

MIGUEL HERNÁNDEZ, LACAN Y LA BÚSQUEDA DEL YO POÉTICO

JOSÉ M. DÁVILA-MONTES
The University of Texas at Brownsville

El carácter profundamente totalitario del discurso lacaniano parece capacitarlo para el análisis literario en la misma medida que su inscripción psicologista podría desacreditarlo para un acto crítico que asuma el distanciamiento entre obra y autor, entre creador, acto creador y producto de esa creación y, en suma, entre biografía y bibliografía. Sin embargo, no es del todo improcedente afirmar que la dinámica de la separación y la reintegración, es decir del distanciamiento y el acercamiento entre el principio y el fin, entre el creador y lo creado, en suma el *eterno retorno*, constituye uno de los ejes fundamentales del constructo lacaniano y uno de los núcleos temáticos de la obra de Miguel Hernández (1910-1942).

Se postula, pues, de buen principio, la adecuación de la obra de este autor para su análisis desde la óptica del psicoanálisis de Jacques Lacan (1901-1981). Esto, que pudiera parecer arriesgado *a priori* o, al menos, reprochable desde diversas posturas críticas, nos parece especialmente procedente en el caso del autor alicantino, cuyas singladuras artística, poética y vital –todas ellas grandilocuentes e intimistas, trágicas y entrañables a la vez– no parecen capaces de desentenderse por completo entre sí. Pocos envites críticos han intentado encarar el análisis de su obra de una manera distanciada de su

arrojada trayectoria biográfica ¹ y, como en pocos otros autores, el estudio de la obra de Miguel Hernández no puede desentenderse ni un ápice del estudio de su vida.

Asumimos como punto de partida el principio psicoanalítico de la única certeza posible según Lacan, *ça parle* ²; el inconsciente como eje vertebrador de la psique humana no puede acallarse, siempre sale a la luz y se manifiesta, de manera inevitable, a través de la lengua, a través del discurso. De poco servirán los artificios estilísticos, la sistematización formal o los esfuerzos esteticistas propios de la elaboración literaria en general y poética en particular, el discurso profundo del yo se revelará en todo momento y pondrá de manifiesto a ojos del analista —o del crítico— las entretelas constitutivas de ese yo.

El dilema sobre si ese *yo* es un *yo personal*, o un *yo poético*, resulta falaz bajo los presupuestos de psicoanálisis, el *yo poético* no es sino un refinamiento consciente —o una sublimación del *ego* según la topografía freudiana— de lo que en el fondo no es sino una pulsión irreprimible. En último término, los resultados del ejercicio poético no pueden sino recoger y reflejar, por más que el acto creativo artístico esté sujeto a la técnica, a la convención y a la depuración formal, las manifestaciones del inconsciente de su autor.

De manera discutible en términos absolutos, pues parte de la generación del 27, Alberti por ejemplo, ya estaba haciendo algo similar, pero con gran pertinencia en lo particular, Cano Ballesta ³ plantea lo siguiente,

¿No ha hecho Miguel Hernández de su última obra una auténtica autobiografía o diario íntimo? [...]Hernández crea, pues, el nuevo género de la poesía autobiográfica [...] innovación tanto más admirable cuanto que representa un cambio profundo [...] contra las normas estéticas de la generación de 1927 todavía en boga, que precisamente prohibían toda poetización de los sentimientos y la vida íntima del poeta.

Esta postura, que se desmarca de la «deshumanización del arte» de Ortega, es esbozada por autores como Biruté Ciplijauskaitė ⁴, quien la equipara con la calidad de «vertedero de sentimientos» que cobra también la poesía de Unamuno.

¹ A.L. Larrabide Achútegui, *Miguel Hernández y la crítica* (tesis doctoral no publicada), Universidad de León, León, 1997.

² J. Lacan, «The mirror stage as a formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience». *Écrits, A Selection*, Nueva York, Norton, 1977, pp. 1-7.

³ J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978.

⁴ B. Ciplijauskaitė, «Las nanas como retrato espiritual», en Díez de Revenga *et alii* (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 76.

Sin embargo, estas intuiciones procedentes del entorno poético se manifestaron mucho antes, quizás de manera inopinada, de la mano del mismo Ramón Sijé, quien en el prólogo a *Perito en lunas* escribiera con una penetración sobrecogedora,

Miguel Hernández [...] ha resuelto, técnicamente, su agónico problema, conversión de «sujeto» en «objeto» poético. Porque la poesía –y su «poesía», con musculatura marina de grumete– es, tan sólo, transmutación, milagro y virtud ⁵.

Como ya se ha mencionado, es posible contemplar las teorías de Lacan como una reflexión sobre las dinámicas de separación y del retorno. Para Lacan, el acto esencial de la separación biológica de la madre, iniciado en el parto y consumado progresivamente con el final de la lactancia y la adquisición de independencia motriz, es epítome de la ruptura, también esencial, en la que se ve inmersa la psique humana. El nacimiento del hombre, evolutivamente incompleto en su proceso de crecimiento, marca un punto de separación definitorio de la naturaleza humana, el niño no nato, autosuficiente en el útero en la satisfacción inmediata de sus necesidades básicas (alimento, oxigenación de la sangre, mantenimiento de la temperatura) se enfrenta por primera vez a la finitud de su ser o, dicho de otro modo, a un entorno percibido por primera vez como aparentemente infinito, a diferencia del útero, universo tangible, cerrado y autosuficiente ⁶.

Esa ruptura se ve expresada por primera vez en la no satisfacción inmediata de esas necesidades y en lo obligatorio de reclamar el aplacamiento de éstas, del que él es incapaz por sí mismo. Esa expresión, una suerte de llanto primordial, es también, para Lacan, el origen del lenguaje.

El lenguaje es, pues, vehículo para la demanda de la satisfacción de una necesidad (somática en un principio, leche, calor, alivio de la incomodidad o del dolor) y, por lo tanto constatación irreducible de una ausencia absoluta ⁷, de una ruptura insalvable, la que, mediante el parto, ha alejado al hombre de la condición de omnipotente de la que disfrutaba en el útero. El deseo, del que parte el lenguaje, queda pues firme y paradójicamente *asociado a la disociación* ⁸.

⁵ Según la edición de L. De Luis y J. Urrutia (introducción, estudios y notas), *Miguel Hernández. Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1986, p. 48.

⁶ M. Davis y D. Wallbridge, *Limite y espacio. Introducción a la obra de Winnicott*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1981.

⁷ J. Lacan, «The Signification of the Phallus», *Écrits, A Selection*. Nueva York, Norton, 1977, pp. 286

⁸ J. Lacan, *op. cit.* [1977a], p. 287.

El lenguaje, de manera poética y con resonancias no poco místicas, es el puente inconcluso que busca el restablecimiento de la unidad del ser y, a la vez, un monumento permanente a la distancia que él mismo intenta salvar ya que, en el fondo, el lenguaje no es más que una petición desesperada de que se anule la distancia. El lenguaje es deseo.

El deseo es, pues, el resultado entre la falta de correspondencia entre la demanda y la satisfacción de la misma. No se trata de un planteamiento economicista, sino epistemológico, no es posible formular una demanda con bastante precisión para garantizar la satisfacción completa de la necesidad, ya que ésa es, en el mejor de los casos, cualidad última de la divinidad o, en su defecto, del hombre no nato. Para Lacan, «el deseo es el precio de admisión en el orden simbólico [...] una deuda que nunca acaba de saldarse»⁹.

Echando mano de la terminología estructuralista de Ferdinand de Saussure, Lacan relaciona esta falta de correspondencia entre demanda y satisfacción con la dualidad que el lingüista suizo estableció en el signo lingüístico, «dividido» entre significado y significante¹⁰. La falta última de correspondencia entre el significante (la palabra, la cadena fónica, el signo escrito) y el mundo real (el objeto – físico o inmaterial – que designa) no es sino reflejo de esa separación abismal entre la psique del individuo y el mundo material, todo ello con unos resabios racionalistas que recuerdan sin tapujos la identificación de lengua y cognición del primer Wittgenstein. En resumidas cuentas, el lenguaje no es sino la constatación de esa separación irreconciliable que existe entre espíritu y materia, entre el mundo de la razón y el mundo físico, entre la materia animada y la inanimada; es decir, y retomando los términos del psicoanálisis freudiano, entre las pulsiones de vida (eros o libido) y de muerte (tánatos).

Para Lacan, de la misma manera que el significante busca infructuosamente su identificación absoluta con el significado, con la certeza última, con la univocidad incuestionable, de la misma manera que el lenguaje busca, fracasando perpetuamente, la representación como «re-presentación» de la realidad –lo que sería decir, en términos matemáticos, la relación $1 : 1$, o lo que el estructuralismo de Genette denominaría «cratylismo»¹¹–, la psique humana busca también la unidad, la salvación de la distancia, la satisfacción instantánea de la necesidad, la supresión por lo tanto del deseo y, en suma, el

⁹ T. Van Pelt, *The other Side of Desire. Lacan's Theory of the Registers*, Albany, State University of New York Press, 2000.

