

Registro conversacional y tensión poética en un poema de Miguel Hernández

Ana FLORES RAMÍREZ
Universidad Complutense de Madrid

Una discusión tan dilatada como cambiante es la que en el estudio del lenguaje se dedica a discernir los rasgos que separan el lenguaje literario del lenguaje cotidiano del que nos servimos en la comunicación de cada día. Un breve repaso por las diferentes teorías nos conduciría desde la idea clásica del «numen poético» como regalo de los dioses, pasando por el concepto retórico de elaboración que cifra la calidad del lenguaje literario en la experta utilización de las figuras¹, a la concepción idealista del lenguaje defendida por Benedetto Croce y Leo Spitzer que afirman que todo cuando hablamos es poesía, en cuanto creación de un individuo que se vale de su lengua para expresar su propia individualidad. Los estudios actuales pretenden establecer una síntesis según la cual el lenguaje literario constituiría un registro propio de la lengua común, regido por normas específicas. Ésta es la conclusión a la que llega Lázaro Carreter en su estudio «Lengua literaria frente a lengua común»².

Otra rama en auge de los estudios lingüísticos es la que se dedica a establecer las características propias de la lengua oral que la distinguen de la lengua escrita. A pesar de ello, y en mi opinión, es imposible separar por com-

¹ Así el Diccionario académico distingue entre figura de construcción: «Cada uno de los varios modos de construcción gramatical con que, siguiendo la sintaxis llamada figurada, se quebrantan las leyes de la reputada por regular o normal»; y figura de dición: «Cada una de las varias alteraciones que experimentan los vocablos en su estructura habitual, bien por transposición de letras, bien por contracción de dos de ellos», definiciones en las que claramente se ve que la esencia de la figura reside en salirse de lo normal.

² En *Estudios de Lingüística* (1980).

pleto los rasgos de una y otra, ya que tanto en los textos como en la conversación, se entremezclan continuamente los rasgos de cada una de ellas, incluso en textos poéticos que parecerían los más alejados de la inmediatez del habla, como espero demostrar en el comentario que sigue. Por otra parte, cada vez se concede mayor importancia a la presencia en la lengua oral de la función poética (que Jakobson definió como la atención que se presta al mensaje mismo), considerada propia del mensaje literario, cuya importancia en la lengua hablada como creadora, en un acto individual, de nuevos elementos de lengua y como generadora de cambio en los ya existentes, es hoy incuestionable.

Pero no es mi propósito entrar en una discusión que auguro eterna, sino el de analizar, como homenaje a un amigo-compañero (o a un compañero-amigo, puesto que no sabría señalar qué término es el núcleo del sintagma) el uso de los rasgos propios de la oralidad de los que Miguel Hernández se vale para darle a uno de sus poemas una hondura poética poco común. Se trata del titulado «Me sobra el corazón», que Leopoldo de Luis recoge dentro de un conjunto de poemas no incluidos en libro, escritos entre *El rayo que no cesa* y *Vientos del pueblo*. Entre los catorce poemas que constituyen este apartado se encuentran los dedicados a poetas como Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Garcilaso, Bécquer y a otros poetas hispanoamericanos menos conocidos. También la elegía a la novia de Ramón Sijé y los que se consideran los dos primeros poemas sociales de Hernández, escritos antes de que estallara la guerra: «Alba de hachas» y «Sonrédme». El que deseo comentar pertenece a un grupo de cuatro poemas cuyo tema es la desolada percepción de la existencia, su conciencia de un sino trágico, en aquel momento todavía premonitorio. Son «Mi sangre es un camino», «Sino sangriento», «Vecino de la muerte» y «Me sobra el corazón», objeto de este comentario. En la elección de un poema existe siempre un componente personal que asumo, pero también reconozco mi especial interés por el procedimiento de que se vale Miguel Hernández como recurso poético en éste: la desautomatización (lo cual responde al concepto de función poética que nos obliga a fijarnos en el mensaje por sí mismo) de diferentes discursos repetidos, frases hechas y modismos sintácticos frecuentes en el habla coloquial de todos los días. El verso es libre y sólo la distribución tipográfica que le da el autor separa grupos de versos que se podrían considerar estrofas. Su texto es el que sigue:

