VARIACIONES ELEGÍACAS HERNANDIANAS

Por
JOSÉ MARÍA BALCELLS
(Universidad de León)

Es bien conocido que el sentimiento elegíaco impregna muchos poemas hernandianos, sobre todo a partir de creaciones compuestas durante la Guerra Civil española[1], y sin embargo diversas composiciones que el poeta denominó expresamente elegías carecen de vibración elegíaca, carencia que constituye un hecho llamativo, pero que puede responder a diversas causas. Primeramente indicaremos que las elegías a las que se alude fueron compuestas entre los años 1932 y 1934, y sus respectivos títulos son: «Elegía al guardameta», «Elegía de la novia-lunada», «Elegía al niño ahogado», «Elegía media del toro» y «Elegía al Ruy-señor».

Una de las posibles explicaciones de que tales elegías no resulten en rigor elegías en el sentido más convencional del término, en sentido lamentatorio para ser más precisos, radicaría, a mi entender, en que se trata de ejercicios de exploración del subgénero, ejercicios que no brotan de un impulso patético interior, de la necesidad más o menos quemante de expresar conmociones íntimas, las cuales no expresará literariamente Miguel Hernández por vez primera hasta que se produce una muerte que le llega muy adentro, la de su amigo José Marín Gutiérrez, Ramón Sijé, fallecimiento que «carga de intensidad un molde elegíaco hasta entonces vacío de sustancia vital»[2].

En las elegías anteriores a la motivada por el traspaso de aquél a quien iba a calificar como «compañero del alma», parece que no se transluce implicación lírica del hablante, hasta el punto de que, si no todas, al menos algunas de ellas sí podrían ser calificadas con el adjetivo de lúdicas[3]. Quizá no todas, reiteramos, se hacen acreedoras a ese calificativo en el mismo grado, pero sí las asimila entre sí su escasísima, cuando no nula, tensión patética, así como la distancia emotiva desde la que se diría que elaboró el autor los cinco textos aludidos.

De las composiciones antecitadas hemos seleccionado dos para su comentario en estas páginas, un comentario que no abordará pormenorizadamente las características y las singularidades de tales poemas, sino que tiende únicamente a poner de relieve aquellos rasgos indicativos de que los lectores no se hallan ante verdaderas elegías, con independencia de la titulación que Miguel Hernández les antepusiese. Las composiciones que van a ser objeto de enfoque serán «Elegía al guardameta» y «Elegía de la novia-lunada», ninguna de las dos en tercetos encadenados, la construcción tipológica más conseguida para encauzar el subgénero, y con decantación, las dos, hacia la vertiente del artificio retórico, de modo que en ellas resulta más marcada su semiótica que su ladera anecdótico autobiográfica.

Elegía al guardameta

La «Elegía al guardameta» comparte con la «Elegía de la novia-lunada» el rasgo de

ser las dos más lúdicas de esa gavilla, lo que no obsta para que el segundo de los poemas citados pueda contener una enjundiosa problematicidad, como se intentará justificar más adelante. La composición inspirada en el cancerbero ha de contextualizarse dentro de aquellas calendas biográficas en las que el poeta se sintió muy atraído por el fútbol, lo que han puesto de relieve algunos estudiosos hernandianos, y atestigua también su epistolario. Recordaré brevemente, al respecto, que Miguel Hernández jugó al referido deporte encuadrado en las animosas filas de un equipo de aficionados de su misma calle al que él mismo dio el nombre de La Repartidora, y para el cual escribió un tosco y bufonesco himno de aliento, y aun otro similar al que puso el título de «Ni el "Iberia" ni los "Yankies"»[4]. Era bien joven entonces Miguel Hernández, pero esa afición la mantuvo muy viva en el primer lustro de los treinta. Algunas de sus cartas acreditan, como dije, esa desenfadada faceta futbolera de su vida, así aquella que le envió desde Orihuela a Federico García Lorca y que lleva la fecha del 30 de mayo de 1933. En la misiva le cuenta la encrucijada en la que se halla, presentándosela de esta atrabiliaria manera: «El dinero me ha faltado, el trabajo ocupado, abril, mayo, fútbol y mujer, agotado, distraído. Hoy que tengo dineros –treinta, no trabajo– se me acaba mayo, descanso del balón que tantos versos me rompe...»[5].

