hombre que define la ausencia desde ese comienzo: «el día me contiene como una clara cárcel y entro en la noche como en un calabozo amoroso». La cárcel está ya por todas partes determinando la ausencia .[23]

En este texto, el poeta, aludiendo a la ausencia amorosa, escribe: «todas las manos trémulas escriben ausente de todos, todo lo gozo como de mañana, como de ayer- el ausente de todos, lleno de todos, y todas las ausencias, canta - ». El poeta que canta es el ausente de todos y de todas las ausencias.

El tema de la «ausencia» ha sido tratado abundantemente, como es lógico, por la crítica. Jauralde y Moíño en su citado estudio destacan tres sentidos esenciales de la ausencia: Las personas queridas (la mujer y el hijo); la soledad de su situación; y el desamparo ideológico. Por otra parte, es obvio que el poeta concentra en el centro del cuaderno (A) en que se basan las ediciones

---

tradición cancioneril y romancística. Pablo Jauralde y Pablo Moíño hablan en su edición de un «juego de oxímoros emocionales que remiten al torbellino vital del poeta», op. cit., pág. 24. Asimismo, estos editores señalan algo muy pertinente cuando hablan de un proceso fundamental para comprender nuestro libro: cómo sobre las imágenes o símbolos dominantes en él confluyen motivos biográficos, cuyos efectos se expresan en el poema, pero muchas veces los motivos se omiten, hay una intencionada abstracción simbólica, que elimina o disfraza esos motivos. El poema ahora se despoja de «toda aquella costra histórica que revestía los de su etapa anterior», pág. 29.

[23] José Carlos Rovira, «Configuraciones imaginativas y su evolución en el texto» en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, op. cit., pág. 206.

del *Cancionero...* los poemas que mejor expresan esa «ausencia» que todo lo inunda, entre los que destaca el famoso poema «Ausencia en todo veo»[24] (nº 29):

Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.
Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.
Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.
Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.
Ausencia en todo pruebo:
tu boca me destierra.
Ausencia en todo siento:
Ausencia, ausencia, ausencia.

Nótese cómo la «retórica» gobierna este poema conmovedor, cuya perfección constructiva y control expresivo destaca precisamente por dejar en el lector una sensación de angustia y lamento desbordados.

Como señalan Jauralde y Moíño el *Cancionero y romancero de ausencias* «es un libro casi todo él amargo; ni siquiera se ha detenido en la melancolía, sino que ha descendido más allá, hacia las raíces de la tristeza y el dolor»[25]. Díez de Revenga apunta con acierto: «los grandes temas del conjunto de poemas que producirá a partir de ese momento, serán temas marcados por el dolor de la ausencia y por el presagio de la muerte».[26] Es interesante al respecto recordar el famoso poema de Buero Vallejo comentando los dos dibujos del poeta, en la vida y en la muerte, pues aunque esos versos se refieren a un momento posterior al de nuestro *Cancionero...*, cuando ya se habían radicalizado la desesperanza y la ausen-

---

[24] Vid. el análisis de Gabriele Morelli en que desmenuza la estructura binaria, de dístico, del texto: «Simetrías y constantes binarias en «Ausencia en todo veo» de Miguel Hernández» en *Estudios...*, op. cit., págs. 265-74. Véase también el comentario de Jauralde y Moíño en su citado estudio, «Animal del mediodía», págs. 42-43.

[25] Op. cit., pág. 65.

[26] *Antología poética*, op. cit., pág. 23.

cia, y la derrota era incontestable, muestran vivamente su honda raíz: «Hacinados en vasta galería/ tras el perdido sueño del futuro/ del hombre y su justicia,/ la derrota y las hambres compartíamos/ en aquella antesala de la fosa».[27]

Asimismo, la crítica ha constatado lo curiosa y reducida que es la «representación humana», las figuras humanas en el *Cancionero y romancero de ausencias*. La mujer y el hijo, sí tienen una abundante presencia en textos que nos hablan de su ausencia, y esto representa un cambio radical con el Miguel Hernández anterior.