ME SOBRA EL CORAZÓN

- Hoy estoy sin saber yo no sé cómo,
hoy estoy para penas solamente,
hoy no tengo amistad,
hoy sólo tengo ansias
5 de arrancarme de cuajo el corazón
y ponerlo debajo de un zapato.
- Hoy reverdece aquella espina seca,
hoy es día de llantos en mi reino,
hoy descarga en mi pecho el desaliento
10 plomo desalentado.
- No puedo con mi estrella.
Y me busco la muerte por las manos,
mirando con cariño las navajas,
y recuerdo aquel hacha compañera,
15 y pienso en los más altos campanarios
para un salto mortal serenamente.
- Si no fuera ¿por qué?... no sé por qué,
mi corazón escribiría una postrera carta,
una carta que llevo allí metida,
20 haría un tintero de mi corazón,
una fuente de sílabas, de adioses y regalos [relatos],
y *ahí te quedas* al mundo le diría.
- Yo nací en mala luna.*
Tengo la pena de una sola pena
25 que vale más que toda la alegría.
- Un amor me ha dejado con los brazos caídos
y no puedo tenderlos hacia más.
¿No veis mi boca qué desengañada,
qué inconformes mis ojos?
- 30 Cuanto más me contemplo, más me aflijo:
cortar este dolor, ¿con qué tijeras?
Ayer, mañana, hoy
padeciendo por todo
mi corazón, pecera melancólica,

35 penal de ruiseñores moribundos.

Me sobra corazón

Hoy descorazonarme,
yo el más corazonado de los hombres,
y por el más, también el más amargo.

40 No sé por qué, no sé por qué ni cómo
me perdono la vida cada día.

Aunque el poema presenta una gran unidad, a efectos de análisis, puede dividirse en tres partes y una conclusión. La primera (versos 1-10) pretende ser una descripción de un estado de ánimo. La segunda (versos 11-22) analiza los efectos que ese estado de ánimo puede tener en sus actos futuros. La tercera (versos 22-35) busca en el pasado la causa de ese estado de ánimo. Del verso 35 al 41 se extiende la conclusión distribuida de esta manera:

Verso 36: Conclusión

Versos 37 a 39: Solución al problema planteado.

Versos 40 y 41: Contradicción: por una razón inexplicable, no voy a aplicar, ni hoy ni nunca esa solución.

En la primera parte, todos los sintagmas están encabezados por el adverbio *hoy*, que se sitúa en cada ocasión al principio del verso, posición que refuerza la anáfora. Todos ellos tienen su origen en una frase coloquial levemente modificada, modificación que nos obliga a ser conscientes de su uso:

Hoy estoy sin saber yo no sé cómo

nos remite a expresiones coloquiales como: *¡yo qué sé!, no sé cómo*, que denotan dificultad de explicar algo. El hecho de que aparezcan mezcladas mediante un anacoluto acentúa la impresión de confusión mental: hoy no es mi día, hoy tengo un día raro.

El segundo verso concreta más la sensación:

hoy estoy para penas solamente

y en él modifica expresiones hechas como hoy *no estoy para bromas, esto está para tirarlo, está para sopitas y buen vino*.

En el tercer verso, en lugar del lamento tan común de *no tengo amigos*, nos encontramos

hoy no tengo amistad

porque amigos son aquellas personas que nos ofrecen amistad y lo que el autor quiere expresar es que no tiene amistad para dar, capacidad para hacer amigos, ya que en castellano las palabras derivadas mediante el sufijo *-dad* denotan de modo abstracto la cualidad a la que se refiere su raíz.

Los versos 4 a 7 forman un único sintagma cuyo ritmo se acelera con respecto a los anteriores:

hoy sólo tengo ansias
de arrancarme de cuajo el corazón
y ponerlo debajo de un zapato.