«Elegía al guardameta» toma como excusa un sucedido real, ciertamente, el de una brecha tal vez aparatosa que se habría abierto en la cabeza un convecino de autor cuando hacía de portero en un equipo balonpédico de su pueblo, el Orihuela CF. La herida fue verdadera, como tantos y tantos golpes de distinta consideración recibidos por el protagonista histórico del texto, Manuel Soler Muñoz, el «Lolo» de la dedicatoria poemática, la cual dice «A Lolo, sanpedro joven de la portería del cielo de Orihuela», empleando una metáfora que también se da en otros poetas[6]. Miguel Hernández, buen conocedor de las exigencias del paradigma elegíaco, convierte, por arte de birlibirloque literario, al herido en un muerto[7], y aun recalca en varias oportunidades que ese suceso tuvo consecuencias fatales irreversibles, así por ejemplo cuando menciona su «muerte triste», su «plongeon mortal», o cuando, al término de una estrofa pondera encomiásticamente que «...nadie ha cubierto/ el sitio, vivo, que has dejado, muerto»[8].

Expresiones como las que se acaban de reproducir llevan a los lectores que desconozcan las circunstancias reales, e incluso a algún que otro hernandista[9], a creer que el protagonista del poema falleció sin lugar a dudas a consecuencia del porrazo, el cual habría sido consecuencia, a su vez, de lo que en metaforía futbolística se denomina, en ocasiones, «palomita», aunque en la época, por el ascendiente fundacional del balompié británico, acostumbraba a denominarse, por pedigrí de modernidad, plongeon, motivo que inspiró a distintos poetas de distintas literaturas[10]. Pero insistamos en que esa muerte no se produjo, aun cuando también es cierto que muchas veces fue «Lolo» sacado del campo sin sentido, tal como si de veras hubiese muerto[11]. Y el que ese fallecimiento fuese fictivo, y no real, abonaría el perfil de divertimento literario que presenta el texto, un divertimento urdido por el autor para adentrarse por los predios elegíacos, pero con fines meramente exploratorios y tamizados por un prisma lúdico.

En alguna oportunidad se trajo a colación, a vueltas de la «Elegía al guardameta», el poema «Platko» de Rafael Alberti[12], con el que sin duda puede homologarse merced a que su asunto es deportivo, a que su protagonista es, en los dos casos, un portero de fútbol, y a que éste resulta herido en una estirada memorable. A estas semejanzas puede añadirse el tratamiento encomiástico, aunque disímil, con el que ambos escritores enfocaron la gesta de los dos metas. Y es que en el texto del gaditano el canto de la proeza se centra en el

encomio de la misma como oda, y en cambio el encomio de Hernández se subordina a la intención y al perfil elegíaco.

A este fin, y como arriba decíamos, el oriolano convierte un hecho real, una herida en la cabeza, en el trágico suceso ficticio de una muerte, porque así estimó que lo demandaba la naturaleza de la elegía. Rafael Alberti, en cambio, al ensalzar al portero húngaro por su decisiva actuación en el campo del Sardinero, el 20 de mayo de 1928, compone en su honor una oda en la que glorifica que derramase su sangre en una de sus intervenciones heroicas en el partido, hecho histórico fidedigno que llevó al portero magiar al hospital, pero no a la tumba, como sucede con «Lolo» en los versos de Miguel Hernández.

¿Pudo el oriolano conocer el poema de Alberti y, en ese supuesto, esa composición pudo influir en la suya? Hay quien ha escrito que sí se percibe huella de un texto en el otro, asegurando que esa huella es apreciable. Con todo, entiendo que dicho influjo, de existir, se reduciría al de emular al gaditano atreviéndose con un pretexto semejante, pero plasmado con el propósito de conferirle sesgos completamente distintos.

La óptica lúdica desde la que fue elaborada la «Elegía al guardameta» se capta enseguida en la composición, destacando especialmente en algunas estrofas de la misma, y de las que selecciono un par a título ilustrativo. En la once plasma Miguel Hernández cómo en ese lance del juego salió disparada la gorra del cancerbero, gorra que le hace imaginar que se trata de una oreja suya más, su «oreja tercera». La comicidad de la comparanza la permite precisamente el hecho de que el jugador no acabó muerto, porque, en caso de haber fallecido, nada habría de cómico en ello, y por el contrario mucho de repulsivo en el símil. Parecido tono lúdico reviste la catorce, en la que se conjuga el erotismo con el balompié. Aquí el poeta une en un haz los dos amores que atribuye al cancerbero: el que tiene al fútbol y el que siente hacia su amada. Por eso, cuando atrapa el balón lo imagina graciosamente «como un seno ambulante» que se hubiera escapado de los senos de la mujer que ama.

Y no es éste el único punto erótico del poema, porque hay más, entre ellos el que se desarrolla en la estrofa cuarta, en la que, si antes el balón se asociaba imaginariamente al sexo femenino, ahora se asociará al sexo del hombre, en una imaginística para cuyo entendimiento cabal debe recordarse cómo eran aquellas pelotas de cuero de antaño, y que subsistían en la posguerra española, a las que, para que se hinchasen, había que insuflarles aire por un pitorro que salía de la zona medial del cuero, a la que Miguel Hernández metaforiza como «bragueta». En esa visión erótica del esférico, el pitorro al que aludí vendría a ser el pene del balón, por el cual, en metáfora consecuente con la anterior, mearía cuando va perdiendo aire y desinflándose su redondo volumen.

