

## Diario íntimo y práctica poética. Sobre el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández

Sabrina Riva

### Resumen

Si como lectores percibimos en el *Cancionero* la representación lírica de un efecto similar al que nos produce la lectura de un diario íntimo, percepción de la que se ha hecho eco la crítica a lo largo del tiempo, ello sucede porque esta obra hernandiana puede vincularse con algunas de las marcas genéricas de este último tipo discursivo. En su carácter de póstumo, el poemario es un verdadero “productor de cercanía”, que merced al meticuloso delineado de los episodios de la historia individual y a un intenso trabajo de reutilización de tópicos, motivos y expresiones, permite una sustitución simbólica de los “ausentes”, sin por ello desbaratar la fragmentariedad y la dispersión consustanciales al género. Nuestro trabajo pretende, entonces, analizar dichos vínculos entre el diario íntimo y el último poemario hernandiano.

**Palabras claves:** diario íntimo-práctica poética-Miguel Hernández-Cancionero y romancero de ausencias

### Abstract

If as readers we feel “Cancionero” as the lyric representation of a personal diary, that happens because this text has generic signs of it. This group of poems is a really “producer of proximity” reusing topics, reasons and expressions from the personal diary. In this essay we search to find the links between those different kind of texts.

**Key words:** personal diary-poetic creation- Miguel Hernández-Cancionero y romancero de ausencias

*El texto es una urdimbre de mentiras, recursos técnicos, ficciones, que intentan lograr una verdad estética y humana.*

Luis García Montero. “El oficio como ética”.

El programa estético hernandiano surge de la confluencia de imaginarios diversos. No sólo se apropiá de moldes, motivos y asuntos de la poesía tradicional, sino que perfila el asedio a algunos referentes de la tradición áurea. En este sentido, es conocido el uso que Hernández hace de metáforas vinculadas a propuestas poéticas de diversa índole. Sus primeros poemarios, *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936), abrevan del imaginario gongorino y de la “poesía impura” de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. *Viento del pueblo* (1937), en cambio, desarrolla una escritura de marcado tono épico, mientras que sus dos últimos textos, *El hombre acecha* (1939) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), presentan un registro más íntimo y despojado.<sup>1</sup>

Escrito durante un largo periplo por las cárceles de finales de la Guerra Civil, y aún culminada ésta,<sup>2</sup> el último poemario mencionado presenta una mayoría de composiciones en las que se desarrolla una acentuada representación de la intimidad subjetiva del poeta y, por la cual, asimismo, podemos pensar dicho texto en conexión con las “escrituras del yo”; en especial con algunas de las señas de identidad del *diario íntimo*. En consonancia con lo que venimos diciendo, “en su última etapa, la poesía de Miguel Hernández constituye un balance de la

<sup>1</sup> En un temprano y ya clásico estudio sobre la poesía de Hernández, Juan Cano Ballesta plantea la manifestación de una “tendencia mimética” enraizada en la personalidad misma del poeta, la cual, entendida como una “enorme capacidad de asimilación e imitación”, hace que éste logre “sin visitar escuelas ni universidades, llegar a dominar los resortes técnicos de la poesía” (1978: 9).

<sup>2</sup> La última obra del poeta oriolano fue entregada luego de su primera salida de la cárcel -hacia finales de septiembre de 1939- a su esposa Josefina Manresa. La misma afirma que “lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo consigo cuando salió la primera vez, una libreta con el *Cancionero y romancero de ausencias* y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribió” (Citado en Puccini 1989: 236). De este modo, cuando muere en marzo de 1942, deja sin ordenar su última producción y son los diversos editores de su obra los que han intentado reconstruir dicho poemario, respetando el título del cuaderno que Hernández le entregó a Josefina. Margarita Ajuria Pérez de Unzueta (2005) aclara, además, que “se trata de un cuaderno de tipo escolar de 66 páginas. Hasta la 50 está escrito por Miguel Hernández y después se distinguen dos tipos de escritura hasta la 54. Miguel no detendrá su producción y en los años de vida que le quedaban siguió escribiendo, con lo que no es este cuadernillo lo último que nos queda”. Es decir que, si bien se cree que durante el último año de su vida no escribió más que algunas cartas a sus familiares, debido a su grave enfermedad, existen una serie de poemas por fuera del cuadernillo, a los cuales en las primeras ediciones de la obra hernandiana se conoció como los “poemas últimos”. Sin embargo, en la actualidad se entiende por *Cancionero y romancero de ausencias* “la obra que agrupa la última producción hernandiana, y no sólo el cuadernillo al que el poeta adjudicó el título” (2005: 5). A fin de obtener mayor información sobre las vicisitudes editoriales a las que se ha sometido el texto en cuestión y las correspondientes fundamentaciones de la crítica, remitirse a la tesis de Pérez de Unzueta consignada en la bibliografía, especialmente las páginas 5 a 10.