En el primer verso, la clave está en la palabra *ansias*, ya que el autor juega con dos de sus sentidos más usados: *deseo vehemente de algo*, y *ganas de vomitar*, especialmente usado en Andalucía y en Murcia. El D.R.A.E. no recoge el primer sentido, aunque sí se refiere a él en la definición del derivado *ansioso*, que en su segunda acepción es como sigue: «que tiene ansia o deseo vehemente de alguna cosa». El segundo sí lo recoge en la acepción 3 con el término: «náuseas». Se tienen ansias cuando la comida constituye un peso en el estómago del que desea uno librarse. En este caso, ese peso lo constituye el corazón que desea arrancar *de cuajo*, una nueva expresión conversacional. La palabra *cuajo* es el resultado romance de la palabra latina *coagulum*: «El cuajo de que se usa para cuajar la leche»³, posteriormente introducida como cultismo médico para referirse a la sangre. Decimos *¡qué cuajo tienes!* cuando alguien tiene la sangre espesa, es decir, cuando no se apresura, ni se angustia por nada. El autor utiliza la expresión *de cuajo* que el D.R.A.E. define como: «de raíz». La desviación hacia este sentido no parece muy clara. Corominas dice textualmente: «Este origen de *descuajar* y de *arrancar de cuajo* es inseguro, pues la ac. de *cuajar*: ‘formarse las flores y sazonzarse los frutos’ (Cuervo, c) que procede de *cuajar* ‘coagularse’ por una evolución escalonada muy clara, pudo crear por sí sola un *cuajo* ‘arraigo’ de

³ De Miguel (1914).

donde *descuajar* 'roturar'⁴. El Diccionario de Autoridades separa dos acepciones distintas de la palabra *cuajo* y en la segunda define: «Se toma también por raíz ò cimiento de alguna cosa: y el uso de este nombre en esta acepción es regularmente en la phrase Arrancar de cuájo, que es lo mismo que arrancar una cosa con toda su raíz ò fundamento»⁵.

El tercer verso de este sintagma lo constituye un discurso repetido: *Tener o poner a alguien bajo el zapato* (expresión que el D.R.A.E. iguala con *meter en un puño*) es tenerlo completamente sometido a su autoridad. Suele decirse popularmente de los maridos algo calzonazos con respecto a sus mujeres excesivamente mandonas: Tiene a su marido debajo del zapato. Coseriu⁶ define el discurso repetido como un conjunto de palabras, sintagma o proposición cuyo significado no responde a la suma de los significados individuales de cada palabra incluida en él y que por tanto no puede incluirse en la estructuración del léxico de una lengua. Es característico del lenguaje hablado, por lo que supone de comodidad (uno de los rasgos propios del lenguaje conversacional), ya que permite sintetizar un largo pensamiento en una fórmula previamente fijada por el uso y que resume, en la mayoría de las ocasiones, bien un pensamiento del sentir general, bien un sentimiento difícil de definir. Estos seis primeros versos describen una situación anímica desolada, cotidiana y repetida pero muy difícil de analizar, de poner en palabras y lo hacen con expresiones cotidianas que nos facilitan expresar lo cotidiano. Precisamente porque eso ocurre todos los días, todos los verbos están en presente habitual.

En la siguiente estrofa si la queremos denominar así, o en los siguientes cuatro versos, señalados mediante una separación tipográfica, el tiempo verbal sigue siendo el presente pero en el primer verso hay dos indicios lingüísticos de que ese presente se refiere al pasado:

Hoy reverdece aquella espina seca,

El primero es el verbo frecuentativo *reverdecer*. La terminación latina *-escere* suponía la repetición de la acción del verbo. Cuando en el latín vulgar muchos verbos simples desaparecieron sustituidos por sus frecuentativos (*manere/permanecer*, *pertinere/pertenecer*), el naciente castellano recuperó mediante prefijos ese sentido repetitivo o frecuentativo para el cual el latín

⁴ Corominas (1992: II, 257).

⁵ *Diccionario de Autoridades* (1969: I, 670).

⁶ Coseriu (1981).

clásico utilizaba el sufijo *-escere*. De ahí *re-verdecer*, *a-manecer*... Por eso *reverdecer* supone una situación anterior de verdor. El segundo indicio es el defectivo *aquella* que supone lejanía de los interlocutores, ya sea en el espacio, ya sea en el tiempo como en este caso. *Aquella espina* (tópico literario, por otra parte, presente en los trovadores, Rosalía de Castro y Antonio Machado, por citar algunos), es una espina presente (como indica el tiempo verbal) puesto que sigue doliendo, pero que se enraiza en un tiempo pasado.

En el segundo verso

hoy es día de llantos en mi reino,

el autor modifica de nuevo una frase hecha, sintagma fijado o cualquier otra denominación que quiera dársele: *día de fiesta*, *día de luto*. Los días de luto suelen declararlos las instituciones y por eso, unido al recuerdo infantil de tantos cuentos: «en mi reino». La sustitución de *luto* por *llantos* es la de un cultismo (el término latino *luctus* tendría que haber dado *lucho* en una evolución patrimonial) por una palabra popular que también podría haber sido *lloros*.