La estrofa sexta tampoco está exenta de un énfasis lúdico, porque el escritor plasma el tumultuoso movimiento de aproximación a la portería de los jugadores cuando acaba de señalarse un córner, y va a ejecutarse el lanzamiento correspondiente desde la esquina. Los participantes en el partido que se disponen al remate o a defender en esa jugada son vistos a través de una sinécdoque, pues son representados tan sólo por una de las prendas de su atuendo, en concreto sus «breves pantalones». Pero dentro de esa vestimenta se alberga, se esconde otra íntima, los genitales, imaginados por el poeta sin más sujeción interna, de ahí que los conciba bailando una danza en la que metaforiza los penes como príapos, en un nuevo tropo sinecdótico en el que la parte, el miembro viril del hombre, es referida en vez del todo, en este supuesto el dios Príapo, pluralizado y escrito en minúscula, en un recurso de tratamiento mitológico al que Miguel Hernández acudió con frecuencia durante su etapa neogongorina. Se transcribe la estrofa en su integridad:

Ante tu puerta se formó un tumulto
de breves pantalones
donde bailan los príapos su bulto
sin otros eslabones
que los de sus esclavas relaciones[13].

Muy original es la elección de la lira para el desarrollo de la «Elegía al guardameta». Este tipo de estrofa, como es bien notorio, ha sido poco empleada en la poesía contemporánea, y Miguel Hernández se cuenta entre los contadísimos autores que se valieron de ella, utilizándola en este caso como medio básicamente encomiástico, y no sin involucrar en el discurso poético una intertextualidad sanjuanista que, en el contexto futbolístico, adquiere pátina de modernidad, como cuando dice, refiriéndose a la gran ovación que los espectadores dedicaron a la memorable estirada del portero: «y un ventalle de palmas te aireó gloria.», endecasílabo que recuerda aquel otro del místico abulense «y el ventalle de cedros ayre daba»[14] con el que culmina el poema conocido como «En una noche oscura».

Elegía de la novia-lunada

Decíamos arriba que la «Elegía de la novia-lunada» era vinculable a la «Elegía al guardameta» en virtud de la índole lúdica de ambos textos, los cuales se diferencian, entre otros caracteres, por su distinta relación con la realidad. La elegía a aquel deportista *amateur* se fundamenta en un hecho ocurrido a ciencia cierta, pero que el poeta cambió al recrearlo fictivamente. En cambio, en la «Elegía de la novia-lunada» no existe certeza de que el hecho que se poetiza sea veraz, aun cuando pueda serlo hasta cierto punto, de modo que, si no es veraz, el caudal de invención puesto en juego resultaría mucho más considerable.

Pero recordemos, en apretada síntesis, sobre qué versa la composición: el hablante confiesa haber llevado a cabo en una bañera el asesinato de su amante, de su novia. El crimen se habría ido larvando en su mente hasta ejecutarlo, y siendo el arma utilizada una navaja albaceteña. Al respecto, se dice que esa fue la única forma de penetración profunda en el cuerpo de la víctima, lo que a priori parece una incongruencia lógica con la afirmación posterior de que en otro momento la había violado. La causa aducida para matar a un ser tan puro habrían sido los celos y la obsesión de que la asesinada fuese sólo para quien le quitó la vida. La emblemática procedencia geográfica del arma, la navaja de Albacete, y el estandarizado perfil de atávico machismo que presenta el crimen concuerdan bien con el título que, en el esbozo del poema, tenía previsto Hernández para la composición, a la que pensaba titular «Elegía de la novia asesinada-a la española»[15].

Este resumen argumental puede convenir a un asesinato en el que el asesino es un hombre, y la asesinada una mujer, pero razonablemente se suele interpretar que el binomio concernido en el texto se da entre un hablante que en alguna medida puede remitir al poeta, y un animal, por más señas una cabra. Un indicio bien elocuente se halla en el título definitivo, pues ahí se denomina «lunada» a la novia, en alusión a sus cuernos, y en una metáfora que Miguel Hernández aplicó varias veces al toro, pero que aquí reserva a esa res del ganado que pastoreó, y ordeñaba.

Indicio no menos gráfico de un referente cabrío lo constituye la mención, en la penúltima de las estrofas, de la esquila, ese pequeño cencerro en forma de campanilla que las cabras pueden llevar colgado a su cuello, y al que el poeta cita en otros textos suyos en los que aparecen estos animales. Y aun otro indicio concurriría en el texto si

el autor no hubiera obviado una anotación apuntada en el esbozo, pero que no elaboró luego para el poema. Se hace referencia a «tus racimos de leche caducos»[16]. En suma, de aludir Hernández a ese mamífero, lo que parece más que probable, el asunto se referiría a la muerte a cuchillo, por el hablante, de una cabra con la que mantenía lazos sentimentales que en el poema son presentados, para dar verosimilitud al retrato de un machista criminal, como de celosa pasión.

