Simetrías y constantes binarias en «Ausencia en todo veo» de Miguel Hernández

Gabriele Morelli
Universidad de Bérgamo

0. «Ausencia en todo veo» pertenece al libro *Cancionero y romancero de ausencias,* una de las últimas obras escritas por Miguel Hernández, en la que el autor se libera de cualquier precedente residuo formal (clasicismo, neogongorismo, surrealismo) abandonando esa actitud solemne y declamatoria que no siempre se traduce en verdadera poesía. Amargado y desilusionado por el clima de violencia física que se vio obligado a vivir, el poeta reduce los elementos más llamativos de la experiencia externa agrupándolos en un pensamiento único, absoluto —elevado a paradigma universal— en el cual la evocación de la mujer y del hijo lejanos se eleva como la única nota de consuelo y ternura. «Ausencia en todo veo» plasma uno de esos momentos intensos de síntesis verbal al que llega la palabra poética de Hernández. Transcribimos el texto para facilitar mejor la lectura y la exégesis:

I Ausencia en todo veo:
tus ojos la reflejan.

II Ausencia en todo escucho:
tu voz a tiempo suena.

III Ausencia en todo aspiro:
tu aliento huele a hierba.

IV Ausencia en todo toco:
tu cuerpo se despuebla.

V [Ausencia en todo pecho:
tu boca me destierra].

V Ausencia en todo siento.
Ausencia, ausencia, ausencia [1].

1. El poema está compuesto por cinco dísticos formados por versos heptasílabos con asonancia en los versos pares —salvo el último donde la identidad de fonemas es parcial. La rigidez de la estructura externa traduce una análoga rigidez (y unicidad) del mensaje poético caracterizado por el motivo de la «ausencia», con la cual se inicia y se cierra la breve composición.

El tema abre el «incipit» de la composición y de cada dístico, fijándose en la última estrofa con una triple necesidad. Desde el punto de vista espacial responde la posición privilegiada del término «ausencia» al principio del verso y de la proposición, en neto contraste, con su naturaleza de complemento objeto. Ante todo se afirma la «ausencia», su estado de vacío físico y privación espiritual, y después vienen las causas que la determinan, evidenciadas por la geometría de los sentidos corporales: por su orden, vista, oído, olfato, tacto (el dístico eliminado incluía el del gusto).

Es significativo ver cómo la pronunciación incesante de la palabra «ausencia» (8 veces) arrastra consigo, como signo de una absolutividad categórica, la locución adverbial «en todo» (5 veces y siempre en el mismo punto del verso), agotando así todo espacio, toda posibilidad de hipótesis diferente. En todo y sobre todo se impone el estado doloroso de la «ausencia», favorecido por los cinco sentidos, los cuales, evocados uno a uno, hacen más vivo el deseo de la mujer lejana. Tal situación choca sobre todo con la imagen física de la amada («tus ojos», «tu voz», «tu aliento», «tu cuerpo»), que echa por tierra su posición activa de sujeto en un vehículo pasivo de recepción verbal connotante de la privación sufrida («la reflejan», «a tiempo suena», «huele a hierba», «se despuebla»). La distancia entre el poeta y su esposa se agranda (y al mismo tiempo se anula) por el nivel estructural del texto, que separa (y aproxima) a los dos sujetos: el yo del poeta denunciante de la situación de «ausencia», y las sinécdoques corpóreas de la mujer, que reflejan el vacío físico. Los dos no se encuentran, pero tienen como referente común la acción inmediata de la «ausencia».

Su separación encuentra confirmación en el plano espacial del poema: el yo (sobreentendido) del poeta ocupa la parte final del primer verso; los elementos del cuerpo femenino abren el comienzo del segundo. Los que facilita la supera-

1 Citamos de M. Hernández, *Obra poética completa,* introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza Editorial, 1982, págs. 467-6; que incluye la variante del penúltimo dístico.

ción de la línea divisoria, transformando el punto de caída del verso en un punto de unión, favorecido por la coherencia del sentido existente. Observamos los puntuales encabalgamientos determinados por la nueva línea de lectura del texto:

I ...veo: / tus ojos
II ...escucho: / tu voz
III ...aspiro: / tu aliento
IV ...toco: / tu cuerpo
V ...[pecho: / tu boca]
V ...siento / Ausencia

La cadena coherente de los núcleos semánticos explica bastante bien por qué se elimina la lección del penúltimo verso («Ausencia en todo pecho / tu boca me destierra»): la cual, por el contrario, vendría a crear una improvisada fractura en la unión entre el yo del poeta y el cuerpo de mujer, entre el verbo y el sintagma correlativo, anulando esa ambigüedad semántica determinada por el paso de un verso a otro, de una pausa a la pausa sucesiva. La riqueza del poema reside en esta posibilidad de imaginar a los dos sujetos del canto rozarse continuamente y al mismo tiempo permanecer trágicamente separados. La imagen evoca por contraste el motivo del coetáneo poema «Valzer de los enamorados y unidos hasta siempre», escrito por Hernández en la prisión de Conde de Torero para el álbum de un amigo, como dice la anotación a pie de página del poema.

La indicación de una lectura que supere los valores meramente gramaticales y sintácticos poniendo en duda el dato inmediato viene confirmado por la plenitud del diseño estructural, caracterizado por simetrías visuales y por continuos paralelismos verbales. A izquierda y verticalmente, por ejemplo, el término abstracto «ausencia» enseguida viene equilibrado por un sintagma concreto y personalizado, capaz de alimentar una red contrapuesta que vemos deslizarse hasta el final, para anularse en el último verso en una triple repetición. De este modo:

I Ausencia...
tus ojos...

II Ausencia...
tu voz...

III Ausencia...
tu aliento...

IV Ausencia...
tu cuerpo...

V [Ausencia...
tu boca]...

V Ausencia...
Ausencia.

La lectura vertical de la derecha muestra por el contrario una serie de acciones que parecen invalidar, con su variopinto dinamismo verbal, la declaración del estado de privación sufrido. La simple operación de alineación de los términos ilumina una casi perfecta confluencia de significados que connota una intensa manifestación de los sentidos corporales. Sigamos su movimiento en el esquema de las cinco parejas:

I ...veo
...reflejan

II ...escucho
...suena

III ...aspiro
...a hierba

IV ...toco
...se despuebla

V ...(pecho
...me destierra)

V ...siento
...Ausencia.

Se comprende la incongruencia del penúltimo verso eliminado, como también se comprende la afirmación final de la imagen de la «ausencia». Su presencia —aun contradicha por un vocabulario cargado de corporeidad— tiende a eliminar cada detalle, cada adjetivo considerado inútil y desviado de la condición absoluta de sufrimiento contemplado, dejando en el anonimato la propia figura de mujer; la cual aparece únicamente como expresión de «ausencia»: ausencia de sus ojos, de su voz, de su perfume, de su cuerpo, que se diluye y se pierde en la lejanía del tiempo. Oprimido por la soledad y por su larga permanencia en la cárcel, disminuida la fe y la salvación, Hernández reconduce el mensaje a formas de comunicación basadas fundamentalmente en la antítesis y la repetición. También en los momentos en los cuales la lírica ofrece la posibilidad de dilación, la palabra de Hernández rechaza todo elemento descriptivo y no sintoniza con los fines de aprovechamiento poético. Lo elemental de su léxico, pobre y reducido, hace pensar en una escritura anclada dentro de geometrías que representan movimientos circulares, iterativos: líneas y repeticiones que traslucen un pensamiento obsesivo, un prolongado balbuceo. Ya Vicente Aleixandre había puesto como epígrafe al libro *Espadas como labios* la significativa frase de Lord

Byron: «What is a poet? What does he do? He es a babbler». El poeta no es más que un balbuciente. Pero la diferencia entre la concepción del poeta inglés y la de nuestro autor consiste en el hecho de que la elementalidad e inmediatez de la palabra hernandiana no es debida a un exceso de voz o de inspiración (y por tanto a una incapacidad suya o imposibilidad de registro), cuanto, por el contrario, depende de una situación límite de contención y sufrimiento humano. La confirmación viene por la comparación con la producción precedente sostenida por la convicción ideológica, donde no es difícil encontrar un léxico de alta entonación celebrativa. Aquí, en cambio, el lenguaje ha sufrido un importante proceso de reducción e interiorización, ajustándose a módulos populares marcados por precisas coordenadas estructurales.