Pero, en realidad, esto es una consecuencia lógica de la fuerza de la «Ausencia» como motivo axial en el libro, como constatación del despojamiento y la soledad del poeta. Es significativo que el bello poema y claro exponente de la pasión erótica, «Orillas de tu vientre», comience destacando la ausencia del poeta, su lecho de ausente, donde se echa como «a una cruz de solitarias lunas...».[28]

Si antes hemos destacado la inevitable unión de vida y poesía, de biografía y escritura en Hernández, especialmente intensa en su última etapa, se comprenderá fácilmente que la escritura más directamente biográfica del poeta resulte iluminadora del motivo de la «Ausencia» que se erige en tema central en nuestro libro. Nos referimos, claro está, a las cartas del poeta a su esposa, coetáneas al tiempo de escritura de los poemas.

En la *Poesía* dentro de la *Obra completa* se recoge en la sección «Poemas tachados en el Cancionero de ausencias» un texto (el nº 4) interesantísimo para lo que ahora nos ocupa. El poema dice así:

Ausente, ausente,
ausente lejano.
Dame desde lejos
carta de tu mano,
sangre de tu puño y letra,
calor de tu cuerpo humano.[29]

---

[27] «Dos dibujos», en *Estudios...*, op. cit., pág. 40.

[28] *Poesía*, en *Obra completa*, I, pág. 708. El segundo verso de este emblemático texto reza: «A mi lecho de ausente me echo como a una cruz», en el que la ausencia sobresale frente al recuerdo de la relación amorosa con su mujer.

[29] Ed. cit., pág. 760.

Si ahora recorremos esas «cartas de la mano del poeta, sangre de su puño y letra» comprobaremos hasta qué punto la ausencia y la soledad son los ejes centrales de su «biografía poética de entonces». Por ello, paradójicamente, la «ausencia» se basa en la expresión de lo que no está y es, si con queja y lamento, recobrado en la voz poética o al menos mencionado. Ausencia y soledad funcionan como contrarios, pues la ausencia tiene implícita inevitablemente, aunque negada, una presencia.

En Carta fechada en Madrid, el 26 febrero de 1938, escribe: «Me acuerdo mucho de nuestro Manolillo, y os echo mucho de menos a los dos, y me veo muy solo cuando me acuesto». Le pregunta a Josefina si a Manolillo «le ha sentado mal mi ausencia»;[30] en la carta siguiente (fechada en Madrid, el 3 de marzo de 1938) alude a «diez días que han pasado de ausencia»; o bien habla de la respiración de su hijo y de las ganas de volver a sentirla (recuérdese el verso «Ausencia en todo escucho»). En las cartas la mención a la ausencia de la mujer y del hijo es constante, el poeta se siente «falto de vosotros dos».[31] Son curiosas las alusiones escatológicas a la caca y al pis de su hijo, que el poeta quiere sentir, tocar, frente a la ausencia (repárese en la concreción sensorial de la ausencia en el poema citado). Las cartas muestran la constante preocupación por Josefina y el niño, las difíciles circunstancias en que viven y la impotencia que Miguel siente al no poder solucionar todos los problemas. El hijo morirá, como consecuencia de una infección intestinal, el 19 de octubre de 1938, a los diez meses de edad y son contundentes los poemas que lo refieren, el dolor y la ausencia que ese hecho trágico provoca.[32] El golpe fue tremendo para el joven matrimonio. En la dedicatoria a Pablo Neruda de *El hombre acecha*, recuerda aquellos días felices del Madrid republicano en que compartía dichas con el matrimonio Neruda y con Federico y Vicente, frente al ahora terrible: «Un rosal sombrío viene y se cierne sobre mí, sobre una cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entreverse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra».[33]

---

30 *Correspondencia*, en *Obra completa*, II, ed. cit., pág. 2524.