¹⁰ J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book III. The Psychoses 1955-1956*, Nueva York, Norton, 1993, pp. 53-54.

¹¹ G. Genette, «L'éponymie du nom», *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, pp. 11-37.

regreso al útero. O lo que es lo mismo, lo cada vez menos animado, lo estático, lo inamovible en fin.

Es decir: la muerte. La búsqueda de la satisfacción de la necesidad es, en último término y por contradictorio que parezca, el regreso a la muerte¹².

El deseo, es decir, la falta de correspondencia entre la satisfacción y la necesidad, es por lo tanto la fuerza motriz de la vida hacia la muerte. La paradoja es abismal e irresoluble, quizás sólo reducible mediante las paradojas, también abismales, de la poesía mística del XVI: «Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero que muero porque no muero»¹³.

Para la mística cristiana, al igual que para el budista zen, es precisamente en la muerte donde se obtiene la satisfacción última de la vida, y sólo el místico, en su ascetismo radical y en el éxtasis, que llega a incluir la suspensión temporal de las funciones vitales básicas, obtiene precisamente ese resultado: la muerte en vida.

Esa búsqueda del significant absoluto, del que permita «re-presentar», y por lo tanto «re-crear» la realidad, constituye la esencia de la pulsión de muerte: la capacidad de identificar, es decir de dar identidad («id-entidad», «entidad de ello»), o sea de crear. El hombre, mediante el lenguaje busca apropiarse de la cualidad divina por excelencia, es decir la de crear con el verbo. La pulsión de muerte consiste precisamente en la renuncia a la calidad humana y a la búsqueda de la divinidad. Ahí encaja el aforismo, tan representativo del estilo ambivalente de Lacan, según el cual, y a diferencia de lo que decía Nietzsche, «Dios no está¹⁴ muerto, sino inconsciente».

El lenguaje es, pues, en cierta manera, la pretensión de divinidad del hombre, su deseo de omnipotencia, pero también la manifestación de la vida psíquica de éste, la expresión de la distancia infranqueable entre realidad física y

¹² Freud abunda en este concepto (que parece comulgar con el del hombre como «ser-para/hacia-la-muerte» — *Sein zum Tode*— de Heidegger) llevándolo incluso a extremos microbiológicos en *Más allá del principio del placer*. (S. Freud, «Más allá del principio del placer», *Obras completas* (Vol. XVIII), Buenos Aires, Amorrortu, 1984).

¹³ Lacan menciona, en concreto, la poesía de San Juan de la Cruz como una «experiencia de ascensión del alma, en la que se presenta a sí misma en una actitud de recepción y de ofrenda a la vez, en la que incluso habla de las nupcias del alma con la presencia divina» (J. Lacan, *op. cit.* [1993], pp. 77-78; según nuestra propia traducción). No deja de ser significativo que esta referencia la haga en relación a casos de psicosis en los que el paciente se siente sexualmente poseído por una suerte de divinidad. Lacan, constata estupefacto que, a pesar de los paralelismos temáticos evidentes, la distinción entre el loco y el místico literato salta a la vista con la simple lectura de los escritos de ambos. La cuestión sobre la que orbitará todo su seminario sobre la psicosis es precisamente ésta. De las resonancias de Hernández con algunos aspectos de San Juan de la Cruz se hablará más adelante.

¹⁴ La ambivalencia radica aquí en la no distinción entre *ser* y *estar* que se produce en la lengua francesa, *Dieu est inconscient*: Dios ES [el]/ESTÁ inconsciente (J. Lacan, *op. cit.* [1993], pp. 58-59).

realidad psíquica y, también, la substanciación misma de la pulsión de muerte. Así, el lenguaje parte del inconsciente y, por lo tanto, no puede evitar traslucir y manifestar las dinámicas del mismo ¹⁵.

En el *lapsus linguae* detectará el analista el síntoma, de la misma manera que el crítico literario leerá en la estructura formal de un poema motivaciones semánticas profundas, a veces más allá de las herramientas utilizadas de manera consciente por el autor en la aplicación de técnicas literarias constatadas.

Quizá convenga en este punto señalar la marcada polarización que Lacan establece entre lo imaginario y lo simbólico. Y decimos «polarización» por evitar decir «distinción», ya que ambas regiones conceptuales son irreconciliables pero, en último término, en sus polos tienden a acercarse lo bastante como para no ser posible distinguir de manera irrefutable el límite que separa la una de la otra.

El valor simbólico del lenguaje es el resultado de su falta de correspondencia última con el mundo, de la fricción entre el símbolo y el objeto simbolizado, en una búsqueda innata de univocidad, de referencialidad perfecta, de identidad etc. Ese «impulso» por la unicidad, no obstante, es tan fuerte que, de manera provisional al menos, debe ser satisfecho. Por supuesto, esa satisfacción para Lacan no será más que una alucinación, una ilusión de unidad perpetuamente reformulada que posibilita una vida psíquica sostenible.

El hombre se instala en una *imagen* de unidad del ser que, como tal, es necesariamente alucinatoria. Lo que podría denominarse como una suerte de

¹⁵ García de la Concha (*La poesía española de 1935 a 1975*. [Vol. I]. Madrid, Cátedra, 1987, 95) afirma en una feliz reflexión que, «[d]esde muy pronto había adivinado Miguel en la poesía el medio para liberarse de la acechante degradación de su realidad cotidiana, sublimándola por la palabra, ubres y boñigas, estiércol y leche, sus cabras y su huerto constituyen la base de la operación transfiguradora». A partir de aquí, y aún a costa de recaer en el tópico, pudiera quizás apuntarse que, en Miguel Hernández, como para cualquier poeta, la «función poética» del lenguaje, en términos del lingüista Roman Jakobson, adquiere proporciones lacanianas al cumplir una función ordenadora de la realidad, es decir, cobra una dimensión epistemológica, en este caso con cierto valor escapista —o, en términos Freudianos, como «sublimación»— y a la par «constructivista» y, por lo tanto, acusadamente alucinatoria, en términos lacanianos.

Manuel Durán («Miguel Hernández, barro y luz», *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 35-36) recoge un fragmento del puño del autor titulado «Miguel y mártir» en el que este aspecto queda más que patente (las negrillas son nuestras),

¡Todos! Los días elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuabras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza. [...] [L]a situación crítica de la **función de mi vida**, más fea, por malponiente y oliente; los obstáculos de estiércol con que tropiezo [...]; las cosas que toco; los **seres a quienes concedo mi palabra de imágenes**; las tentaciones en que caigo [...] me estoy santificando, martirizando y mudo.

función *imago*¹⁶, es decir, la equiparación de «imagen» e «imaginación» en un plano que se ubica más allá – o con Lacan nunca se sabe si es «más acá» – de la coincidencia etimológica, proporciona a la psique una suerte de clavo ardiendo en el que colgar los ropajes de su existencia y configura ante sí misma un trasunto completo y cabal del yo. A esa «imagen», instalada en lo imaginario, Lacan la denomina «el yo ideal» –*je-idéal*, a partir del *Ideal-ich* de Freud¹⁷ –, y por lo común se lo asocia –sin identificarlo–, en la topología freudiana, con la «región» del superyo.

El yo ideal pone las bases de la incardinación del individuo dentro de la cadena de significación general que el lenguaje establece incluso antes de la generación del «yo social» («Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», diría Wittgenstein). El yo ideal, que cree saberse completo a pesar de estar ontológicamente incapacitado para verse en su totalidad, incluso con la ayuda de un espejo, brinda una estructura de cohesión para la psique y el cuerpo que contribuye a la estabilidad psíquica en tanto en cuanto su grado de correspondencia con la «realidad» sea, por decirlo de alguna manera, razonablemente alto.

Sin embargo, la posibilidad de ruptura es también alta y se encuentra para Lacan casi estadísticamente relacionada con los estados sicóticos en los que, precisamente, la alucinación de unidad se desvanece y se ve substituida por otra, no menos representativa que la anterior, la de disolución del cuerpo¹⁸: autolesión, desmembramiento, mutilación, pérdida de partes del cuerpo, etc... Se trata de alucinaciones harto documentadas en psiquiatría ya antes de Lacan, recurrentes y sintomáticas de estados de disolución de la psique, fantasías de disolución familiar y agresividad¹⁹.