Que los cuernos de una cabra sean metaforizados semejantemente a la cornamenta del toro, merced a la imagen lunar, no solo no era un tropo nuevo en la poesía hernandiana, sino una metaforización practicada antes en sus versos, a veces referidos a la cotidianidad del pastor. A este propósito, cabe aducir pasajes de «A todos los oriolanos», un texto fechado «En la huerta, 1 de febrero de 1931». En él se dirige el poeta a sus convecinos en un poema concebido como si de una carta rústica y patanesca[17] se tratase, y en el cual una cabra adquiere un protagonismo inusitado, llamándola en distintas oportunidades con el apelativo metonímico «Luná», es decir la lunada, y en una ocasión mencionándola como «la "Luná" de mis pecados»[18], expresión que, ciertamente, abre la veda para especular acerca de qué clase de pecados pueda tratarse, y no ha faltado quien haya sugerido expresamente un acto de zoofilia al cual se añadiría, luego, una acción necrofílica[19].

Una vez determinado que el pretexto del poema lo ocasiona la muerte violenta de un animal, precisemos también que en el asunto que se plasma en el texto se conjugan dos motivos de inspiración, el animalístico y el que pudiéramos denominar violencia de género, aunque valiéndonos de una licencia conceptual que, pese a que pudiera tildarse de un abuso terminológico por nuestra parte, puede ser apropiada, autorizándonos a ella el propio Miguel Hernández, como veremos luego. Los dos motivos se involucran, según decíamos, en el discurso elegíaco.

La elegía pretextada por animales remonta a las letras grecolatinas, y se abundó en ese motivo, a la sazón considerado trivial, en la poesía dieciochesca, pero la muerte, por causas naturales o por accidente, que se deplora en tales composiciones no iba unida y envuelta en un supuesto temático de tanta originalidad como el que se poetiza en la «Elegía de la novia-lunada», el de una violencia criminosa que se enfoca en el contexto de un argumento doméstico humano-animalístico, y que permite sin dificultad una doble lectura, la histórica de la muerte violenta y traumática de la cabra preferida, y la translaticia y feminicida del asesinato de una mujer por un hombre. Avala que ambas lecturas sean bien admisibles el hecho de que Miguel Hernández dejara escrita la identificación entre mujeres y cabras en su prosa «PASTORÍA– de antaño», no sin partir de una óptica literaria que debe mucho a la fórmula de la greguería de Ramón Gómez de la Serna: «Cabra no, sí mujer a cuatro patas, y con cuatro tacones. Collar metálico y sonante. Fuente manantial láctea –en eso superior a la mujer– junto al sexo»[20].

La violencia de género como asunto

Que yo sepa, hasta ahora no se ha calificado aún con el marbete de violencia de género ninguna de las vetas temáticas hernandianas, y tampoco han reparado en ella quienes enfocaron la poesía de Miguel Hernández desde una perspectiva de género[21]. Pero resulta factible advertir que ese tema atrajo el interés del poeta, y no solo en el primer período de su trayectoria creadora. Aparece el tema como pasaje en dos de sus textos más tempranos, publicados los dos en febrero de 1930 en *El Pueblo de Orihuela*. Se trata de «Nocturna»,

elaborado en décimas, y de «La canción del presidiario», que lo fue en cuartetas. Y nada menos que dos poemas con ese asunto fueron incorporados a *Perito en lunas*, las octavas XXXVII y XL, octavas cuyo desciframiento facilitan las titulaciones que los editores suelen situar al frente de las mismas y que, respectivamente, dicen así: «(Crimen pasional)» y «(Negros ahorcados por violación)». La violencia de género impregna por entero ese par de composiciones, y en la «Elegía de la novia-lunada» sucede como en *Perito*, pues acapara enteramente el discurso textual.

Posteriormente, Miguel Hernández abordará ese asunto en su obra escénica, pues en *Los hijos de la piedra* la joven Retama es rondada, asaltada en el chozo y violada allí mismo por el amo déspota, que hace caso omiso de una preñez que él se encarga de arruinar con su acción. No supera el grado de tentativa la violación sexual a la que el propietario don Augusto quiere someter a una aldeana de sus tierras. Encarnación, en *El labrador de más aire*. Al estorbar sus planes un primo de ésta, Juan, el amo encarga a Alonso que lo asesine, crimen que ejecuta empuñando una hoz.