experiencia vivida en el amor y en la guerra. El poeta expresa entonces cuanto sabe de sí mismo, de los hombres y del mundo” (Chevallier 1978: 142).

En el presente artículo nos interesa en particular observar cómo a medida que dicha escritura propugna una mayor exhibición de la intimidad del yo, que va del uso literal del nombre propio autoral a la constitución de episodios de una singular historia individual, el poeta diseña una representación lírica de efecto similar al que nos produce la lectura de un diario íntimo.

“Autobiografía fragmentaria” (Bousoño citado por Bagué Quílez 2010: 43), “diario íntimo” o “poesía testamento”<sup>3</sup> son algunos de los marbetes que la crítica suele usar para referirse al *Cancionero*. De hecho, no debemos olvidar que, como ya lo señalara José Ángel Valente, respecto de la obra del poeta de Orihuela en su totalidad, “es difícil, o imposible, pensar su poesía sin pensar su vida” (1994: 155). Este “efecto” no sólo es resultado de alusiones, eufemismos o referencias explícitas, que hacen presentes en la escritura datos que tienen una correspondencia directa con la experiencia vital del poeta, sino de los diversos y poderosos relatos más o menos legendarios circulantes en torno a sus peripecias autobiográficas.<sup>4</sup>

Pues bien, en este sentido, nos enfrentamos a los poemas del *Cancionero* como a las “instantáneas” de un diario, en el que la falta de estructura permite la asimilación de temas y meditaciones de diversa índole, dado el carácter fragmentario y disperso del mismo, -la separación de la amada, la muerte del primer hijo, el nacimiento del segundo, la violencia intrínseca al hombre- y en el que, como lectores, percibimos la representación lírica de un efecto semejante al “efecto catártico de los diarios” (Genoude 2009: 43). Además, su condición de “póstumo” lo emparenta con la caracterización del diario íntimo en tanto “género fúnebre”, es

<sup>3</sup> Uno de los autores que mayor énfasis pone a la hora de pensar al *Cancionero y romancero de ausencias* como una suerte de “diario íntimo”, al cual también denomina “poesía testamento”, es Darío Puccini. Al respecto reflexiona: “Sigo pensando que el proyecto o ideal de poesía al que tendía Miguel Hernández en el punto crucial de su verdadera madurez de escritor y de hombre..., está contenido por entero en este diario íntimo -deliberadamente sin márgenes e ininterrumpido- que es su inacabado *Cancionero y romancero de ausencias*. Un diario íntimo con las ventanas abiertas de par en par sobre el mundo” (1989: 235).

<sup>4</sup> Las reflexiones del presente capítulo se desarrollan en conformidad con la necesidad -enunciada por Scarano- de “reponer referencia y autor en las discusiones en torno al sujeto” (2007: 18), sin por ello abogar por un confesionalismo de corte romántico, ni sustentar el análisis de acuerdo al inmanentismo de las teorías deconstrucionistas.

dicir, aquél que “está asociado a la muerte del escritor” y se ofrece al lector como una suerte de “testamento poético” (Gallego Cuiñas 1996: 3).