Los instrumentos de corte, omnipresentes en la obra de Hernández, más allá de su inscripción temática en el amor o en la guerra, poseen resonancias simbólicas psicoanalíticas ineludibles: lo punzante y cortante lo es para la piel, y la piel es la interfaz (adoptando términos de la cibernética en este caso) entre el hombre y el mundo. La piel establece la línea divisoria física entre el yo y la alteridad. La piel delimita y contiene al yo, lo protege del mundo exterior y, a la vez, lo expone a él. La piel representa, en términos absolutos, la limitación última del individuo –que no puede salir de ella misma sin dejar de ser él mismo– y, a la vez, la única posibilidad de trascendencia física, que le permite el contacto con el resto de personas. Didier Anzieu²⁰ menciona cómo Freud

¹⁶ J. Lacan, «The mirror stage as a formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience», *Écrits: A Selection*, Nueva York, Norton, 1977, pp. 2-3.

¹⁷ J. Lacan, *loc. cit.* [1977b], p. 2.

¹⁸ J. Lacan, *op. cit.* [1993], p. 52.

¹⁹ Van Pelt, Tamise, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ D. Anzieu, *El yo-piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 51-55.

presenta con esto un «concepto [...] sorprendente: es la paradoja de una barrera que cierra el paso porque está en contacto y porque, por esta razón, permite el paso parcialmente».

Las «heridas» del poeta, pues, se las inflige él mismo: para Hernández, el cuchillo, el hacha, el rayo, el ala (y posteriormente el avión y la ametralladora) son símbolos recurrentes de su dolor y pena vital que hacen de él una herida viviente («Abierto estoy, mirad, como una herida» ²¹).

Por otro lado, debe contemplarse la dimensión física de esos objetos (la forma alargada que evoca a la del falo) desde una función no sólo sexual (o «parasexual») en la que la penetración y el desgarrar tienen un referente palmariamente claro, sino en un sentido «lacaniano» según el cual son esos los elementos simbólicos que incardinan al poeta en el mundo: el falo que constituye el «significante puro», sin referente corpóreo, que divide y rasga a la vez que une los extremos irreconciliables. Se trata de su instrumento de inscripción en el denominado «orden simbólico».

Para Lacan, «el Otro es el *locus* del significante» ²². Es decir, la recurrencia léxica y simbólica de estos elementos define un posicionamiento del yo poético en el que la apertura hacia el mundo (hacia el Otro, hacia la amada, hacia la naturaleza) sólo se contempla desde la punción, desde el desgarrar y, por lo tanto, desde la herida resultante.

Por supuesto, la búsqueda necesaria de correspondencia del mundo psíquico con el entorno físico que se deriva de toda interacción con el exterior hace que el yo poético, privado de otra forma de contacto, tenga que recurrir, con ávido deleite pero a la vez con un miedo comprensible, casi físico («Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene el vuelo y un brillo / alrededor de mi vida» ²³) a una suerte de autolesión anímica, masoquista por tanto, para poder dejar entrar al mundo en su alma o viceversa ²⁴, aunque esto le cueste la vida («La muerte, toda llena de agujeros» ²⁵).

El desgarrar de la piel como única vía de apertura tiene como consecuencia lógica el derrame de sangre. Esa sangre, según se verá, va más allá de lo puramente orgánico, de la misma manera que también la herida tiene consecuencias a niveles profundos. La herida es búsqueda, ruptura del límite,

²¹ «Recoged esta voz», *Viento ...*. Todos los poemas del autor según la edición de L. De Luis y J. Urrutia, *Miguel Hernández. Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1986.

²² S. Barnard, «Socializing Psycholinguistic Discourse», en R. Malone, *et alii* (eds.), *The Subject of Lacan. A Lacanian Reader for Psychologist.*, Albany, State University of New York Press, 2000, pp. 72.

²³ *El Rayo...* (I). Obsérvese el valor ambiguo del cuchillo, que, además de ser «homicida», «sostiene» y da «brillo» a su vida.

²⁴ Cf. nota al pie número 13 al respecto del misticismo de San Juan de la Cruz comentado por Lacan.

²⁵ *El Rayo...* (XXVIII).

causada por la necesidad insatisfecha de contacto, es decir por la imposibilidad de conseguir un grado de comunicación superior al obtenido... La herida, en suma, es consecuencia de la insatisfacción del deseo.

Como siempre, debemos disponer este tipo de aseveraciones en un plano que se encuentra más allá de lo obvio. No se trata solamente de la insatisfacción del contacto sexual (temática de presencia indiscutible en *El rayo...*), sino de una insatisfacción ontológica mayor. La cópula, como unión con el otro, por un lado, o como fusión de extremos, resulta insuficiente. Es precisamente ahí donde se encuadra el conjunto de poemas tradicionalmente agrupado bajo el título de *El silbo vulnerado* y el resto de *silbos* que no se incluyeron en la colección (que, por otro lado, no llegó a publicarse en vida del poeta).

Para entender el origen de los silbos, como para casi cualquier intento de entender la poética de Hernández, es necesario remontarse a las lecturas de su primera juventud. Según Cano Ballesta ²⁶ Luis Alamarcha, canónigo de la catedral de Orihuela, quien llegara a ser obispo de León, alimentó las ansias lectoras del joven Miguel con obras de Gabriel Miró, Verlaine y Virgilio: «No he tenido discípulo a quien haya causado sensación más profunda Virgilio y San Juan de la Cruz».

El nombre del místico castellano nos asalta aquí, sin sorprendernos ya, y nos remite a su famoso verso, epítome escolar del estudio de la onomatopeya, perteneciente a *Cántico espiritual*: «el silvo de los ayres amorosos».

Tampoco nos sorprende que en la *silva* anterior (la número XIII), apenas siete versos antes del citado, aparezca la otra palabra clave en esta argumentación: «Buélvete, paloma, / que el ciervo **vulnerado** / por el otero asoma / al ayre de tu buelo, y fresco toma».

Una vez más, la recurrencia temática se encuentra tan interconectada que parece contradictorio empezar el análisis del tema de la muerte desde las composiciones de los silbos, que a primera vista pudieran observarse como una suerte de cantos amorosos medio panteístas, medio vitalistas.

Sin embargo, el silbo es aire que se escapa, por la boca del poeta herido (vulnerado), que es en sí la «herida natural ²⁷» por la que fluye el lenguaje hacia el exterior, buscando cumplir su cometido imposible de vínculo y constatando en su intento la escisión insalvable.

La temática de los seis silbos se enmarca, dentro de la tradición de San Juan, en una ambivalente comunión con la naturaleza –valles, montes, piedras, ríos viento–, en la que, paradójicamente, espera encontrar la salvación a la

²⁶ J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ «[...] un hombre abundante de hombre / de un empujón se levanta. / Valentín tiene por nombre, por boca un golpe de hacha» («El campesino» poema no incluidos en *El hombre...*, escrito entre 1937 y 1939).

amenaza que, según ya parece sospechar, ella misma encarna: la naturaleza es muerte (llaga, sequía, cardo, zarza, espino).

Así, la punción ya aparece en *El silbo de las ligaduras* («a picotazo limpio / romperás las tiranías), así como la vocación inmanente del yo a la ruptura de sus límites ontológicos («romperás tiranías / de jaulas y de ligas, / / que te hacen imposibles / los vuelos más insignes») y su inclinación hacia la muerte («Cuando mi cuerpo vague / / ¡ay! / / asunto ya del aire»).

El primero de los silbos, *El silbo de la llaga perfecta*, parece condensar los razonamientos anteriores a la perfección ²⁸.

En *El silbo del dale*, el sentido teleológico de la vida se resume sólo en la muerte. El sujeto poético, convertido en objeto por indisociable referencia biográfica (el cabrero), en una imagen contundente de futilidad, le dará golpes al viento («Dale al aire, cabrero, / hasta que silbe tierno») y a su vez, el monte le llevará, también a golpes, a la inacción última («Dale al cabrero, monte / hasta dejarle inmóvil»), es decir, hasta la muerte, muerto bajo el monte, bajo tierra. Luego el lucero le dará al monte, hasta hacerlo cielo y Dios le dará al alma «hasta perfeccionarla». La perfección se encuentra sólo, una vez más, en la muerte, si bien aún ésta se encuentra presidida por la divinidad, aunque sea dudosamente y sólo al final.

El silbo del mal de ausencia parece demorarse en la imagen del cabrero y el monte del silbo anterior, como si fuera la ampliación de una escena en la que una vez más se igualan sujeto y objeto, monte y pastor, en su calidad pétreo y, por lo tanto, inanimada («Pedro te llamas, Pedro, pena mía. / Pedro me llamo, y ¡ojalá lo fuera!»). Más allá de ésta y otras resonancias evangélicas («Más triste que un cordero degollado») —por esa época Miguel Hernández estaba pasando una crisis que algunos autores consideran más «anticlerical» que «religiosa» ²⁹— al monte, al entorno natural que lo imbuye, le denomina ahora con toda propiedad paisajística «ausencia» y a él/ella le achaca la presencia de la herida («No sería esta llaga / sin curación, amor, sin ti, posible») en una doble negación que va más allá del simple artificio y que evoca al Parménides de «el no-ser, no es».