La imposibilidad de plasmar la condición causada por la ausencia de la mujer, obliga al poeta al uso de un léxico que utiliza formas mínimas de enunciado, llegando a módulos que confían al signo y su movimiento la función de significar. Una poesía más cercana al silencio que al canto; una escritura que no renuncia a la comunicación, pero lo hace buscando nuevos esquemas de un léxico elemental, que hace hincapié en el laconismo del acento y en el gran rigor del conjunto estructural. La palabra, pobre e iterativa, parece perseguir un grado cero de contenido a favor de los valores figurativos destinados a cumplir un papel paradigmático y una función catártica.

Podemos leer la operación realizada por la escritura de Hernández como un intento de invalidar y negar la dolorosa realidad de lo enunciado. La sospecha es confirmada por la importancia desarrollada por la estructura fonemática capaz de descomponer en continuas unidades sonoras la tensión soterrada en el nivel sintáctico. Una forma bastante persuasiva de resolver el signo de ese «impasse» en el cual la estructura sintáctica cae desde el inicio. También aquí el fenómeno de puesta de relieve de los elementos fónicos e iterativos es bastante visual.

2. Ante todo la repetición del sintagma «Ausencia en todo» en el verso 1 que responde a la «variatio» de la voz verbal. El cuadro que emerge muestra un diseño coherente en el cual, de una parte, se pone de relieve la identidad fónica (puesta por nosotros en cursiva) y, de la otra, el movimiento creado por la estructura cambiante del verbo, que confirma una vez más las razones de la expulsión del último verso:

I.1 *Ausencia en todo* veo:
II.1 *Ausencia en todo* escucho:
III.1 *Ausencia en todo* aspiro:
IV.1 *Ausencia en todo* toco:
V.1 [*Ausencia en todo* pecho]
V.1 *Ausencia en todo* siento.

Más visual —aunque menos intensa— es la red de relaciones fonemáticas en el segundo verso del dístico, del cual reproducimos el cuadro, y damos, sucesivamente, sus indicaciones gráficas:

I.2 tus ojos la reflejan
II.2 tu voz a tiempo suena
III.2 tu aliento huele a hierba
IV.2 tu cuerpo se despuebla
V.2 [tu boca me destierra]
V.2 Ausencia, ausencia, ausencia.

Mientras en el primer segmento, la conexión fónica producida por la prepalatal fricativa sorda /J/ une el término «ojos» con el verbo «reflejan», anticipando el significado de la comunicación basada en el reflejo de la «ausencia» en los ojos de la mujer; en las sucesivas unidades encontramos por el contrario una doble combinación sonora: la primera, creada por la aliteración de la letra /T/ en la pareja «Tú-Tiempo»; la segunda por el grupo nasal /EM/ en los vocablos contiguos «tiEMpo» y «sueENa». El tercer segmento ostenta incluso una triple línea fónica, afirmada por la aliteración y por la paranomasia: «Aliento huela A hierba», alIEnto HUEle a HIErba». Además, considerando también el v. 2 del dístico II, se confirma la simetría diseñada por la figura del quiasmo:

A B
tu voz a tiempo suena
B A
tu aliento huele a hierba

El v. 2 de la unidad IV alinea una doble relación fonemática provocada por la vocal /U/ y por el diptongo /UE/ en axis: «tU cUErpo se despUEbla». En fin, el último verso, que se configura como una perfecta tautología del motivo de la «ausencia» se destaca por una triple repetición. En el ritmo iterativo y concluso indica no ya la respuesta a una realidad fragmentaria y esquiva (la ausencia de «tus ojos», de tu «voz», etc.) sino un estado definitivo de soledad, reafirmado perentoriamente por la repetición de las tres pausas homólogas. La estructura interna del dístico V participa en el fenómeno de exorcización de la palabra ausencia a través de la repetición de algunos grupos silábicos y vocálicos (/SE/, /EI/, /CI/, /EN/, /SIE/), contenidos en el verso «AuSEncia EN todo SIENto». El proceso de acercamiento a este estadio catárquico de la escritura sucede de modo constante, siguiendo el orden progresivo de la lírica: las últimas estrofas muestran, respecto a las precedentes, una mayor incisión de las relaciones fónicas; a partir sobre todo de la penúltima estrofa:

IV Ausencia en TOdO TOcO:
TU cUErpo se despUEbla.