Los núcleos temáticos del *Cancionero* son, en términos generales y como ya adelantáramos, el lamento por la separación de su familia y la muerte del hijo, las esperanzas cifradas en el nacimiento del segundo hijo y la reflexión esporádica sobre la guerra y la naturaleza del hombre. El tratamiento poético que se hace de los mismos oscila entre el desarrollo de un sentimiento desbordado y la meditación acerca de las propias creencias. En todos los casos, el “tono élego”, característico de la poesía hernandiana,<sup>5</sup> encarna en una serie de poemas de aparente sencillez, en los que -de modo similar al ejemplo citado por Jorge Luis Peralta, el diario de Guibert- “la radicalidad de la experiencia vivida invalida el ornamento literario, apenas permite su trémula enunciación” (2009: 172). No es de extrañar, entonces, que predominen en el poemario las estrofas de raigambre popular, caracterizadas por su despojamiento expresivo y su reconcentración conceptuales. Así, encontramos una amplia variedad métrica, destacándose el uso del octosílabo y la versificación de arte menor en canciones y romances, seguidillas y cuartetas, entre otros.

La ausencia de los seres queridos, en particular de la mujer que ama, es una de las preocupaciones constantes del sujeto lírico. A ella se refieren poemas tales como el 8, 22, 29, y “Vals de los enamorados y unidos hasta siempre”, todos ellos escritos en versos de arte menor.<sup>6</sup> Dicha lejanía, justamente, es aquello que intenta exorcizar el que escribe un diario. Según Alan Pauls: “todo diario es un sistema de producción de cercanía, de vecindad, incluso de contemporaneidad” (2007-2008: 50). Es por esto que la poesía elegíaca hernandiana, no sólo evoca a los “seres ausentes”, sino que se configura ella misma como un espacio de sustitución simbólica de los mismos.

<sup>5</sup> Entendemos por “tono élego” un tono que excede lo meramente genérico, o lo que es lo mismo, “el desplazamiento de la elegía desde el espacio de lo discursivo -con sus rasgos de distanciamiento, objetivación descripción y narración- al de la lírica” (Ruiz Pérez 1996: 337).

<sup>6</sup> Seguimos en todos los casos la numeración de los poemas que se presenta en la edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, consignada en la Bibliografía como Hernández (1993). De aquí en adelante sólo se consignará el número de página.

Si en varias de las composiciones del *Cancionero* el viento se presenta como el principal enemigo de los amantes, en “Vals de los enamorados” ya no se trata sólo del viento como antagonista, sino de una serie de fenómenos naturales violentos: “Huracanes quisieron /con rencor separarlos. /Y las hachas tajantes /y los rígidos rayos” (688). La enumeración de los flagelos sufridos por los enamorados, la cual se extiende por la mayor parte del poema, presenta en sus últimas líneas ecos del tipo de amor imperecedero registrado en el romance popular “Amor constante más allá de la muerte”: “Aventados se vieron /como polvo liviano: /aventados se vieron, /pero siempre abrazados” (688). En lo que atañe a dicha representación del amor, Pérez Bazo (1992) cree que en la misma reside una de las lecciones éticas fundamentales del *Cancionero*. Al respecto sostiene que “la pasión que en obras precedentes traducía lo primario del apetito animal, en ésta emerge como amor complementado en otro ser (amor-eros) con trascendencia y autenticidad”.<sup>7</sup>

La angustia por la imposibilidad de acceder al cuerpo de la mujer aparece en “Antes del odio”. No obstante, la peculiaridad de este texto es que pergeña otro tipo de penetración en la intimidad del hablante lírico. Mediante unas breves pinceladas se nos presenta la miserable realidad en la que ese individuo habita, la cárcel, pero se elude la mención de la circunstancia socio-histórica puntual:

Mírame aquí encadenado,  
escupido, sin calor,  
a los pies de la tiniebla  
más súbita, más feroz,  
comiendo pan y cuchillo  
como buen trabajador  
y a veces cuchillo sólo (719).