El nudo con el que se estrangula el yo poético de los silbos es insoluble ³⁰ y conduce a tendencias abiertamente suicidas («el imán del precipicio esbelto, / y

²⁸ Por su brevedad y su pertinencia, reproducimos aquí el silbo completo. Por lo inapelable de su temática, obviamos su comentario: «Ábreme, amor, la puerta / de la llaga perfecta. / / Abre, Amor mío, abre / la puerta de mi sangre. / / Abre, para que salgan / todas las malas ansias. / / Abre, para que huyan / las intenciones turbias. / / Abre, para que sean / fuentes puras mis venas; / / mis manos cardos mondos, / pozos quietos mis ojos. / / Abre, que viene el aire / de tu palabra... ¡abre! / / Abre, Amor, que ya entra... / / ¡Ay! / / Que no salga... ¡Cierra!».

²⁹ M. Mayoral, «El último rincón», *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, p. 97.

³⁰ Dice Lacan, «[e]s necesario, pues, que la particularidad así abolida reaparezca *más allá* de la demanda. Y, de hecho, sí que aparece allí, pero preservando la estructura contenida en el

suspiros y pesares»), una vez más el tema de la punción corona (de espinas) la composición («el cardo fósil y el espino denso; / y espino soy que embiste / y cardo que ardo solo si te pienso»³¹).

La tendencia suicida ha sido comentada por autores como Gustavo Couttolenc³² o Marie Chevalier³³. Esta última, en relación a «Vientos del pueblo me llevan», es capaz de leer un «combate interior y [...] la tentación suicidaria [sic.] exorcizada». Se vale para ello de un borrador³⁴ del poema original:

A veces me dan anhelos
de dormirme bajo el agua,
y de despertar jamás,
y no saber más de mí,
mañana por la mañana.

Otro aspecto debe mencionarse, tanto por su frecuencia temática en la obra hernandiana como por la relevancia que tiene en la concepción poética del yo: el de la escatología en su dimensión marcadamente más física. Ésta puede contemplarse desde varias ópticas, pero más allá de todas las consideraciones de carácter telúrico, o de vívido reflejo del habla popular, y también más allá de su relevancia como acto de afirmación estética que en cierta manera se despega del depurado formalismo y distanciamiento al que había llegado la generación del 27 en esos años y en los inmediatamente anteriores, la frecuente presencia léxica de la hez, la boñiga, el meo y la mierda sugieren aspectos importantes en el desarrollo del yo poético desde nuestra óptica.

elemento incondicional de la demanda de amor. Por una inversión que no es una simple negación de la negación, el poder de la pérdida pura emerge del residuo de una obliteración. [...] Así, el deseo no es ni el apetito de una satisfacción, ni la demanda de amor, sino la diferencia que resulta de la substracción del primero a la segunda, el fenómeno de su escisión» (Lacan, Jacques, *op. cit.*, [1977a] pp. 286-287, según nuestra propia traducción; negrillas añadidas).

³¹ Quizás no haga falta abundar en las obvias referencias evangélicas y bíblicas, pero sí vale la pena apuntar, en referencia a la nota anterior, la ambigüedad del «solo», sin acento, arde el poeta en soledad si «te» piensa (arde en la ausencia), pero también arde *sólo* (solamente) si así lo hace. La rima interna de *cardo* y *ardo*, contribuye a un efecto de crepitación flamígera que nos evoca, de nuevo, el misticismo de *La llama*...

³² G. Couttolenc Cortés, *La poesía existencial Miguel Hernández*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 81.

³³ M. Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1977, p. 2.

³⁴ El carácter presumiblemente más espontáneo de un borrador le confiere a este texto una valía especial desde la óptica de abordaje de este trabajo.

Algunos autores han expresado el valor especial que la escatología tiene en Hernández ³⁵, al respecto del uso deliberado de la palabra malsonante: «sintió la vida —y la vivió como palabras tanto como en actos— como un esputo trascendente» ³⁶.

De la misma manera que el lenguaje es la exhalación que se vierte por la herida de la boca, las secreciones corporales para Lacan se asocian, ni que sea por pura metonimia, con las zonas de donde proceden, que son por necesidad aberturas en el cuerpo: «La misma delimitación de la ‘zona erógena’ [...] es el resultado de un corte (*coupure*) manifestado como una marca (*trait*) anatómica de un margen o reborde —labios [...], el borde del ano, la punta del pene, la vagina [...]

esta marca del corte no está presente de manera menos obvia en el objeto descrito por la teoría analítica, el pezón, las heces, el falo (objeto imaginario) el flujo urinario. (Una lista inconcebible si se le suma, tal como hago yo, el fonema, la mirada, la voz... la nada) ³⁸.

Nos dice el poeta en el «Silbo del mal de ausencia» que «sabe el Señor que sufro, como meo, / este tenaz deseo». El hipérbaton permite diversas ordenaciones, sugerentes precisamente por la amplia y contradictoria polisemia que desencadenan.

Su escatología, pues, recoge el producto del sufrimiento y, por contigüidad casi metonímica, lo asocia con el deseo. La lectura del deseo como avidez corporal es posible y evidente, pero la asociación entre sufrimiento, deseo, corporeidad y tendencia hacia la muerte es en esta composición innegable y reveladora. Si a esto se le une la concepción lacaniana que equipara en cierto modo, y no sólo por ser vertido a través de un «corte» de la piel, el lenguaje con la hez, se llega a la inquietante certeza de que el yo poético de

³⁵ J. M. Balcells, «Sátira de Guerra en Miguel Hernández», en F. Díez de Revenga *et alii* (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 27-38. El autor relaciona este aspecto precisamente con los poemas que él denomina de «Sátira de Guerra» con un trasfondo satírico-burlesco que se remonta a Quevedo.

³⁶ A., Gracia, *Miguel Hernández, del «amor cortés» a la mística del erotismo*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert» (Diputación provincial de Alicante), 1998, p. 31. La ambivalencia de la palabra «escatología» es especialmente adecuada aquí, en referencia a la temática excrementicia, por un lado, y en relación al significado de «finalidad-finalización».

³⁷ J. Lacan, «Subversion of the subject and dialectic of desire», *Écrits: A Selection*, Nueva York, Norton, 1977, pp. 292-323.

³⁸ Esta cita y la anterior, como todas las demás pertenecientes a este autor, según nuestra propia traducción.

Hernández sufre con la naturalidad —y con el deleite— con los que excreta, y escribe con la misma sinceridad con la que desea y sufre³⁹.

Finalmente, cabe preguntarnos: ¿qué o quién es lo que está ausente en el «Silbo del mal de Ausencia»? La respuesta inmediata —y veraz en un primer plano— es: «la amada». Sin embargo, ya hemos visto que la ausencia, es decir el no-estar, que en cierta manera es el no-ser⁴⁰, sólo se significa mediante el falo, el significante de la carencia, de la ausencia y, por tanto, del deseo. El poeta, pues, busca aquí el signo truncado —puro significante sin significado— que penetre en su orden simbólico ordenándolo y dando, pues, posición, orientación y sentido a su yo.

En cuanto a su estructura, este silbo, el cuarto y por lo tanto central, emula vagamente la silva sanjuanesca con la alternancia irregular de versos endecasílabos y heptasílabos, y cierra así —¡también en lo formal!— el círculo referencial con San Juan, en este caso con la también ígnea y lacerante *Llama de amor viva*⁴¹.

Los dos silbos restantes, de dimensiones muy superiores en extensión, abarcan una variedad temática más explícita y, en cierta manera restrictiva, si bien la presencia de los elementos léxicos mencionados con motivo de los silbos anteriores sigue siendo una constante y, en último término, la muerte contempla la totalidad del poema desde una esquina u otra de la escena⁴².

Es necesario aquí detenernos en el examen de otro *topos* estrechamente relacionado con lo cortante, con la piel, con la secreción y, en cierto modo, de manera casi iconizada en la cultura occidental, con el amor y con la muerte; un elemento que actúa como auténtico río de la vida, pulso de la tierra, signo de consumación amorosa y, a la vez, testimonio de la muerte y promesa de trascendencia: la sangre.

³⁹ De manera no del todo desacertada, Antonio Gracia relaciona esto con el trovadorismo del que «[l]a dolarización del placer y la placentización del dolor son rasgos elementales y consustanciales [así como de] su vertiente complementaria y paralela, el misticismo [...]» (A. Gracia, *op. cit.*, p. 26).