Los dos últimos versos de esta parte deben explicarse con relación a la totalidad de la obra de Hernández:

hoy descarga en mi pecho el desaliento
plomo desalentado.

A Miguel Hernández, acostumbrado en su infancia, como todos los niños de pueblo, a observar el trajín de la fragua, le impresionó profundamente la distinta suerte del hierro, alentado de fuego, brillante, cálido, dúctil, y entregado al desaliento mediante el agua, duro, pesado, oscuro, inconvencible; agua que en esos momentos hierve con la fuerza de un torrente en el deshielo. Recoge esta experiencia también en el segundo cuarteto del «Soneto final» (ése es su título) de *El rayo que no cesa*:

Por difundir su alma en los metales,
por dar el fuego al hierro sus orientes,
al dolor de los yunques inclementes
lo arrastran los herreros torrenciales.

y la menciona en *Vientos del pueblo* al hablar del pueblo andaluz:

Andaluces de relámpagos
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas.

En el poema que comento juega con el sentido abstracto de *desaliento* que el D.R.A.E. define como «Descaecimiento (sic) del ánimo, falta de vigor o de esfuerzo» y el recuerdo infantil del plomo desalentado, privado del aliento del fuego mediante su inmersión en agua después de ser trabajado en el yunque.

Quiero terminar el análisis de esta primera parte con unas consideraciones sobre el ritmo. Los diez versos, están formados sintácticamente por siete proposiciones encabezadas por el adverbio *hoy*, que, siempre situado después de la pausa versal, suena como un bordón repetitivo. Sólo dos proposiciones ocupan más de un verso. La que ocupa los versos 4, 5 y 6 parece que nos exige un ritmo rápido que expresa la urgencia de librarse del peso insoportable con el que se identifica el corazón, la necesidad de imponerle un dominio. Por el contrario, la proposición que ocupa los versos 9 y 10 nos pide un ritmo lentísimo que se corresponde con la idea de falta de aliento que la recorre toda. La presencia del término *plomo* en posición enfática, después de la pausa versal, reafirma semánticamente la sensación de pesadez insoportable.

La segunda parte comienza con una invocación al destino, a la manera de los antiguos, aplastados por los hados:

No puedo con mi estrella.

Ésta es la idea con que comienza también el poema «Sino sangriento»:

De sangre en sangre vengo
como el mar de ola en ola,
de color de amapola el alma tengo,
de amapola sin suerte es mi destino,
y llego de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino.
Criatura hubo que vino
desde la sementera de la nada,
y vino más de una,
bajo el designio de una estrella airada
y en una turbulenta y mala luna.

pero en él utiliza dos estrofas para expresar lo que aquí condensa en un verso brevísimo, idea que va a repetir con la misma simplicidad en el verso 23:

Yo nací en mala luna.

Y la única libertad que le queda al hombre frente a los dioses o el destino es la de quitarse la vida. Pero la evocación del suicidio se expresa de una manera tan simple, tan cotidiana, tan inevitable que resulta por eso mismo estremecedora:

Y me busco la muerte por las manos,
mirando con cariño las navajas,
y recuerdo aquel hacha compañera,
y pienso en los más altos campanarios
para un salto mortal serenamente.

En estos cinco versos el autor recorre las posibilidades cotidianas que, para llevar a cabo su intención de suicidio, se le presentan a medida que va levantando los ojos hacia su entorno habitual. Lo primero las manos, instrumento imprescindible, y en ellas la herramienta cotidiana que se utiliza para todo: la navaja. Quizás de tan cotidiana no sea demasiado efectiva y al levantar los ojos, ve (o recuerda, también se pueden levantar los ojos de la mente) «aquel hacha compañera». Son incontables las menciones del hacha en la poesía de Hernández. Uno de sus primeros poemas sociales que ya he mencionado puesto que pertenece a la misma época que éste, se titula «Alba de hachas», pero también en los poemas de amor es una referencia habitual:

herramientas de muerte, rayos, hachas,
.....
La puerta de mi sangre está en la esquina
del hacha y de la piedra,
pero en ti está la entrada irremediable.

citadas ambas del poema «Mi sangre es un camino».