En uno de los textos aludidos, «(Negros ahorcados por violación)», la violencia de género es presentada como producida por el hombre contra la mujer, inspirándose en el suceso histórico de dos negros, llamados Thomas Shipp y Abram Smith, a los que, en Estados Unidos, concretamente en Marion, Indiana, se les ahorcó el 7 de agosto de 1930 por haber violado a una blanca que era la novia de un obrero de una fábrica y al que asesinaron[22]. En «Nocturna» y en «La canción del presidiario» el crimen se enmarca en la huerta: en el primero de esos poemas, un huertano, al creer que su esposa le estaba siendo infiel, de un disparo abate a su propio hijo pensando que era el inexistente amante, crimen que comete antes de disponerse a ejecutar otro disparando contra su inocente esposa. Similar es el planteamiento que se despliega en «La canción del presidiario»[23], porque versa sobre un preso que lo está por el asesinato del amante de la mujer a la que él quiere, y entre rejas va proyectando quitarle la vida también a ella una vez se vea libre de la prisión. En ambas composiciones, ambientadas en un entorno huertano, la violencia de género no llega a consumarse, pero la decisión de matar a la mujer ya está tomada por su verdugo.

A diferencia de estos poemas, en la «Elegía de la novia-lunada» el crimen no se efectúa sobre una mujer, sino sobre un animal, y acaso quepa decir lo mismo de la octava («Crimen pasional»), cuyo hermetismo severo dificulta enormemente descifrar si ese crimen se comete sobre una mujer, o sobre un animal hembra. Por mi parte, estimo más verosímil esta segunda opción, opción que, en la hipótesis de que resulte cierta, invitaría a especular que en este poema de *Perito en lunas* plasmó Miguel Hernández, desde una abstrusa metaforía, y muy apretadamente, un asunto que va a desenvolver en la «Elegía de la novia-lunada», composición cuya estrofa segunda guarda similitud con el núcleo de dicha octava, puesto que, en los respectivos versos, la acción se llevará a término empuñándose sendas navajas albaceteñas que, una vez clavadas, le evocan al poeta el cuerno que presenta el hocico del rinoceronte, mamífero mencionado en la elegía, y entiendo que tal vez aludido en el otro texto.

Pero volvamos, tras nuestro excurso acerca de la violencia de género en la obra hernandiana, a la «Elegía de la novia-lunada», y para decir que no hace al caso si parte de un suceso verídico, o no parte de él. Lo que se remarca es que la autorreferencia del sujeto hablante a sí mismo no se expresa en clave de elegía compungida, sino en términos casi declamatorios, como se desprende de la desenfadada autoimputación misma con la que comienza la tercera estrofa: «Yo te maté en el baño, agamenona»[24].

Y reparemos en esa alusión legendaria, porque nos sitúa de nuevo en la disyuntiva entre realidad y ficción: ¿el acuchillamiento de la cabra trae a la memoria el de la mítica trama micénica, o es la trama griega la que inspira el asesinato ficcional en la bañera? La segunda opción parece más creíble que la anterior, ya que, puestos a tener en cuenta las circunstancias reales de Miguel Hernández en una posible lectura biográfica del texto, no debe olvidarse que en su casa no debía disponerse de bañera alguna, todo un lujo para la mayoría de españoles de entonces. Ahora bien: lo fictivo del recurso literario a la bañera, cuyo carácter de recurso puede confirmarlo el hecho de que el poeta haya acudido a él en la «Elegía al niño ahogado»[25] no contradice que se pudiese matar al animal de referencia en otro sitio de la casa, porque en algunas ocasiones, cuando una cabra había dado de sí cuanto se esperaba de ella –leche y cabritillos–, sus dueños podían acabar descuartizándola para comérsela[26].

Sea como fuere, estimo que no procede entretenerse en especulaciones acerca de lo que parece una obviedad, y en cambio sí convendría atenerse a la opción de interpretar como ficción literaria, con algún apoyo real, lo que se relata en el texto, máxime a sabiendas de que, en esa etapa creativa neogongorista, Hernández acudió más de una vez a la metaforización de animales apelando a mitos o a leyendas grecolatinas, como en el caso presente, en el que se dirige a una cabra ya muerta con el vocativo «agamenona». Podría leerse el empleo de «agamenona» como alusión pura y simple a Clitemnestra, esposa que fue de Agamenón, rey de Micenas. Prosiguiendo con nuestra lectura, denominar a la cabra asesinada con el nombre del monarca asesinado habría consistido en un juego onomástico de índole lúdica en el que se añade, a mayores, la ironía de que la cabra es retratada como un animal lleno de pureza, mientras a Clitemnestra se la presenta, en la tragedia griega, como adúltera.