⁴⁰ ¿Será que la dualidad ser / estar permite al español, desde una óptica confusamente Sapir-Whorfiana, percibir la ausencia de una manera más fenomenológica y menos ontológica que lenguas como el francés, el alemán o el inglés? Quizás la correcta percepción del aforismo de Parménides en el español de Hernández sea un inquietante, por su amenaza de arribada en último término, «el ser es: el no-ser no está».

⁴¹ Una vez más, renunciamos a puntualizar las palmarias coincidencias: «¡O llama de amor viva, / que tiernamente hyeres / de mi alma el más profundo centro [...] ¡O regalada llaga! / ¡O mano blanda! ¡O toque delicado, / que a vida eterna save / y toda deuda paga!, matando muerte en vida la as trocado».

⁴² En concreto, el tema de la sequía, protagonista del quinto silbo, como ausencia del elemento vital y como tema recurrente para simbolizar la muerte, como se verá hacia el final.

La relevancia temática de la sangre en la obra de Miguel Hernández ha sido hartamente comentada por diversos autores en un plano que va desde lo telúrico hasta la sacralización mítica, cosmológica casi, y en el plano moral, la sangre es el «río eterno del hombre y la libertad de la *sangre* exige la abnegación de nuestra propia libertad personal». La sangre es una suerte de «realidad última» y «se estremece por el *Eros* con la fuerza sobrecogedora de los impulsos cósmicos»⁴³.

Pero en una línea más cercana a la nuestra, Marina Mayoral⁴⁴ apela a la dimensión corporal de la sangre, desinvertida de connotaciones telúricas o cósmicas, y la relaciona de manera inequívoca con la sexualidad:

Mi sangre es un **camino** ante el crepúsculo
de apasionado barro y charcos vaporosos
que tiene que acabar en tus entrañas⁴⁵.

Para Mayoral, «[e]l juego amoroso se tiñe de tragedia y se engrandece porque al fondo están la sangre, que empuja al hombre a su destino de pervivencia en la especie, y la muerte amenazante»⁴⁶.

Con la sangre como nexo entre la vida, la muerte y el amor (entendido como sexualidad en su dimensión más inclusoria), abordaremos ahora la temática del sexo en Miguel Hernández.

Es ya un lugar común valorar el tratamiento abierto de la sexualidad, no ya sólo del erotismo, como uno de los indicadores más claros de la postmodernidad de Hernández. En la temática sexual, una vez, más el falo tiene un papel substancial pero, de nuevo, no debemos dejarnos llevar por una concepción puramente genital del mismo. Como ya se ha comentado, el falo debe contemplarse desde la dimensión del significante puro y, como tal, su grado de identificación con el lenguaje es alto. En este sentido Mayoral, intuye que «no es el falo, sino el sexo femenino el elemento ‘salvador’»⁴⁷. Y en, efecto, teniendo en cuenta que su uso del término no es lacaniano, sino convencional, la salvación para Hernández no se encuentra en el genital masculino, sino en el «falo» de la mujer, es decir, en el objeto inefable de su deseo.

La salvación, en la línea mística que hemos adoptado, se anuncia como «gozo del alma» de Teresa de Ávila. Aquí la etimología se pone de nuestro lado al remitirnos el «gozo» a la *jouissance* lacaniana. Si el falo es el significante de la carencia, de la ausencia, y por lo tanto, del deseo, el gozo, que es precisamente el

⁴³ J. Herrera, «Eros y Cosmos», *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 76-94.

⁴⁴ M. Mayoral, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁴⁵ Respetamos el énfasis en la cita de la autora.

⁴⁶ M. Mayoral, *loc. cit.*, p. 101.

⁴⁷ M. Mayoral, *op. cit.*, p. 105.

exceso en la satisfacción del deseo, se escapa a su inscripción en el lenguaje: «la *jouissance* se produce por el encuentro con la carencia fundamental del lenguaje de decirlo todo; ese lugar más allá del lenguaje al que se señala mediante esa falta de significante para expresar la totalidad»⁴⁸.

Existe, pues, en el gozo, cierto elemento de horror que conecta con la pulsión de muerte, ya que su oferta de satisfacción desmesurada amenaza la propia integridad del deseo, que es a la vez –y de manera aparentemente contradictoria– motor de la vida y camino hacia la muerte. El gozo es, pues, una suerte de camino acelerado hacia la muerte, o un anticipo de la misma.

Lacan distingue entre un «gozo» fálico, que relaciona íntimamente con la palabra, y por lo tanto con el significante y con la inscripción del individuo en el orden simbólico en el que se define, y otro que no puede ser reducido a un signo, y que identifica con la mujer y con su «gozo de el Otro»⁴⁹.

Así, en efecto, el sexo hernandiano se inscribe en el gozo femenino, entendido como *jouissance*, más que en el atributo viril (en el que se instala otro tipo de placer): el sexo del yo poético hernandiano no es fálico, sino «gozoso».

El término lacaniano *méconnaissance* puede ser útil aquí para explicar la aparentemente contradictoria recursividad de la imagen del genital masculino en la obra de Hernández. Se trata de una especie de «no reconocimiento» de lo reprimido, o más bien, de cierta incapacidad de reconocerlo. Así, en cierta manera, la **insistencia** en el genital taurino y la imagen identificadora con el bóvido que repite el poeta no es más, en el fondo, que una expresión de su falta de confianza en el sexo del varón como elemento de salvación.

Más allá de los símbolos fálicos presentes en lo cortante, lo punzante y lo penetrante que, como se ha dicho, no hacen referencia al genital, sino al falo lacaniano, el poeta habla explícitamente del pene en numerosas composiciones, a menudo relacionado con el toro, en cuya silueta ya iconizada, la del genital es inocultable: «y por varón en la ingle con un fruto»⁵⁰... «[n]o te van a castrar, no dejarás que llegue / hasta tus atributos de varón abundante / esa mano felina que pretende arrancártelos»⁵¹.

Otras veces, utiliza ropajes de metáfora que, por su obviedad, no dan lugar a duda y presentan un valor más bien retórico, tan propio de la gongorina primera etapa, en la designación directa del atributo viril («La perpendicular

⁴⁸ H. Glowinski, *A Compendium of Lacanian Terms*, Londres, Free Association Books, 2001, p. 101.

⁴⁹ H. Glowinski, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁰ *El rayo...* (XXIII)

⁵¹ *El hombre...* No parece aquí relevante –al menos de manera inmediata– la castración, sino la exhibición verbal del genital, que bajo nuestra óptica se interpreta como una denegación profunda, por insistencia en su afirmación, de la validez del genital masculino.

morena de antes, / bisectora de cero sobre cero»; o bien «A dedo en río, falta anillo en puente: / ¡cómo he de vadearte netamente!»⁵²)

Así, la cópula, como comunión última, se contempla como el punto en el que, en vida, el sujeto se halla más cerca de transgredir, sin conseguirlo de manera definitiva, los límites de su ser y llegar al encuentro más cercano posible con el Otro. Allí se encuentra la *petite morte* de los franceses, y la posibilidad de *jouissance*.

Pero la certeza que equipara el gozo con la muerte ya se encuentra latente en otros poemas donde la temática no es abiertamente sexual y donde se presenta el gozo de la muerte revestido de ropajes heroicos. Algunos autores ya han señalado «la permanente contigüidad de la imagen jubilosa y la evocación del morir [...]: Moriré como el pájaro cantando (*Pasionaria*) / Cantando espero la muerte (*Vientos...*)».⁵³

La evolución de la sexualidad en el yo poético de Hernández puede, pues, contemplarse como una viaje que parte de una interrogación sobre la genitalidad más física (interrogación que no acaba de resolverse nunca, de ahí su constante resurgir) y que concluye en una búsqueda del gozo sexual donde lo femenino es la clave añorada; el vientre, el límite del vientre, la vagina, la entraña:

túnel por el que a ciegas me aferro a tus entrañas.
Recóndito lucero tras una madreSelva
hacia donde la espuma se agolpa, arrebatada
del íntimo destino.⁵⁴

La inscripción de ese viaje a través de la sexualidad, más allá de lo orgánico, es reveladora en términos lacanianos: cuanto más avanza el poeta en su conocimiento de la sexualidad, mayor relevancia alcanza el sexo femenino. Todo va destinado a él y, en él, el poeta parece encontrar todo lo que necesita, la satisfacción absoluta del deseo y, por lo tanto, su supresión: la *jouissance* de la hembra, en suma («Claro cuerpo moreno de calor fecundante / Hierba negra el origen; hierba negra las sienas. / Trago negro en los ojos, la mirada distante / [...] / Yo no quiero más luz que tu sombra dorada / donde brotan anillos de una hierba sombría»⁵⁵).