De acuerdo con la progresión puesta en evidencia por la estructura fónica, también el contenido sintáctico, en su carrera de arriba a abajo, muestra un análogo principio de intensificación del valor inicial; en este caso, la categoría de la ausencia que invade el ánimo del poeta junto al cuerpo de mujer. Para

documentar tal situación sentimental será antes la vista (los «ojos») después la «voz», el «aliento», en definitiva, el entero «cuerpo» femenino que vemos vaciarse —literalmente— «despoblarse». El verbo plasma (sea desde el punto de vista fónico o sintáctico) la acción de una pérdida física, o mejor la autopérdida de una realidad corpórea, confirmada por el verbo «tocar» y por la cadena aliterativa: «TOCO TODO: / TU CUErPO se desPUEbla».

El movimiento creado por el clímax del contenido (además de fonemático) en su impulso hacia adelante, justifica todavía la supresión de la lección del penúltimo verso («Ausencia en todo pecho / tu boca me destierra»), en cuanto su presencia vendría a crear de nuevo una improvisada «variatio», poniendo en evidencia una interrupción de la oración lógica:

I.2 tus ojos...
II.2 tu voz...
III.2 tu aliento...
IV.1 tu cuerpo...
V.2 [tu boca]...
V.2 Ausencia...

El regreso a la nominación de la «boca», después de la citada del cuerpo, no puede sino generar desorientación en la lectura progresiva del tema ilustrado. Nos encontramos frente a un texto bastante simple en su proceso de elaboración, resultado de una profunda adhesión del poeta a la materia del canto. Pero volvamos al último verso, del cual hemos dicho que asistimos a una perfecta convergencia del nivel fónico con el sintáctico, ambos divididos en tres pausas, contiguas y aisladas del punto final.

El enunciado, condensándose, se ha reducido al núcleo de un único sustantivo. También la estructura fonemática, que ha enriquecido la voz a lo largo del transcurso de la lírica, ha terminado por uniformar los sonidos al contenido del tema central. La lírica termina con la repetición de la palabra «ausencia», entendida como síntesis de precedentes situaciones examinadas: una repetición presente en tres espacios y en tres ritmos iguales: un ritmo perfecto que irradia alrededor su valor simbólico, una realidad que se expande y se proyecta «ad infinitum».

La triple división constituye un cambio en la estructura de la composición y del verso, y en este sentido coopera para determinar su ultimación definitiva, ya que diverge del componente dualístico connotante la estructura de todos los demás versos (y dísticos) en que el poema se divide. Del diseño dualístico mantenido al pensamiento sintáctico y rítmico del texto, se llega a un esquema tripartito que sanciona el carácter eminentemente interior y simbólico del mensaje. Tal descarte reafirma el carácter del componente dualístico que preside la estructura del movimiento sintáctico y estilístico. El cuadro concerniente a la estructura del v. 1 puede ser utilizado para indicar, en la división de los componentes del segmento (el núcleo iterativo y la voz verbal que por el contrario varía), los dos elementos que caracterizan la pausa binaria:

	1	2
I.1	*Ausencia en todo*	veo
	1	2
II.1	*Ausencia en todo*	escucho
	1	2
III.1	*Ausencia en todo*	aspiro
	1	2
IV.1	*Ausencia en todo*	toco
	1	2
V.1.	[*Ausencia en todo*	pecho]
	1	2
V.1	*Ausencia en todo*	siento

Igualmente la lectura rítmico-sintáctica del v. 2 observa el esquema siguiente:

	1	2
I.2	tus ojos la	reflejan
	1	2
II.2	tu voz a tiempo	suena
	1	2
III.2	tu aliento huele a tiempo	
	1	2
IV.2	tu cuerpo se	despuebla
	1	2
V.2	[tu boca me	destierra]

Y por el contrario veamos cómo se presenta el verso final de la composición: perfectamente distribuido en tres partes, iguales en la pronunciación, en el contenido y en la grafía:

1	2	3
Ausencia,	ausencia,	ausencia.