<sup>7</sup> Tal concepción del amor, que se formula con distintos matices en múltiples composiciones del *Cancionero*, suele cristalizarse en la imagen de los enamorados abrazados. En “Orillas de tu vientre”, glorificación en clave sensual y cosmológica del vientre de la amada, al que se lo llama entre otras posibilidades “clavelina del valle”, “granada”, “túnel”, “vertiginoso abismo”, se construye dicha imagen, en el marco de un poema en el que el sujeto lírico exhibe su soledad y se concibe a sí mismo como “ausente”: “¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo? /A mi lecho de ausente me echo como a una cruz /de solitarias lunas del deseo” (708). De este modo, se pone de relieve específicamente la falta del cuerpo del tú al que se interpela, al tiempo que, por intermediación de un recuerdo que se actualiza, en la estrofa final asistimos a la compenetración total de los enamorados: “En ti nos acoplamos como dos eslabones, tú poseedora y yo. /Y así somos cadena: /mortalmente abrazados” (709).

El sujeto encarcelado se percibe integrando una cadena de signo contrario a la que constituía con la mujer amada, la “del sabor a carcelero /constante, y a paredón, /y a precipicio en acecho” (720), mas no se cree “preso” en un sentido profundo, en tanto el amor lo hace libre: “No, no hay cárcel para el hombre.../ Libre soy. Siénteme libre. Sólo por amor” (720).

La naturaleza espiritual de este amor, la posibilidad de conjurar el odio y elevarse por encima de las circunstancias adversas, se despliega también en “Después del amor”. Si bien la mayor parte del texto no se condice con tal idea, luego de que el sujeto lírico rememora la voz de la mujer, llega a conclusiones similares. Nos interesa en particular la formulación de esa voz, debido a que entre sus dichos aparece el nombre propio del autor. Ésta dice: “<<Miguel: me acuerdo de ti /después del sol y del polvo...>>” (725). Es decir, de alguna forma se autoriza al lector a cruzar las series literaria y biográfica a la hora de interpretar el poema, aunque esto no signifique una correspondencia inmediata entre las mismas, dado el carácter de representación que subyace a toda obra literaria.

Llegados a este punto debemos señalar que si coincidimos con Aranguren en que la intimidad es “vida interior, relación intrapersonal, reflexión sobre los propios sentimientos, conciencia moral y gnoseológica, y también autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y la subjetividad” (1989: 20), no hay asunto que provoque mayores cavilaciones de este tipo por parte del sujeto lírico que la muerte del primer hijo. Sobre dicha cuestión se vuelve una y otra vez en distintos poemas del *Cancionero*, especialmente los del comienzo, perpetrándose de esta forma una suerte de juego de repetición y diferencia, que ayuda a crear el “efecto” atribuido a los diarios, en los que los materiales suelen ser reutilizados con insistencia.<sup>8</sup>

Las composiciones que hacen referencia al hijo muerto -recordemos que Manuel Ramón, el primer hijo, nace en diciembre de 1937 y muere desnutrido en octubre de 1938-coinciden, en su mayoría, en el empleo de eufemismos o

<sup>8</sup> Alan Pauls, citado por Ana Gallego Cuiñas, comenta que las entradas del diario son el paradigma de cómo la experiencia en éstos puede reducirse a un conjunto de frases y narraciones, reutilizables ilimitadamente y en los que los temas suelen ser siempre los mismos (1996: 6).

circunloquios a la hora de plantear el tema de la muerte. Poesía de marcadas connotaciones elegíacas, en sus versos no sólo se evoca al hijo, sino que ella misma se erige como una sustitución simbólica, que repara las grietas de la ausencia física. Por lo que, reiteramos, en la lectura de dichos poemas se establece una operación indecidible entre la vida y la obra de Hernández. De hecho, allí emergen referencias concretas, por ejemplo el mes en que el hijo muere, octubre, que son las que generan, entre otros elementos, la identificación al modo aristotélico entre el receptor y el sujeto lírico de carácter autobiográfico.<sup>9</sup>