31 Carta del 5 de marzo de 1938, *Ibidem*, pág. 2525.

32 Piénsese en un poema como «Era un hoyo no muy hondo» y en realidad en todo el ciclo elegíaco del *Cancionero...*

33 *Poesía*, en *Obra completa*, I, pág. 647.

El 4 de enero de 1939 nacerá en Cox su segundo hijo Manuel Miguel, el Manuelillo de las cartas, cuyo ciclo vital el poeta seguirá obsesivamente. Así se explica el climax del *Cancionero...* en las «Nanas de la cebolla», último poema. En la carta de 26 de febrero de 1939 se despide con estas palabras: «Que no se olvide que soy quien está más solo y con más ganas de vernos juntos».[34] En una carta extensa, y muy citada por motivos obvios, fechada el 12 de septiembre, se abunda claramente en los motivos que se recogen en las famosas «Nanas...», motivos que obsesionaban crecientemente al poeta: «El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles te mando estas coplillas que le he hecho, ya que aquí no hay para mí otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme».[35] Lo interesante, sin embargo, para el tema de la ausencia es que en esa carta el poeta también manifiesta el dolor por la pérdida de su anterior hijo, cuya culpa se echa él. La carta, como escritura biográfica que desahoga al poeta de la terrible comezón de la ausencia nos dibuja su desolador estado anímico y las obsesiones y esperanzas que alientan la escritura quizá entonces feraz del *Cancionero*. Es interesante que en ese momento encontremos varias cartas extensas, frente a la extensión media de las anteriores. En la citada carta de 3 de agosto, también extensa, explica el gusto de escribir: «hasta coger el papel y echarme sobre él como una fiera con lápiz».[36]

La desolación y la esperanza, consecuencia de la ausencia, va creciendo incontenible en el poeta. Ya en las cartas de abril y mayo de 1939, de nuevo separado de su mujer e hijo, en el final de la Guerra Civil y posteriormente como consecuencia de su apresamiento y subsiguiente encarcelamiento, la obsesión por ellos es

---

[34] *Correspondencia*, en *Obra completa*, II, ed. cit., pág. 2534. En una carta extensa a Josefina de 25 de julio de 1939 (págs. 2551-54) se alude a algunas claves del famoso poema de las Nanas, como cuando habla de la sangre honda de Josefina que alimenta al niño, o de cómo el niño padece con los dientes. En carta del 3 de agosto alude a que el niño muerde a Josefina, se entiende que el pecho al mamar: «Yo creo que te muerde para que sepas bien que le sale fuerte la dentadura» (pág. 2556). En carta del cinco de agosto se habla de los cinco dientes, y del octavo mes que cumple el niño (pág. 2557).

[35] *Ibidem*, pág. 2566.

[36] *Ibidem*, pág. 2554.

constante, así como por la comida, por el hambre que puedan pasar: «Me acuerdo siempre de mi Manolillo y de ti, que sois siempre mi mayor esperanza».[37]

Los primeros meses en prisión tras su detención en Huelva hasta su liberación por error en septiembre de 1939, acabada ya la guerra y perdida la causa republicana, debieron ser un infierno para el poeta. La esperanza del nuevo hijo concretada en las «Nanas de la cebolla» no podía borrar, alimentada por la ausencia, la huella atroz de la muerte previa de su primer hijo, prueba tangible y crudelísima del desmoronamiento de su mundo al que asiste impotente a lo largo de ese nefasto año de 1939. El 18 de mayo escribe a Josefina desde Torrijos: «Me acuerdo como nunca de nuestro hijo y de ti».[38]