⁵² *Perito...* (X y XI, respectivamente). En las anotaciones a lápiz que dictó a un amigo el poeta, sobre un ejemplar impreso, figura el «título» no publicado de estas dos octavas, «Sexo en instante» – según la edición de De Luis y Urrutia, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ M. Chevalier, «La metáfora hernandiana», *En torno a Miguel Hernández*. Madrid, Castalia, 1978, p. 174.

⁵⁴ «Orillas de tu vientre». Escrito entre *El hombre...* y *Cancionero*.

⁵⁵ «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío». Escrito entre *El hombre...* y *Cancionero*.

Para Lacan, la división sexual, o sexación, no depende de la genitalidad. No se trata exactamente del concepto de «el lado femenino», ya perteneciente al dominio de lo popular. Responde más bien a la inscripción del sujeto en el orden simbólico como varón o como hembra. El primero, lo realiza mediante el falo (el significante de la carencia que «suple» la ausencia), es decir, y en último término, mediante el lenguaje que, como instrumento de estructuración del orden simbólico, viene dado por la figura del padre (¡no por la de la madre!). La segunda, carente de significante en el discurso del inconsciente, «sólo recibe la certeza de sí misma en la *jouissance*. Ésta es la única cosa que define a la mujer»⁵⁶.

Pero para el varón que no puede ser hembra, ese gozo no es sino un camino acelerado hacia la muerte:

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.

Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
la losa que me cubra sea tu vientre leve,
la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
la eternidad la orilla.⁵⁷

El gozo sexual retratado es una supresión de la distancia humana, una trasgresión del límite (la orilla) y una incursión en la muerte (la eternidad), una anulación del deseo, una disolución absoluta, que la pulsión de vida no puede permitirse: en suma, una muerte casi auténtica.

La madre, de la que el hombre nace, deviene así muerte, tierra, retorno a la nada, reabsorción de la vida en el vientre cósmico:

Madre, abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas
donde desembocando se unen todas las sangres,
donde todos los huesos caídos se levantan,
madre.

Decir madre es decir tierra que me ha parido
Es decir a los muertos: *hermanos, levantarse*;
es sentir en la boca y escuchar bajo el suelo
sangre.⁵⁸

⁵⁶ H. Glowinski, *op. cit.*, pp. 175-176.

⁵⁷ «Orillas de tu vientre». Escrito entre *El hombre... y Cancionero*.

Por fin (o mejor dicho: «una vez más»), vida, muerte y amor, se reúnen.

Analicemos ahora dos trayectorias que, en el ámbito de lo formal, transcurren de manera reveladoramente paralela, esto es: la utilización de los tropos básicos de la metáfora y la metonimia, por un lado, y la estructuración estrófica de su versificación.

Sobre la estructura formal de *Perito en lunas* y su inscripción tanto en la poética del autor como en el entorno literario de la época se ha dicho mucho y es seguramente inútil demorarnos en este aspecto. Seleccionamos no obstante las palabras de una cita que, en su concisión, parece recoger los aspectos más relevantes del característico «hermetismo» de la primera época, «deliberado empeño en el uso de palabras infrecuentes», «inventa neologismos», «[s]e complace en el hipérbaton (tan propio del gongorismo)», «[h]ace juegos de palabras o coge la imagen por los pelos», «encaja más en la parte lúdica de los 'ismos' de la generación del 27» y, finalmente «se complace en **crear esos mundos metafóricos** en torno a las cosas de su inmediatez, [...] en torno a sus sensaciones, [...] e incluso en torno a noticias y sucesos diarios»⁵⁹.

El formidable esfuerzo de someter *el fondo* a las encorsetadas exigencias de la octava real, cuyo máximo exponente en la literatura española sea quizás el *Polifemo* de Góngora, recordémoslo, no es, desde nuestra óptica, un mero ejercicio poético o un esfuerzo autoconsciente de llamar la atención en el panorama literario español dominado ya por una generación del 27 consagrada y en su momento de máximo esplendor. Esa lectura, que también es cierta, nos resulta insuficiente.

Para Lacan, metáfora y metonimia desempeñan «un doble juego de combinación y sustitución en el significante [...] generando así el significado». En todo caso, «metáfora y metonimia son dos efectos determinantes para la institución del sujeto»⁶⁰.

Pero ¿dónde se encuentra la línea que separa la metonimia de la metáfora? Dice Lacan, entroncando con Nietzsche:

[C]uando leemos a los retóricos, nos damos cuenta de que nunca llegan a una definición completamente satisfactoria de la metáfora, o de la metonimia [...] por ejemplo, la fórmula de que la metonimia es una metáfora empobrecida.⁶¹

Los estudiosos de la retórica más moderna y psicólogos cognitivistas, como George Lakoff, han tratado a la metáfora no sólo desde una perspectiva

⁵⁸ «Madre España». *Viento...*

⁵⁹ L. De Luis y J. Urrutia, *loc. cit.*, p. 45 (negrillas añadidas).

⁶⁰ J. Lacan, *op. cit.* [1977a], p. 285.

⁶¹ J. Lacan, *op. cit.* [1993], p. 227.

meramente lingüística, sino desde un enfoque epistemológico: «Las generalizaciones que gobiernan las expresiones metafóricas poéticas no se encuentran en el lenguaje, sino en el pensamiento: son mapas generales a través de dominios conceptuales»⁶².

Incapaz de definir la diferencia profunda entre una figura u otra, o negándose una vez más a plasmar una definición categórica, Lacan afirma desde una óptica casi evolutiva: «la metonimia existe desde el principio y ella posibilita la metáfora. Pero la metáfora pertenece a un nivel diferente al de la metonimia»⁶³.

Para Lacan, pues, la metáfora articula la dimensión paradigmática de la psique y, desde un punto de vista más cognitivista, establece el mecanismo epistemológico básico del ser humano desde una perspectiva que habilita consideraciones racionalistas radicales como la que el mismo Lacan llegara a formular así: «[I]a realidad, en tanto en cuanto se apoya en el deseo, tiene un carácter inicial alucinatorio»⁶⁴.

La falta de simbolismo, es decir, la falta de metáfora, o la ausencia de la *Verdichtung*⁶⁵ freudiana, la carencia del mecanismo que permite ese salubre grado de alucinación necesario para la vida diaria, o sea, esa falta de verticalidad o de profundidad de campo en el paradigma, es lo que caracteriza no sólo la modalidad de la conocida afasia de Wernicke, sino también una buena parte de las psicosis descritas por Lacan y otros autores⁶⁶.

⁶² G. Lakoff, «Contemporary Theory of Metaphor», *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, según nuestra propia traducción.

⁶³ J. Lacan, *loc. cit.* [1993], p. 227. No es posible entrar aquí en la descripción de los mecanismos que, según Lacan, modelan el comportamiento de todo lo descrito en las páginas anteriores. Sin embargo, es especialmente pertinente tocar en este punto la reflexión lacaniana sobre metáfora y metonimia como las dos figuras retóricas por excelencia en la construcción de esa alucinación del yo y de la consecuente inserción del mismo en el mundo. Entenderemos aquí metonimia en su calidad de tropo de «desplazamiento» general, cuya esencia se recoge en su modalidad de sinécdoque. La terminología especializada no siempre está de acuerdo con la jerarquía de ambas. Si bien la sinécdoque se la contempla desde el punto de vista tradicional como una metonimia «poco sofisticada» en la que el todo se toma por la parte o viceversa, es posible considerarla como el mecanismo básico para cualquier otro tipo de metonimia (por ejemplo, en la modalidad clásica de «herramienta por artífice» —«una pluma insigne»— puede observarse como la parte —la herramienta sólo— se presenta para designar el todo —el escritor con su herramienta—). Como resultado, es posible elevar a la sinécdoque a la categoría de herramienta cognitiva esencial. Para simplificar, y para mantener la terminología de Lacan, hablaremos aquí de «metonimia» de manera inclusoria para designar más bien lo que una parte de la tradición retórica designa como «sinécdoque».

⁶⁴ J. Lacan, *op. cit.* [1993], p. 84.

⁶⁵ Para este tecnicismo psicoanalítico, Freud utiliza precisamente el término habitual para la metáfora literaria en alemán (*Verdichtung*).

⁶⁶ En particular, el famoso caso de *Schreber*, comentado ampliamente por Freud y por Lacan, (J. Lacan, *op. cit.* [1993]) parece establecer una curiosa concomitancia que lo podría relacionar con San

Tal como afirman de Luis y Urrutia, *Perito en lunas* «crea mundos metafóricos», es decir, desde un punto de vista cognitivista, es un esfuerzo poético estructurador de la realidad circundante, una búsqueda de referencialidad, una re-presentación de la realidad y una categorización del mundo. Mediante un poderoso ejercicio de artificio formal, el joven poeta busca inscribirse no sólo en el parnaso literario español como literato, sino en el universo como «yo».