El poema 44 muestra desde el comienzo la oposición entre una alegría “de esas que no son nunca más iguales” y un corazón “lleno de historias tristes” (702). En el mismo, el hijo es paragonado con la mañana. Como ésta, el niño era el inicio de la vida, un ser “virginal” en tanto no contaminado por las ruindades del mundo. El vínculo entre éste y la felicidad que les dio a sus padres es mencionado de modo directo y así el hablante lírico expresa: “Una mujer y yo la recogimos / desde un niño rodado de su carne”, mas lo que no puede ser dicho con las palabras precisas es la muerte: “...es una tristeza para siempre, / porque apenas nacida fue a enterrarse”. En estas líneas se reflexiona sobre la fugacidad de una dicha concebida desde la hipérbole, y sobre la muerte como un hecho irreversible, portadora de una tristeza que ya no podrá clausurarse en el tiempo.

Es interesante señalar que en estos poemas la vida y la muerte no son temas abstractos, sino que se asocian a las experiencias vitales, en especial, de los dos hijos, tanto el muerto como el que nace en enero de 1939, Manuel Miguel, quienes son “exaltados al ser equiparados o sustituidos por el sol, sus propiedades o sus beneficiosos efectos” (González Landa 1992). En el texto “Vida solar”, el niño es caracterizado a partir de rasgos propios del astro mencionado, por lo cual se destaca su “claridad” y “limpieza” y se lo llama, entre otras posibilidades, “cuerpo diurno” y “diáfano barro” (703). Nuevamente aparece como la “coronación astral de la alegría”, “fruto del cegador acoplamiento”, o, lo que es lo mismo, como el

<sup>9</sup> De alguna manera, estos textos comprenden -junto con otros ejemplos del poemario- una síntesis ética formada por un conjunto de actitudes anteriores llevadas a la escritura y un “balance de vidas (soldado, esposo, padre, preso) dentro de la antagónica dualidad que encierra la existencia misma: desgracia (derrota, muerte del hijo, cárcel) y alegría (unión amorosa, maternidad, nacimiento del hijo, esperanza)” (Pérez Bazo 1992).

producto de la unión de dos linajes que genera una dicha de dimensiones cosmológicas. Mediante una alusión metafórica, “De la noche final me has enlutado”, se presenta la instancia opuesta a aquella de la “imagen solar” que se desarrolla en la mayor parte del poema. Así, el sol se presenta en tanto creador y sustentador de vida y la noche como el ámbito de la muerte. Algo similar sucede en el poema 51, “Era un hoyo no muy hondo”, de métrica octosilábica, en el cual el hijo es el que emana luz, “dentro de mi casa entraba / por ti la luz victoriosa” (706), y el que provoca, una vez muerto, que esa casa se trasforme en un hoyo parecido a aquél en el que fue enterrado. La variante que esta composición recoge, entonces, es la descripción de los efectos causados por la muerte sobre la casa, lugar de las relaciones privadas e íntimas por antonomasia.<sup>10</sup>

Con respecto al poema titulado “A mi hijo”, allí la naturaleza acompaña el sentimiento apesadumbrado del sujeto lírico, tristeza que gravita en la mayoría de los versos: “Desde que tú eres muerto no alientan las mañanas” (707). Además, como mencionáramos con anterioridad, podemos observar al menos dos marcas cronológicas que tienen su correlato en la propia vida del autor. Se explicita el mes en que el hijo murió, “precipitado octubre”, y se precisan los meses que ese niño vivió, “diez meses en la luz”. Todo lo cual se puede vincular con la modalidad alusiva que caracteriza a los diarios íntimos. Como en éstos, el poema le otorga un lugar preferencial a lo implícito, motivando al lector al desciframiento de ciertos sentidos que no se pueden aprehender acabadamente sin una previa indagación (Gallego Cuiñas 1996: 4).