El carácter lúdico de la «Elegía de la novia-lunada» es una de las causas principales de que este poema no concuerde con el perfil esperable en una elegía estandarizada. Pero el poeta no sólo no elimina, o mitiga, ese carácter lúdico, sino que lo hace ostensible con guiños irónicos a los lectores, a fin de que se percaten de que quiere establecer con ellos un pacto narrativo que, por lo demás, se ha dado desde muy antiguo en las letras españolas, el de la utilización de un pretexto cualquiera, preferentemente ficcional, con unos fines morales determinados, y presentándolo del modo literario más plausible para que surta efecto la enseñanza, el aleccionamiento que encierra el texto.

Cabe preguntarse por la clase de mensaje que alberga el poema, y elucubrar después sustentando distintas opciones de lectura. Ocurre, sin embargo, que el propio Miguel Hernández, a quien ha de reconocerse privilegiada autoridad sobre la intención y sentido de sus versos, dejó escrita la clave interpretativa latente en su composición en la carta a García Lorca que ya se adujo arriba a vueltas de la «Elegía al guardameta», en la que le dice: «Creo que vendrá en *El Sol* un día de esos mi "Elegía de la novia-lunada", el crimen pasional de todos los días de España aún, que recité en el Ateneo de Alicante...»[27].

Este párrafo tan breve da mucho de sí cuando lo desgranamos, porque en él se distinguen tres puntos. Uno consiste en la constatación y denuncia de la realidad diaria de la violencia machista en la España de la época, la cual atribuye a la pasión. Otro punto se encierra en una sola palabra, el adverbio «aún», que traduce el posicionamiento contrario del poeta ante la perduración de una lacra que consideraba que debía atajarse cuanto antes. Y un tercer punto radica en haberse inspirado en un problema social, y contribuir a plantearlo públicamente desde la literatura, sea a través de un medio de comunicación, sea en recitados. Y contribuye a que me incline a pensar en su voluntad de difundir esa

cuestión el hecho, que no me parece aleatorio, de que para el periódico *El Sol* pudo haber seleccionado otro poema de su cartapacio, y no éste, y para el recital del Ateneo, así como para el que dio el 28 de julio de 1933 en la Universidad Popular de Cartagena, también.

En la «Elegía de la novia-lunada» se plasman varios aspectos que, con independencia de que su tratamiento sea obviamente de índole literaria, coinciden con claves identificadoras del retrato de un verdugo de género característico. Vamos a enumerarlas: el asesinato se produce en un ámbito doméstico, contra alguien unido por lazos sentimentales y por quien concibe a la mujer como un ángel del hogar moldeado a su modo («Yo quise moldearte...»[28]), e invisible para la gente («Yo te quería, por acaso casta,/monja de tu belleza:/a los demás, a todos vocearla,/pero que no la vieran»[29]).

El asesino posee control absoluto sobre su víctima, a la que considera de su exclusiva propiedad, y a la que, antes de matarla, ya había violado, tal como se declara en un verso de la estrofa quince («...al pie del lago azul fuiste violada»[30]), un verso en el que la referencia al paisaje sustituye a la previamente pensada en el esbozo del poema, donde figura escrito «pruno aquel»[31] y no «lago azul», un cambio que gana ciertamente muchos enteros literarios. Pero sigamos: los celos están en el origen del asesinato en muchos supuestos de esa naturaleza, lo que se refleja en la estrofa catorce:

> Y los celos, carcoma de mi carne,
> cáncer de mi madera,
> ¡qué cornada mortal contra tu sangre
> tiraron cachicuerna![32]

La acción homicida culmina un proceso que se fue desarrollando de manera imaginaria en la mente del agresor hasta que se consuma, según se narra en el comienzo mismo de la composición, en cuya estrofa inicial se lee:

> Mi voluntad, madura, te acercaba
> en mi mano la muerte,
> que retiraba, pita sublunada,
> mi decisión aún verde[33].

Llevado a cabo el crimen, un porcentaje de criminales de género se arrepiente, o parece arrepentirse, y llora a la víctima, aún con las manos ensangrentadas, como en los versos de esta elegía, en los que, refiriéndose a la belleza de la muerta, el hablante dice: «De ella Narciso, en ella me miraba,/y llorándola ahora,/como la suya, aventan, la guitarra,/sangre mis manos, horcas»[34]. Otro porcentaje, acaso más elevado que el anterior, acaba suicidándose por causas varias, causas que a veces se potencian entre sí, aunque en ocasiones el quitarse la vida no pasa de un intento frustrado. En el poema hernandiano, con todo, ese intento apenas supera la fase mental de quien se siente, sin demasiada convicción, y cínicamente, culpable del crimen:

> ¡Oh, qué proeza la de no arrancarme
> mi corazón de cuajo,
> para, como una esquila palpitante,
> a tu cuello colgarlo[35]!...