Además el movimiento binario viene testimoniado por la análoga estructura de la estrofa: cuatro dísticos (dos más dos) —se excluye necesariamente el último, el dístico V, anómalo en su apariencia externa. Igualmente el evidente paralelismo fónico y verbal del v. 1, como también del verso 2, recrea un desarrollo dual y variado en la alternancia de los versos, siempre idéntico en las medidas recurrentes. En el plano del significado, el primer verso denuncia una situación de privación física, el segundo tiende a motivarla y a representarla. Al constante estado de sufrimiento exhibido en el v. 1 responde con una serie de explicitaciones concretas plasmadas en el verso 2. Al mismo tiempo, a la presencia del yo, v. 1 —que ve, escucha, aspira, toca— contrasta la voz pasiva de un «tú» lejano, v. 2, que muestra la presencia de su ser en las partes desmenuzadas

e inertes del cuerpo. El dualismo de fondo proviene de tanta denominación física en oposición al sentido de vacío connatural a la «ausencia», y que domina todos los pensamientos recurrente del espacio textual.

La constante binaria conectada con tal oposición conceptual emerge desde una lectura vertical y limitada a las partes extremas del verso (contemplativa también la línea suprimida del penúltimo que aparece alineada al principio general). El elemento dual y determinado, de una parte, a izquierda, de la pareja de lexemas iterativos «Ausencia-tú (s)», de otra, a derecha, de las vocales finales «o-a», que se liberan de forma paralela hasta el final del recorrido, denunciando en el último verso, como es natural, la supresión prevista. El esquema está así representado:

Ausencia en todo ve*o*:
tus ojos la reflej*a*n.

Ausencia en todo escuch*o*:
tu voz a tiempo suen*a*.

Ausencia en todo aspir*o*:
tu aliento huele a hierb*a*.

Ausencia en todo toc*o*:
tu cuerpo se despuebl*a*.

(*Ausencia* en todo pech*o*:
tu boca me destierr*a*).

Ausencia en todo sient*o*
Ausencia, Ausencia, Ausen*cia*.

3. Se pueden encontrar otros núcleos y conceptos de tipo binario que sustenten el propio esqueleto del poema. De cualquier manera, respecto a la unidad temática del v. 1, responde a la fragmentariedad sintáctica del v. 2 que resuelve negativamente su activismo verbal, afirmando acciones de tipo reflexivo e indirecto: «tus ojos la reflejan» (la «ausencia»), «tu voz a tiempo suena», (aquí la inversión gramatical de la locución temporal viene a reforzar la imagen de vacío); y por último, «tu cuerpo se despuebla». La idea de la «ausencia» se expresa, en definitiva, en una esencialidad de pronunciación que excluye cualquier necesidad de referencia, asentándose como categoría única, dogmática, reforzada por su grafía con mayúscula; por contra, el segundo componente, que definimos discursivo e ilustrativo, se sucede con un movimiento variado más inconcluyente en los resultados finales. La «ausencia» viene explicitada, hecha más visible y creíble a través del realce de los datos físicos ausentes: y ello en tanto la imagen de la mujer está presente únicamente como «ausencia». La doble vía por la cual marcha el enunciado muestra una bipolaridad de acento y

diseño interesados en plasmar la dolorosa fenomenología sentimental del poeta. El enunciado, encerrado dentro de una red precisa de simetrías, no hace sino reforzar el pensamiento inicial, desarrollando una estructura fónica cada vez más marcada hasta hacer coincidir, por último, el sonido con el sentido. El último verso, en su triple iteración del motivo, encerrado en la morfología del texto como en su pronunciación, lleva al extremo los signos de una escritura modernísima que confía a un esquema de canto elemental la denuncia de un estado profundo de sufrimiento y privación humana.

(Traducción del Dr. Pedro Luis Ladrón de Guevara)