No sé si al construir el sintagma «aquel hacha compañera» tenía en su mente el sentido primitivo de *compañero* como el que comparte el pan, con el que se gana el pan, que ayuda a ganarse el pan; puede que no, pero a mí me es imposible no tenerlo en cuenta cuando leo e interpreto este poema.

Si sigue levantando la vista encuentra otra solución, tan limpia que ni siquiera necesita las manos: los altos campanarios desde los que arrojar se en un puro acto de voluntad.

El adverbio que cierra estos versos es una filigrana lingüística: *serenamente*. ¿A qué elemento modifica? ¿Al verbo de la oración *pienso* por muy lejano que esté? Todo esto lo pienso serenamente. ¿A *salto*, nombre deverbal que por su origen puede ser modificado por un adverbio? Saltar serenamente, sin darle importancia, con la serenidad y la desolación que recorre todo el poema. Una tercera posibilidad es que modifique al adjetivo *mortal*. La muerte desde su punto de vista sólo puede ser abordada serenamente, como el final de una situación insostenible, no por extraordinaria sino por cotidiana. No puedo decidirme por ninguna de las posibles interpretaciones, pero sí admirarme ante la capacidad lingüística de alguien que es capaz de abrir ante el receptor del mensaje todas esas posibilidades con el uso de una sola palabra.

Otros rasgos sintácticos de estos versos también merecen algún comentario. Cada sintagma está introducido con la conjunción *y*, figura denominada polisíndeton que acumula los elementos de una enumeración a medida que van apareciendo en nuestra mente. Hay ocasiones en las que acelera el ritmo, pero sin embargo aquí lo que subraya es la añadidura de posibilidades. En el primer verso hace uso de un pronombre personal como sustituto de un posesivo para las partes del cuerpo y de aquellas posesiones cercanas o inalienables (¿Cuál más inalienable que la muerte?). En español, para extrañeza de los alumnos extranjeros, no lavo mis manos, ni duele mi cabeza, sino que me lavo las manos, las únicas que tengo, y me duele la cabeza. En este caso, busco mi muerte por mi propia mano, idea recogida en ese simple *me*. La proposición termina con un sintagma de gerundio de simultaneidad que introduce el uso conversacional de tener cariño por las cosas y no sólo por los seres vivos: Le tengo cariño a ese cuadro, a ese libro, a ese traje. El uso de navajas en plural y con el artículo determinado aunque no han sido nombradas antes, generaliza el concepto: Cualquier navaja, no sólo la mía, es buena como instrumento de *mi* muerte manejada por *mis* manos.

Los seis versos siguientes con los que termina la segunda parte presentan la forma sintáctica de una oración condicional en la que la prótasis se ignora:

Si no fuera ¿por qué?... no sé por qué,
mi corazón escribiría una postrera carta,
una carta que llevo allí metida,

haría un tintero de mi corazón,
una fuente de sílabas, de adioses y regalos,
y *ahí te quedas* al mundo le diría.

El primer verso intenta en vano enunciar la circunstancia, en este caso negativa, por la que no se cumple todo lo demás. Termina reconociendo que la desconoce: «No sé por qué»; pero ese desconocimiento no impide que la presente como prótasis de las posibilidades que siguen. Los cinco versos siguientes constituyen la apódosis que no va a suceder. En el segundo verso el adjetivo *postrera*, tanto por su forma como por su posición, antepuesto al sustantivo *carta*, es una de las pocas palabras del poema que pueden considerarse propias del registro literario. Esa carta, aclara en los versos siguientes, no sólo sale del corazón:

una carta que llevo allí metida

sino que es el corazón mismo:

haría un tintero de mi corazón

y lo dejaría regalado en prenda:

una fuente de sílabas, de adioses y regalos

En la última palabra de este verso existe una variación según las diferentes ediciones. La de Losada escribe *regalos* y la de Leopoldo de Luis *relatos*. Aun sabiendo que es mucho mejor edición la segunda, creo que la palabra *regalos* se corresponde mejor con la idea que nos está transmitiendo el autor. Es también el único verso del poema que tiene pausa medial, forzada por la coma de la enumeración, ya que el verso 17 hay que considerarlo trimembre.