Como se ha visto, la sexualidad se presenta partiendo desde una preponderancia del genital masculino, en una búsqueda presuntamente fálica que, por tanto, entronca con la búsqueda del «significante puro» (octavas X, XI, y también la XL titulada con posterioridad, «Negros ahorcados por violación»⁶⁷).

La rigidez formal se acentúa con los sonetos de *El rayo que no cesa*: la forma poética tradicionalmente más rígida de la versificación española. La marmoreidad del soneto se ve sólo truncada por tres poemas, todos ellos de importancia capital por su temática y su posición: el primero («Un carnívoro cuchillo»), en cuartetos consonantes de arte menor; el decimoquinto (posición geométrica central de esta obra, que tiene treinta poemas: «Me llamo barro aunque Miguel me llame»), con estrofas variables en número de versos y de sílabas, pero con rima también consonante, y el penúltimo (antes del soneto final, la «Elegía a Ramón Sijé»), de tercetos encadenados.

Aunque no es necesario señalar la importancia substantiva de estas tres composiciones en la obra del poeta, quizás valga puntualizar el valor que adquieren desde nuestra óptica como «premonición» de la ruptura formal que desencadenará en las obras siguientes y, por lo tanto, de la renuncia a esa búsqueda de principio ordenador del mundo dentro del orden simbólico convencional: la «superestructura» existente, puesto en términos marxistas, no le satisface, ni en sus formas métricas, ni en su moral cristiana, ni en su ordenación social. Se abre el paso a la revolución poética, sexual y política que van a caracterizar el resto de su vida y de su obra.

¿Cómo son posibles estas rupturas? Las formales, así como las sociales, son consecuencia última de las cognitivas (aunque estas últimas se retroalimenten con las anteriores): el principio ordenador no se encuentra, el falo «no tiene nombre» y no logra cumplir su papel de satisfacer la ausencia,

Juan de la Cruz y con Miguel Hernández, uno de los temas recurrentes de las alucinaciones de este enfermo era el de sentirse sexualmente poseído por lo que denominaba «rayos cósmicos», procedentes de una divinidad superior con la que, en último término, se encontraba del todo incomunicado. De la relevancia de la imagen del rayo – por trillada que esté la senda – se hablará más adelante.

⁶⁷ «Su más confusa pierna, por asalto, / náufraga higuera fue de higos en pelo / sobre nácar hostil, remo exigente (...)».

aunque fuera de manera necesariamente temporal y perentoria. Por el contrario, la falta de «significante puro», aboca a una búsqueda resoluta y dañina: el falo se convierte en instrumento de corte y punción en la esperanza de encontrar así «el contacto» definitivo, la «inserción» final en el orden: el falo es un rayo que no cesa.

Significativamente, la fórmula métrica del soneto se reproduce en los últimos poemas carcelarios, cuando, al igual que en *El rayo...*, la ordenación del mundo ya no es una prioridad: la búsqueda del yo sí lo es. En *El rayo...* la búsqueda de la definición del yo entronca con la sexualidad. Las circunstancias reales (catolicismo, trasfondo castrense en la familia de la amada, fogosidad del poeta) impiden la consumación de la segunda de manera similar a cómo la circunstancia anímica no consigue resolver la definición yoica.

La metáfora sigue predominando en *El rayo...*, pero es una metáfora asilvestrada, que toma lo mejor de las vanguardias para realizar conexiones alucinantes, basadas muy a menudo en la semejanza perceptiva y proyectadas hacia la metáfora popular solidificada, de gran valor cognitivo; tanto, que parecen describir un principio de alucinación: el limón es un seno —agrio, por tanto— (IV), el corazón una granada —que se parte— (V), el cardo (feo) siembra leopardos (que desgarran), la lengua tiene gusto a espada —porque la lengua es cortante y sangra por ella el toro tras la estocada— (XVII y XXIII), el beso es un avispero (XX).

La metáfora empieza a tender, en su límite más excelso, hacia la metonimia y la entidad del ser se desdibuja al más puro estilo barroco en juegos contradicciones —«Me voy, me voy, me voy, pero me quedo» (XX)— de dobles negaciones —«donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno» (VI)— o de concesivas abismales —«me llamo barro aunque Miguel me llame» (XV).

Como ya se ha comentado, los silbos marcan un punto especial de cambio y a partir de él los siguientes poemas rompen finalmente con las ataduras formales: el yo se desborda y se busca fuera del orden simbólico dado. Aunque se retorna a formas que recuerdan al romance (especialmente adecuadas en su belicosidad rítmica para la narración épica de la contienda), abundan los alejandrinos, versos interminables que prolongan la búsqueda y que alternan con versos de una sola palabra que parecen emular el *pie quebrado* del mortuorio Manrique. Las rimas se asonantan. La guerra, que no es sino el festival de la muerte, preside los poemarios, la militancia de su poesía es, por encima de toda ideología, un templo a la muerte. La metáfora se empobrece y a menudo se convierte en convencional. El desmembramiento —cuya truculencia visual no pudo pasar desapercibida al poeta en el frente— se convierte en un tema recurrente y la imagen de las partes del cuerpo, como partes que no

responden ya a un todo, se intensifican. La muerte del hijo acentúa la temática fúnebre, desde lo anecdótico hasta lo trascendente. Sólo en el último verso de *El hombre...* se niega el poeta a ceder del todo: «Dejadme la esperanza».

Y entonces llega el encarcelamiento y el *Romancero y cancionero de ausencias*.

La crítica coincide en que «[p]astor sediento él, que fue sabio conductor de hermosos y fecundos rebaños de retórica, prescinde [en el *Cancionero...*] de cuanto no resulta esencial y suficiente para expresar su nueva y desnuda verdad humana»⁶⁸. La ausencia de artificio es reflejo de la ausencia última, que no sólo es la de la amada en un primer plano de la realidad del presidiario, sino la distancia y la separación esencial que el lenguaje no ha sabido salvar. El armazón estrófico ya no tiene sentido estructurador, apenas se convierte en refugio técnico para algunos poemas aislados de desesperación última.

Se produce la aposición de sustantivos en parataxis, con una destacable reducción en el uso del verbo conjugado –predominan las formas en infinitivo y gerundio, o el verbo copulativo, que iguala los términos enfrentados. En el poema XXV se verbaliza por fin la realidad de las tres heridas, vida, muerte y amor, que en su igualación se consagran precisamente como herida, es decir, sufrimiento, pena y dolorosa búsqueda de apertura.

El movimiento de la naturaleza se reduce a una oscilación dual y maniquea que no puede ser sino la que pendula entre vida y muerte: «Cogedme, cogedme. / Dejadme, dejadme / fieras, hombres, sombras, soles, flores, mares» (XXVII); «Un ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y los borró» (XXVI); «Si te perdiera... / Si te encontrara / bajo la tierra» (XV); «En este campo / estuvo el mar. / / Alguna vez volverá» (XVII), «El corazón es puerta / que se abre y se cierra» (XIX).

Los tópicos sobre la muerte se profundizan en su retorno a la sabiduría popular: «El fondo del hombre, agua removida» –es decir, barro– (V), «Cuatro pasos, y los muertos. / Cuatro pasos, y los vivos» –sobre el cementerio– (VI).

Los sentidos de la vista y el oído se enturbian y pierden su valor referencial: «Todos los ojos parecen / agua removida» (IV); «Los ojos se ahondan / buscando tus ojos, esos / dos ojos que se alejaron / a la sombra cuenca adentro» (XVIII); «Cada vez más ausente. / Como si un tren lejano / te arrastrara más lejos» (IIC).

Sin embargo, los sentidos más primarios, el olfato, el sabor y el tacto, se acentúan dolorosamente y se funden en sinestesias anuladoras: «me azota el aroma / que aún flota en tu casa» (XVIII); «Por eso las estaciones / saben a muerte, y los puertos» (XXI); «igual, igual, igual / que un meteoro herido,

⁶⁸ De Luis, L., *op. cit.*, pp. 449.

perfumado / de hermosura y verdad» (XXIII); «Ausencia en todo aspiro, tu aliento huele a hierba» (XXIX).

El hijo muerto marca la trayectoria, y sus apariciones como tema se vuelven cada vez más crípticas y ontológicas: «Vio turbio su mañana / y se quedó en su ayer. / / No quiso ser» (IV); «Siento que no quiso ser más allá de flor de tu vida» (XVI). Poco a poco, en el vientre de la cárcel, se produce un inexorable proceso de identificación con el niño muerto: «Dicen que parezco otro, / pero sigo siendo el mismo / desde tu vientre remoto» (XVIC); «¿Para qué me has parido, mujer? / ¿Para qué me has parido» (LXXVII).

En suma, la nada cobra toda la relevancia: «Ausencia en todo veo» (XXIX).