A pesar de la preeminencia de las composiciones en las que se alude al hijo muerto, el *Cancionero* también cuenta con versos referidos al futuro, encarnado en el nuevo hijo, desde una mirada positiva. Se destacan en este sentido, “Hijo de la luz y de la sombra”, en el que la concepción del hijo se convierte en acto cósmico,

<sup>10</sup> La casa es un escenario significativo, pues es el sitio predilecto para la pasión amorosa y los momentos de soledad. En la misma se desarrolla una práctica social, por la cual un grupo de personas suelen habitar juntas, aunque orientando sus intereses en relación con el afuera; pero también es el ámbito de la “intimidad aislada”, un refugio para la individualidad (Scarano 2007: 51). En el caso del poema 51, la misma se identifica con un ataúd, que reúne a sus moradores en torno a la circunstancia de la muerte. Según Bagué Quílez en el *Cancionero* “la habitación, centro de la intimidad, es el lugar en el que el cuerpo ausente se enfrenta a los objetos presentes” (2010: 43). Se oponen la inmaterialidad del niño a la materialidad de los objetos que lo evocan. Por ejemplo, las “ropas con su olor” de la primera composición o la “fotografía” que se menciona en la canción 24.

los poemas 120 y 121, ambos en heptasílabos, y las “Nanas de la cebolla”. Nos referiremos brevemente a estas últimas debido a que la exhibición de la intimidad es más acentuada en las mismas.

Hernández escribe dicho poema como respuesta a los datos proporcionados por su esposa Josefina Manresa en una carta, en la que relata que ella y su hijo, dadas sus penurias económicas, comen fundamentalmente cebolla. Tenemos noticia de tal suceso gracias a una epístola dirigida a la misma a modo de réplica. Allí, el poeta escribe: “El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consuelas te mando esas copillas que le he hecho, ya que para mí no hay otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme” (Citado por Cano Ballesta 1978: 53). La práctica escrituraria, entonces, no sólo da sentido a las horas de recogimiento carcelario, sino que es un modo de mantener lazos simbólicos con los suyos. El *Cancionero* traza un derrotero en el que se impone una visión de la vida como proceso, a la manera del escritor de diarios, quien no se pregunta “¿quién soy? sino ¿en qué me estoy transformando?” (Pauls 2007-2008: 50).

El niño, llamado “porvenir de mis huesos” (732), es el que mantiene en contacto al sujeto lírico con un futuro hipotético, en el que se alberga una vaga esperanza. En el poema de Hernández confluyen las diversas temporalidades: el pasado idílico de la niñez, el presente de la cárcel y el futuro imaginado por el sujeto lírico para su hijo. El discurso fluctúa inquietante entre la autonarración y la descripción de una relación intrapersonal. En la medida que el hablante aconseja al destinatario, medita sobre sí mismo. Atrás ha quedado el orbe edénico de la infancia para el adulto, revitalizado por la risa contemporánea del niño, mas no para el pequeño. Es por esto que los versos finales, suerte de conjuro poético, apuestan por una singular evasión de las circunstancias socio-históricas, en tiempo presente, dado que se desea preservar al niño de esa realidad adversa.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La guerra, sus posibles consecuencias, y las cavilaciones sobre la potencial violencia de los hombres son el eje de unas pocas composiciones: los poemas 43, 49, 59, 76 y el denominado “Guerra”. Como en el resto del *Cancionero*, los versos parten de la experiencia particular para luego trascender lo personal y pergeñar así valores generales. En el caso concreto de “Nanas de la cebolla”, si como estableciera Rafael Núñez Ramos “la poesía expresa la relación del hombre con el mundo en un momento histórico” (2000: 19), el poema mencionado se constituye como una elipsis de los desastres de la Guerra Civil y del maltrato penitenciario, al tiempo que las vicisitudes del tramo

Si como lectores percibimos en el *Cancionero* la representación lírica de un efecto similar al que nos produce la lectura de un diario íntimo, percepción de la que se ha hecho eco la crítica a lo largo del tiempo, ello sucede porque esta obra hernandiana puede vincularse con algunas de las marcas genéricas de este último tipo discursivo. En su carácter de póstumo, el poemario es un verdadero “productor de cercanía”, que merced al meticuloso delineado de los episodios de la historia individual y a un intenso trabajo de reutilización de tópicos, motivos y expresiones, permite una sustitución simbólica de los “ausentes”, sin por ello desbaratar la fragmentariedad y la dispersión consustanciales al género. La escritura habilita un “espacio de descarga” (Peralta 2009: 172) que, dada la profundidad de los hechos vividos, justifica la emergencia de las formas breves populares y el verso corto, debido a que su estilización le permite al poeta representar con mayor precisión, en un estilo conciso, despojado y sencillo, arraigado en su memoria sentimental y sonora, una intimidad elegíaca fuertemente anudada con sus dolorosas experiencias biográficas y los efectos devastadores de la guerra.<sup>12</sup>