El verso siguiente que cierra esta segunda parte introduce en discurso directo una expresión coloquial muy común cuando la despedida se produce en desacuerdo. *Ahí te quedas* (que se reproduce en cursiva pero sin los signos gráficos propios del estilo directo) sería el equivalente del actual *muérete, piérdete*, menos drástico este segundo, que denotan la ruptura brusca y enojada de la comunicación cuando ya que no es posible el acuerdo. Esta ruptura definitiva de relaciones por imposibilidad de entenderse es la que el autor quiere manifestar en este caso para dar por terminada su relación con el mundo.

La unidad de la tercera parte estriba en la intención del autor de explicar la causa de su situación a los que hasta ahora sólo hemos asistido a la descripción de sus devastadores efectos. Para ello recurre en el primer verso a una nueva mención del destino, tan simple como la anterior:

Yo nací en mala luna.

mientras que en los dos siguientes lo hace a una estructura coloquial repetitiva: *no pasa nada hasta que pasa, dale que dale, a mí me gusta lo que me gusta...*

Tengo la pena de una sola pena
que vale más que toda la alegría.

Sólo en el verso 26 nos desvela de qué clase es esa pena insoportable, que supera a toda la alegría:

Un amor me ha dejado con los brazos caídos
y no puedo tenderlos hacia más.

Estar de brazos caídos no figura ni en el D.R.A.E., ni en el María Moliner, pero para todos tiene el claro sentido de no hacer nada o, como se diría en el lenguaje actual, de *estar tocándose las narices*. El segundo verso nos aclara que esta, que podríamos llamar «incapacidad laboral», atañe especialmente al trabajo que supone una relación con el otro, ya que *tender los brazos* significa estar abierto al otro, y nos remite al *no tengo amistad* del verso tercero.

Los dos versos siguientes son una apelación a sus interlocutores:

¿No veis mi boca qué desengañada,
qué inconformes mis ojos?

para que observen los indicios físicos de la verdad de cuanto está diciendo. Los dos adjetivos que utiliza, uno antepuesto y otro pospuesto como miembros contrapesados, son ambos derivados, mediante dos prefijos de significado negativo que la lengua utiliza indistintamente según un criterio normativo: *desagradecido* frente a *ingrato*, *increyente* frente a *descreído*, *impío* frente a *despiadado*. Aunque los lexemas de ambos son diferentes, el sentido se aproxima mucho, ya que salir de un engaño supone la no conformidad con la situación, lo que de alguna manera igualaría *no engañado / no conforme*.

Los dos últimos versos de esta tercera parte devuelven al autor a la introspección casi narcisista, ajeno a todo lo exterior:

Cuanto más me contemplo, más me aflijo:
cortar este dolor, ¿con qué tijeras?

Hay dos acepciones de *contemplar* en el D.R.A.E. que convienen a esta frase: la 1 «Poner la atención en alguna cosa material o espiritual» y la 3 «Complacer a una persona, ser condescendiente con ella, por afecto, por respeto, por interés o por lisonja», de donde procede el uso coloquial de *tener contemplaciones con alguien* o *dejarse de contemplaciones*. También es frecuente en la conversación el uso figurado del verbo *cortar*: cortar con alguien, cortar una amistad, cortar una situación. En medicina, cortar una hemorragia, cortar una infección. Sin embargo, la mención de las tijeras como instrumento del corte devuelve al verbo su sentido propio y al mismo tiempo tiñe el verso de ironía.

Los cuatro versos que siguen, que he considerado parte de la conclusión en la distribución inicial, resumen la situación planteada y, formalmente, presentan la peculiaridad de ser los únicos (además del adjetivo *postrera* ya señalado) en los que el autor utiliza un léxico que podríamos considerar literario:

Ayer, mañana, hoy
padeciendo por todo
mi corazón, pecera melancólica,
penal de ruiseñores moribundos.

En los dos primeros versos esa literalidad sería de concepto ya que recogen la idea de un soneto de Quevedo, autor de tanta influencia en Hernández:

soy un fue y un será y un es cansado⁷

mientras que en los dos siguientes son las metáforas sobre la falta de libertad, *pecera* y *penal*, y los adjetivos *melancólica*, que acompaña a *pecera* y *moribundos*, modificador de *ruiseñores*, a su vez complemento nomi-

⁷ Es el último verso del primer terceto del soneto que comienza:

«¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?»,

citado por la edición de José Manuel Blecua: Francisco de Quevedo, *Obra poética*. Madrid, 1969. Editorial Castalia. Tomo I, p. 150.

nal de *penal*, los que nos introducen en un universo de referencias literarias que contrasta con las referencias cotidianas que caracterizan el resto del poema.