En esta clase de sucedidos puede ocurrir que el asesino haya querido, pero no haya podido, materializar el sexo con la asesinada, y también esta opción argumental está recogida en el poema del oriolano, en la estrofa cuarta, donde la puntiaguda arma del agresor sustituye metafóricamente a su sexo, como se explicita con toda claridad:

Con un sexo de acero y de tragedia
me reanudé a tu sexo:
no pude entrar en ti de otra manera,
pura de trecho en trecho.

Muchos otros aspectos de la «Elegía de la novia-lunada» cabría considerar aún, pero vamos a poner un fin provisional a nuestro comentario, porque entiendo que hemos allegado base suficiente para sustentar nuestra propia lectura interpretativa, tanto de esta elegía sobre la novia-lunada como de aquella que se inspira en un guardameta oriolano.

Ambos textos son reveladores de una plasmación elegíaca muy personalizada y de carácter lúdico en la que no se transmite hondura y aturdimiento emocional alguno, y menos aún cólera o incredulidad ante la muerte, lo que, por otra parte, sería del todo absurdo e incompatible en el supuesto de la «Elegía de la novia-lunada», en cuya trama el autor del crimen lo tenía incluso planeado, y tampoco remata la narración de los hechos con ninguna forma de *consolatio*, tan preceptiva en una elegía que no falta en la inspirada en el guardameta. Sin conculcar el evidente tratamiento lúdico, sobre la «Elegía de la novia-lunada» manifestó Miguel Hernández que reflejaba el fenómeno de la violencia machista coetánea, de ahí que hayamos procurado una lectura del poema desde ese ángulo, a partir del cual pusimos de relieve la comprometida concienciación del poeta sobre esa clase de sucesos cotidianos.

NOTAS

1.–Al respecto, sobre *Viento de pueblo*, por ejemplo, escribía Concha Zardoya que ningún poema de dicho libro «deja de estar traspasado por un sentimiento doloroso y elegíaco», cf. *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974, p. 68.

2.–Cf. Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 193.

3.–Esta calificación se debe a Agustín Sánchez Vidal. Cf. Miguel Hernández, *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, Madrid, Alianza Tres, 1986, p. 17.

4.–Ambos textos pueden leerse en Miguel Hernández, *Antología comentada*. II (Prosa), ed. de Jesucristo Riquelme, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, pp. 344-345. Abunda sobre las vicisitudes futboleras de esa fase de la vida del poeta el libro de María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, pp. 38 y ss.

5.–Se cita por Miguel Hernández, *Obra Completa. Teatro, prosas, correspondencia*, II, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 2308-2309. En adelante, este tomo se citará como *Prosas, teatro, correspondencia*.

6.–Léanse, a título de muestra, estos versos del poema «Foot-booll» de Fernando Villalón: «chutaría sobre tu red/ que no pararía San pedro,/ que es mucho más que Zamora,/ porque es portero del cielo.» Se toma la cita del estudio de Manuel J. Ramos Ortega «Una correspondencia entre Gerardo Diego y Fernando Villalón», en su libro *Las alas de Ícaro. De poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 74.

7.–En un fragmento de su novela *Coro de alucinados* (1975), Salvador García Jiménez parece haberse inspirado en la «Elegía al guardameta» al dar igualmente por muerto al meta Comba en el lance de su topetazo con el larguero. Véase Juan Cano Conesa, «La vida y la muerte en la poesía de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández cien años después (1910-2010)*, *Monteagudo* 15 (2010), pp. 38-39.

8.–Cf. Miguel Hernández, *Obra Completa. Poesía*, I, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 317-318. En adelante, se citará este volumen como *Poesía*.

9.–En su artículo «Miguel Hernández. Cien años de vientos del pueblo», señalaba Guillermo Alberto Arévalo

que en la obra poética del oriolano hay ocho elegías, indicando, respecto a la del guardameta, que «se trata de un poema del fútbol que honra a un portero que, por tratar de atajar un balón, estrelló fatalmente su cabeza contra el palo;» Cf. *CLAVES de razón práctica* 204 (julio-agosto 2010), p. 49.

10.–Señalo, por ejemplo, que en su poema visual «Futbol», el poeta vanguardista catalán Carles Sindreu i Pons ilustraba óptica y caligramáticamente el motivo del *plongeon*.

11.–Se lo contaba Manuel Soler Muñoz a José María Moreiro. Véase «Miguel Hernández (y II)», *ABC* (30 de julio 1972), pp. 106-107.

12.–El poema «Platko» fue dedicado por Rafael Alberti al delantero José Samitier, del Club de Fútbol Barcelona. Apareció publicado por primera vez en *La voz de Cantabria*, el 28 de mayo de 1928, y después en la entrega séptima y última de la revista sevillana *Papel de Aleluyas* (julio 1928).

13.–*Poesía*, p. 316.