Los días angustiosos tras su apresamiento y encarcelación siguiente son un ejercicio de espera (esperanza) agobiante, aun más conmovedores si recordamos las vanas esperanzas del poeta en que sería liberado tras las gestiones de sus amigos, pues él no tenía las manos manchadas de sangre. La palabra «esperanza», en un desasosegado juego de sinónimos y contrarios, se repite en sus cartas contumazmente. Es curioso, como si de un obsesivo salvavidas se tratara, el esquema compositivo fijo de las cartas,[39] sus recurrentes alusiones a su hijo y a su mujer, a lo que les echa de menos, a la comida, a su pronta libertad o al deseado acercamiento a ellos, al dinero y a las necesidades, o bien a los recuerdos a la familia cercana; todo esto da cabal cuenta de la obsesión hernan-

---

[37] *Ibidem*, pág. 2537. En la citada carta de 3 de agosto de 1939, le dice a Josefina que no sabe «desesperarse» y añade: «Mi única preocupación sois vosotros, pero también sois mi más grande esperanza», (pág. 2556).

[38] *Ibidem*, pág. 2540.

[39] Claro está que esta escritura basada en esquemas repetitivos, que dan cuenta de la obsesión del poeta, en el círculo insalvable de su prisión física y de la prisión anímica de la ausencia, se corresponde con la abundancia de recursos formales y constructivos de los poemas basados en la repetición, que encontramos en nuestro *Cancionero y romancero de ausencias*. Para la relación histórico literaria del *Cancionero...* con la literatura romanceril o cancioneril de su época, véase el trabajo de Mercedes Serna Arnaiz, «Formas tradiconales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla», en *Miguel Hernández, cincuenta años después*, ed. cit., págs. 687-692. Véase también el trabajo de Javier Pérez Bazo, «Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández: ¿mímesis u originalidad?», en *Estudios...*, op. cit., págs. 315-25.

diana, de su agobio y círculo vicioso, sin escapatoria, que le hace repetir y repetir siempre lo mismo. La soledad, la ausencia, se debieron hacer intensísimas en esa época, y por ello la insistencia con que el poeta pide a Josefina y a los suyos que le escriban. En este sentido es significativa también la petición continua de fotografías: en carta de 29 de agosto de 1939 le dice a Josefina: «las fotografías son mi familia única aquí y las cartas vuestras son las que me hacen recordar más vivamente que tengo otra familia que me espera día a día»;[40] el poeta ya tenía una nueva fotografía de Manuelillo en agosto, que siempre llevaba con él, pero le pide a Josefina una foto diferente a la que tiene de ella antigua. Está obsesionado por poder verlos aunque en fotos (recuérdese de nuevo el significativo poema «Ausencia en todo veo»).

El poeta siempre tranquiliza a Josefina diciéndole que come bien, que duerme bien, que se relaciona con otros presos, que todo se va arreglar, etc. En carta fechada el 8 de agosto escribe: «A mí no me falta nada en absoluto. Bueno, ya sabes tú lo que me falta únicamente. Pero como pronto nos veremos, tú y Manolillo, que sois lo único que me falta, pronto lo tendré».[41] En una carta emocionante del 22 de agosto de ese año, refiriéndose a la cárcel comenta: «Aquí se aprende a querer más de lo que ya se quiere a los seres queridos, y yo he aprendido mucho en estos cuatro meses que llevamos separados. Aquí se aprende entre otras cosas, a no olvidar nunca al hijo y a la mujer, y se sabe todo lo que valen en la vida».[42]

En la citada carta de 12 de septiembre, en que le envía las coplillas a su hijo (las Nanas de la cebolla), comenta sus quehaceres cotidianos, reflejando algo del desasosiego y la preocupación que tiene: «¡Pobre cuerpo! Entre sarna, piojos, chinches y toda clase de animales, sin libertad, sin ti, Josefina, y sin ti, Manolillo de mi alma, no sabe a ratos qué postura tomar, y al fin toma la de la esperanza que no se pierde nunca».[43] Esa esperanza es la de verlos, reencontrarse y estar con ellos olvidado del mundo exterior. Una vez más el poeta expone el sentido de la «ausencia» para

---

40 *Ibidem*, pág. 2564.
41 *Ibidem*, pág. 2559.
42 *Ibidem*, pág. 2561.
43 *Ibidem*, pág. 2566.