## Bibliografía:

Ajuria Pérez de Unzueta, Margarita (2005). *Nueva lectura de lo colectivo en Cancionero y romancero de ausencias*. Memoria de licenciatura. Disponible en línea: <http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/.../tesina.pdf>

Aranguren, José Luis (1989). “El ámbito de la intimidad” en Castilla del Pino, Carlos. *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.

---

final de la vida del poeta y la cárcel en sí misma configuran una metonimia de la España de posguerra.

<sup>12</sup> Según Antonia Cabanilles, parafraseando a Lejeune, el principal rasgo autobiográfico es “la identidad autor-narrador-personaje principal” (2000: 192), cimentada en una serie de dispositivos: la inclusión del nombre propio en el relato, la “adjudicación al narrador-personaje principal de actividades y obras que el lector sabe que pertenecen al autor” (2000: 192), la aparición de fechas que permiten verificar dicha identidad y referencias a personas y hechos reales vinculados con la vida del autor. También en este sentido podemos plantear, entonces, cierto “efecto de lectura autobiográfico” en el poemario estudiado, dado que en el mismo se desarrollan todos los dispositivos indicados: se incorpora el nombre propio Miguel, uno de los ámbitos descriptos es la cárcel, junto con algunas de las actividades mínimas que el hablante lírico desarrolla allí, se menciona la fecha de la muerte del hijo y se hace referencia a dos acontecimientos sustanciales en la vida del autor, la muerte de su primer hijo y las circunstancias vitales del segundo.

Bagué Quiléz, Luis (2010). “Trabajar la mirada: la poesía de las cosas en Miguel Hernández” en *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56.

Cabanilles, Antonia (2000). “Poéticas de la autobiografía” en Romera Castillo, José y Gutiérrez, Francisco (Eds). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

Cano Ballesta, Juan (1978). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.

Chevallier, Marie (1978). “Metáfora hernandiana y experiencia interior en <<Cancionero y romancero de ausencias>> y últimos poemas” en AAVV. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia.

Gallego Cuiñas, Ana (1996). “Punto y coma. Pavese y *El oficio de vivir*”. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/gallego.pdf>

Genoude de Fourcade, Mariana (2009). “Un itinerario umbraliano: de la poética a los diarios personales” en Genoude de Fourcade, Mariana (Ed.). *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.

González Landa, María del Carmen (1992). “El niño y la imagen solar en algunos poemas de Miguel Hernández” en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante, Comisión de Homenaje, 2 tomos. Disponible en línea::

[http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca\\_virtual](http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual).

Hernández, Miguel (1993). *Poesía*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe. Edición a cargo de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira.

Núñez Ramos, Rafael (2000). “La poesía histórica y la poesía como historia” en Romera Castillo, José y Gutiérrez, Francisco (Eds). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

Pauls, Alan (2007-2008). "El fondo de los fondos" en *Boletín/13-14*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Peralta, José Luis (2009). "La experiencia del cuerpo en la escritura de diarios" en Genoude de Fourcade, Mariana (Ed.). *Escrituras del yo y de la memoria*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.

Pérez Bazo, Javier (1992). "Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*. Alicante, Comisión de Homenaje, 2 tomos. Disponible en línea: [http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca\\_virtual](http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual).

Puccini, Darío (1989). "El último mensaje de Miguel Hernández. De nuevo sobre <<Eterna sombra>>" en De Gracia Ifach, María (ed.). *Miguel Hernández. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

Romera Castillo, José y Gutiérrez, Francisco (Eds) (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

Ruiz Pérez, Pedro (1996). "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía" en *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Bs. As.: Biblos.

Valente, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.