14.–Se cita por San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1984, p. 262.

15.–*Poesía*, p. 876.

16.–*Ibid.*, p. 877.

17.–Cf. José María Balcells, *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990, p. 28.

18.–*Poesía*, p. 214.

19.–Véase Eutimio Martín, *Oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, pp. 365-366.

20.–*Teatro, prosas, correspondencia*, p. 2126.

21.–Constato, por ejemplo, que no se alude para nada a la cuestión en el estudio de Damaris Navarro Torregrosa «El discurso de género en la obra poética de Miguel Hernández. Una lectura desde el feminismo», *Homenaje a Miguel Hernández*, en *Letras de Deusto* 126 (enero-marzo 2010), pp. 91-105.

22.–Francisco Javier Díez de Revenga ha estudiado este hecho histórico, así como su tratamiento literario por el oriolano, en «Miguel Hernández, tres poemas», en su libro *Didáctica del texto literario*, Murcia, Región de Murcia, 2010, pp. 174 y ss.

23.–«La canción del presidiario» fue publicada por Mariano Abad en *La Lucerna* 43 (1994), pp. 34-35. Sobre este texto y algunas de sus características, véase el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga «Más sobre la poesía terruñera de Miguel Hernández», *Ínsula* 763 (julio-agosto 2010), pp. 7-10.

24.–*Poesía*, p. 318.

25.–El quinto endecasílabo del texto dice así: «chiquillo agamenón, mártir del baño,», cf. *Ibid.*, p. 321.

26.–Se remite al sucedido que cuenta Sánchez Vidal en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, pp. 284-285.

27.–*Teatro, prosas, correspondencia*, p. 2309.

28.–*Poesía*, p. 319.

29.–*Id.*

30.–*Ibid.*, p. 320.

31.–*Ibid.*, p. 877.

32.–*Ibid.*, p. 320.

33.–*Ibid.*, p. 318.

34.–*Ibid.*, p. 319.

35.–*Ibid.*, p. 320.

18.–Miguel Hernández, *Obra completa*, vol. III, pp. 2428-2429.

19.–«Pero cada hombre mata lo que más ama», mi traducción (www.literaturepage.com/read/ballad-of-reading-gaol-2.html). En «La poesía es un arma cargada de futuro» (*Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada, 1960), Gabriel Celaya nombraba las verdades terribles que el hombre enfrenta ante la muerte como «bárbaras, terribles, amorosas crueldades».

20.–En el prólogo de su edición de *El hombre acecha* y el *Cancionero y romancero de ausencias*, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia citan ambos pasajes garcilasianos al hablar del tema de la inapresibilidad del espíritu en la poesía hernandiana (Madrid, Cátedra, 1991, p. 61).

21.–José Hierro, *Poesías completas (1944-1962)*, Madrid, Ediciones Giner, 1962, p. 5.

22.–Concha Zardoya, «Psiquismo ascencional en Miguel Hernández», *Ínsula*, Madrid, 1992.

23.–Carlos Bousoño, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández, «Antes del odio»», *Cuadernos de Agora*, núms. 49-50 (diciembre de 1960), pp. 31-35.

24.–Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *op. cit.*

25.–Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatra comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

26.–Carlos Bousoño, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández», p. 35.

27.–César Vallejo, *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 71.

28.–El 27 de octubre del 2010 consulté este cambio con José Carlos Rovira y me dio la razón para hacerlo.

29.–Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, dos volúmenes.

30.–Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, *op. cit.*

31.–Véase *Problems of Dostoievsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

32.–Octavio Paz, *Piedra de sol. Configurations*, edición bilingüe, New York, New Directions Publishing Corporation, 1971, p. 32.

33.–Carlos Bousoño, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández», p. 34.

34.–Octavio Paz, «Poesía y poema», *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

35.–Carlos Bousoño, «Notas sobre un poema de Miguel Hernández», p. 34.

36.–En una conferencia magistral que dictó en el curso sobre Miguel Hernández dirigido por José Carlos Rovira (Universidad Menéndez Pelayo, Santander, agosto del 2010), titulada «La traslación de la idea a la poesía en Miguel Hernández», Carmen Alemany examinaba los «pre-textos» del poeta como muestra de su intensa conciencia del oficio. Entre estos, además de versiones preliminares en prosa y en verso de tantos de sus poemas, se cuenta la traducción de autores admirados, entre ellos Mallarmé, Lautremont, Verlaine y Paul Valéry. También, la transcripción de los poemas de *Cántico*, de Jorge Guillén. Muy probablemente estos poetas operan como fuentes aun no estudiadas de la poesía de Miguel Hernández. De todas formas, con este trabajo que culminará en un libro Alemany nos da a lectores y críticos una importante lección: la de desmontar el mito del poeta espontáneo.