él y el antídoto de la esperanza, cada vez más desangelada: «¿Verdad que llegará ese día? Yo nunca he dudado de que llegará y de que seremos más felices que hasta aquí hemos sido».[44]

Es conmovedora toda esa esperanza y ánimos que derrocha en las cartas a Josefina, es como la otra cara del *Cancionero...* en el que fluye la ausencia, el dolor de la ausencia, como una especie de medicina estética para el poeta. La palabra epistolar (conversación indirecta), frente a la voz poética, como palabra profunda, misteriosa, río subterráneo que barre los sentimientos, los dolores, las obsesiones más íntimas y secretas del poeta-hombre.

Si *El hombre acecha* terminaba con un verso memorable y premonitorio, perteneciente al poema «Canción última»: «Dejadme la esperanza», nuestro *Cancionero y romancero de ausencias* comienza con una cancioncilla en la que el poeta despojado y en su soledad, constata la ausencia; y termina premonitoriamente en las «Nanas de la cebolla», entregando el testigo de la esperanza a su hijo, desde una ausencia que se tornaría definitiva.

En el agónico camino hacia su muerte, el poeta no haría sino entrever la desolación sin mañana de su ausencia. En carta a Josefina desde Orihuela, prisionero entre sus paisanos, en octubre de 1939, le dice a su esposa que quiere verla a ella y al niño aunque le duela, para que le diga cómo se desenvuelve «en este laberinto de hambre y de miseria en que nos han metido».[45] En la primera carta ya desde Madrid, encerrado en la prisión de Conde de Toreno, carta fechada el 5 de diciembre, recuerda la despedida en la estación de Josefina y el niño y parece que vuelve a crecer la esperanza, aunque ahora el fondo de desencanto es evidente, y si sus palabras recuerdan las de antes, ya todo ha cambiado. El poeta les dice a sus seres queridos que cada día siente más necesidad de ellos y de la «vida tranquila» que siempre ha deseado «y que ya va siendo hora de gozar. Creo que no se tardará mucho ese día, y en esa esperanza, voy de un lado para otro traído y llevado».[46] En otra carta de 12 de diciembre, viendo acercarse las navidades, le dice a Josefina que no pierde la esperanza y le pide a ella que no la

---

44 *Ibidem*, págs. 2566-67.
45 *Ibidem*, pág. 2572.
46 *Ibidem*, pág. 2578.

pierda, «es una de las cosas que puedes tener sin dinero entre las pocas que nos quedan».[47] En carta fechada el 27 de diciembre, volviendo al desgarro de la ausencia y anhelando poder volver a besar a su mujer más fuerte que en la dolorosa despedida anterior, escribe: «Todas las cosas me acompañan en esta soledad de franciscanos que tengo».[48]

Soledad[49] y ausencia sin remedio de las que nuestro *Cancionero y romancero de ausencias* ha venido a ser, tras la muerte del poeta, crónica en carne viva hecha palabra.

---

[47] *Ibidem*, pág. 2579.

[48] *Ibidem*, pág. 2581. El tema de la soledad se ha convertido en tema central del *Cancionero....* Recuérdese el poema «Después del amor». Para la soledad y el *topos* literario que entraña, asociado a la escritura en la cárcel, recuérdese la prosa hernandiana «El gorrión y el prisionero», relacionada con poemas como «Vuelo» y «Sepultura de la imaginación», textos del ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*.

[49] La soledad como uno de los rostros de la ausencia aproxima a Hernández a otro gran poeta del Veintisiete cuyos libros conoció el de Orihuela, Manuel Altolaguirre. Concha Zardoya ya destacó esta importancia de la soledad en la obra hernandiana, en su «El mundo poético de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, (serie: El escritor y la crítica), 1975, págs. 109-117.