En la «Casida del sediento», escrita en mayo de 1941, a menos de un año de su muerte, el uso de la metonimia es contundente: «desierto de sed». El tema es la ausencia del agua, que nos retrotrae a uno de los silbos, el de la sequía. El elemento vital, que identifica con la boca de la amada, herida lejana de humedad, está ausente. El cuerpo es un pozo ya seco, sin agua. Muerto. Por última vez, ya en el final, vida, muerte y amor, comparten el espacio del alma del poeta.

Como ejercicio de verificación examinemos el poema XIIIIC del *Cancionero*... Según la edición de De Luis reza así:

Rueda que irás muy lejos.
Ala que irás muy alto.
Alborear de pájaro.
Niño: ala, rueda, torre.
Pie. Pluma. Espuma. Rayo.
Ser como nunca ser.
Nunca serás en tanto.
Eres mañana. Ven
con todo de la mano.
Eres mi ser que vuelve
hacia su ser más claro.
El universo eres
que guía esperanzado.
Torre del día, niño.
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 de alba y mayo.
Galopa. Ven. Y colma
el fondo de mis brazos.

El niño es depositario de todos los valores simbólicos del poeta: ala (que corta el viento), torre (que parte el cielo y el día), rueda (mandala, ciclo telúrico), y también espuma (agua y semen), pluma (vuelo y letra) y pie (parte – desmembrada– del cuerpo, contacto con la tierra) y también rayo (fuego, herida, llaga, falo). Los elementos se enumeran en aposición no articulada, con una gran efectividad impresionista pero sin discurso. Todo es metonimia en la enumeración y él mismo manifiesta la disolución de la referencialidad: «ser como nunca ser» es decir, «ser mejor que nunca» y, a la vez, «ser como ser nada». Las oraciones se entrecortan y se encallan, al reflejar que *el ser no es*: «Nunca serás en tanto. / Eres mañana».

El verbo dominante es «ser», que no es verbo sino identidad y cópula (hasta nueve veces aparece) y que acentúa el efecto de identificación poniendo el acento temático en la vertiente más ontológica.

El resto de verbos, todos menos el último, son más movimiento que acción (rodar, ir, venir, guiar, cabalgar, dominar, brotar, ascender, volar, galopar y venir), lo que retrata la única concepción posible del hombre, a lo más puro estilo de Heidegger, como movimiento que va de la nada a la nada.

Al niño lo increpa a venir «con *todo* de la mano»: espera en él la añorada ordenación del mundo (y no sólo un futuro de continuidad de la sangre). El poeta se convierte en el niño, más que un simple prolongarse en él, el niño es aquel «él» que el poeta fue («eres mi ser que vuelve»), es decir, el niño no nato que el poeta volverá a ser con la muerte.

El discurso del poema no es propio de un padre; el poeta aquí se convierte en la madre que no puede ser, envía a su hijo hacia el mundo en un posicionamiento claramente maternal: «Asciende. Rueda. Vuela». Lo delata la búsqueda última de posesión de ese «falo» que cifra toda la poética del autor y al que, en el artificio de la poesía, se lo ha otorgado al niño: «Ven. Y colma / el fondo de mis brazos». La madre busca devorar al hijo. En el estado de disolución progresiva del yo, el poeta es niño, madre y padre, apuntando a esa superación final de la dualidad y de la distancia que sólo se obtiene en la muerte. El último verbo lo delata, el único que no es movimiento activo sino recepción pasiva: «colmar», como se colma el alma del místico, atravesada por el rayo divino, y como se colma la hembra en la cópula.

La cópula, más allá del verbo «ser», tiene su aparición en el símbolo — tópico— del caballo («Pasión del movimiento»), que domina la tierra (y la fecunda, con una conjunción vocálica y esdrújula inconfundible «Cabálgala. Domínala»), y la piel retoma su papel explícito de separación entre la vida y la muerte («Y brotará en su casco su piel de vida y muerte»).

Desde el punto de vista formal, resulta chocante que se utilice el romance, epítome lírico para la articulación de un discurso de rasgos narrativos por sus características rítmicas y por la facilidad de la rima, en lo que por lo contrario acaba siendo una exposición de imágenes que parecen instantáneas fotográficas, como retazos de la vida pasada en un álbum de recuerdos.

La rima en «ao» denota el aullido de dolor, que es también el del parto (separación primordial) y del adiós; y la proliferación de palabras separadas por comas retrata el pulso del mundo, el latido del corazón y el movimiento rítmico del acto sexual. En cuanto a las consonantes, se produce una sobreabundancia de la «m», sonido del silencio amordazado y también la primera consonante que pronuncia el hombre, que junto con la primera vocal construyen el nombre de la madre en la inmensa mayoría de las lenguas del habladas por el hombre, /mama/.

Como se ha visto, podría entenderse la singladura poética de Hernández como el proceso de desnudar la muerte de sus ropajes estéticos, fúnebres, bélicos y eróticos. De manera un tanto arbitraria, aunque justificable, las colecciones publicadas del *Romancero*... su último poemario, carente de original último o de pruebas de imprenta, disponen aparte a un conjunto de poemas de estructuración formal más convencional. Persiste ahí el soneto, quizás amparo último de la disolución del yo poético, carcelero formal del espíritu ya libre y, por eso, esperanza de conexión con una realidad cada vez más evanescente ⁶⁹.

En estos poemas carcelarios, la búsqueda del yo es más desesperada aún porque la conclusión de la Vida con mayúsculas, es la conclusión de la vida del poeta: la muerte. Según Chevalier ⁷⁰, en estos últimos poemas «este rayo [...] [y]a no pretende restituirnos la verdad total de la vida interior». El rayo lacerante ya no busca, es un «perfume que no cesa [que] hace que vayan nuestros cuerpos más allá» (XXIII): el rayo ya ha encontrado la verdad que el poeta sospechaba desde el principio y que, con persistencia de estalactita, ha ido perforando toda la psique del poeta: la vida, salida del útero, es sólo camino de muerte, retorno al seno de la madre tierra, y el deseo, como lenguaje y como sexualidad, es el puente que las une en ambas direcciones:

⁶⁹ Debo esta idea a mi amigo, el profesor emérito Dr. Arturo Pérez Pisonero (Brownsville, octubre y noviembre de 2005, conversaciones informales).

⁷⁰ M. Chevalier, *op. cit.* (1978), p. 146.

Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pasa el latido contra mi piel como una fría
losa que germinara caliente, roja, tierna.

Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.

Encadenado a un traje, parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.

Pero la tela negra, distante, va conmigo
sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede
a la desnuda vida creciente de la nada.⁷¹

⁷¹ *Sigo en la sombra, lleno de luz, ¿Existe el día?* Perteneciente a la época de encarcelamiento, no incluido en la ordenación tradicional de *Cancionero y romancero de ausencias*.

BIBLIOGRAFÍA NO CITADA,

- BALCELLS, J. M., *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Diosa, 1975.
- BOOTHBY, R., *Freud as Philosopher. Metapsychology After Lacan*, Nueva York, Routledge, 2001.
- BURGOYNE, B., «From the letter to the matheme», en J. Rabaté (ed.), *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- CHEVALIER, M., «Los temas poéticos de Miguel Hernández» en F. Rico y V. García de la Concha (eds.), *Historia y crítica de la literatura Española. Época contemporánea, 1914-1939*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 703-707.
- LACAN, J., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Nueva York, Norton, 1978.
- *The Language of the Self*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- LEE, J. S., *Jacques Lacan*, Boston, K. Hall & Co., 1990.
- LEVINSON, B. «The Psychoses» (Seminario), Binghamton (Nueva York), State University of New York at Binghamton, primavera de 2005.
- LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C. Y ABRIL, G., *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra, 1993.
- MULLER, J. P. Y RICHARDSON, W. J. (eds.), *The Purloined Poe. Lacan Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- NIETZSCHE, F. *Language and Rhetoric*, en S. Gilman, et alii (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- PAYERAS GRAU, M., «Miguel Hernández acecha», en F. Díez de Revenga y M. Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 295-314.
- PUCINI, D. «La 'conversión social' de Miguel Hernández», en F. Rico y V. García de la Concha (eds.), *Historia y crítica de la literatura Española. Época contemporánea, 1914-1939*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 693-696.
- RABATÉ, J.-M. (ed.), *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ROVIRA, J. C., *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1983.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesía*, en Domingo Ynduráin (ed.). Madrid, Cátedra, 1987.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., «El rayo que no cesa, La 'elegía' a Ramon Sijé», en F. Rico y V. García de la Concha, *Historia y crítica de la literatura Española. Época contemporánea, 1914-1939*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 697-703.

José M. Dávila-Montes

STATEN, H., «The Bride Bare, or Lacan *avec* Plato», *Eros in Mourning, Homer to Lacan*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1995, 166-185.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973 [1918].