El verso 36 es la auténtica y concisa conclusión:

Me sobra corazón.

En él el autor modifica levemente el título del poema. La ausencia del determinante es lingüísticamente significativa, ya que convierte un sustantivo numerable en uno mensurable: no es el corazón, mi corazón, lo que me sobra, como en el título, sino parte de él, únicamente el exceso.

A partir de aquí, una vez desentrañado el problema, no queda más que señalar cuál es el remedio:

Hoy descorazonarme,
yo el más corazonado de los hombres,
y por el más, también el más amargo.

Para iniciar el verso 37 selecciona uno de los tres adverbios del verso 32, que es además la palabra más usada a lo largo del poema. *Hoy* se refiere al presente pero también al propósito de cambiar inexorablemente la situación, sentido que le damos a expresiones como *de hoy no pasa, hasta aquí hemos llegado*. Sintácticamente, este verso es agramatical, pero es el esquema que utilizamos para una nota en una agenda: Hoy, cortarme el pelo; hoy, llamar a fulano. El D.R.A.E. define el verbo *descorazonar* en su primera acepción como «arrancar, quitar, sacar el corazón», y en la segunda como «desanimar, acobardar, amilantar». La tercera es (no entiendo por qué la considera anticuada): «desmayar, perder el ánimo», y las tres combinadas son las que dan sentido a este verso. El verbo *corazonar* del verso siguiente, y que sería el primitivo del que deriva el anterior, no está recogido en los diccionarios ni es de uso común. Es un derivado regresivo, cuyo participio actúa como núcleo de un comparativo de excelencia, que en latín se expresaba mediante el superlativo seguido de genitivo: el más alto de la clase, el más indeseable de su grupo, el más corazonado de los hombres. Sin embargo, el verso siguiente nos demuestra que para el autor el núcleo significativo no es el participio *corazonado* sino el adverbio *más*:

y por el más, también el más amargo.

Amarus en latín, además de referirse al sabor por oposición a *dulcis*, puede referirse al carácter con los significados, según Raimundo de Miguel de: «violento, arrebatado, triste, melancólico, sensible, rencoroso (habl. de la manera de obrar)», cualquiera de los cuales puede acomodarse en el texto.

Los dos endecasílabos que cierran el poema constituyen un clímax poético y son, en mi opinión, desoladores en su absoluta sencillez o precisamente por ella:

No sé por qué, no sé por qué ni cómo
me perdono la vida cada día.

La recurrencia del primer verso resalta la causa sobre el modo o instrumento. Está formado por diez palabras, cinco de las cuales llevan acento fónico y gráfico, lo que nos da una mezcla entre el endecasílabo real (acentuado en 6.^a y 10.^a) y el sáfico (acentuado en 4.^a, 8.^a y 10.^a) ya que va acentuado en 2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a y 10.^a y suena como un bordón monótono. El endecasílabo final ralentiza más todavía el ritmo, como si el autor se estuviera quedando físicamente sin aliento además de desalentado. En su significado resaltan los términos *perdonar* y *cada*. *Perdonar* es un verbo que ha especializado su sentido pero que, etimológicamente, significa seguir dando, como *perdurar*, significa seguir durando, permanecer, seguir existiendo, perfeccionar, seguir haciendo, perseguir, ir siguiendo y persignar, trazar el signo de la cruz varias veces. *Perdonar la vida* es seguir otorgándosela un día más. De ahí la importancia de *cada* como distributivo. No todos los días, ni de aquí en adelante, como una obra terminada, como un propósito que abarca hasta su final, sino solamente hoy, la palabra más repetida del poema, *hoy*, cada día. Mañana ya veremos. *Vida* creo que debe entenderse en este final no sólo de un modo absoluto como ausencia de la muerte, sino también como todo lo positivo que en cada vida se enfrenta cada día a tanta muerte cotidiana.

Analizar poesía creo que nunca debe terminar en una conclusión, porque siempre hay que mantenerse abierto a nuevas relecturas. Y puesto que se trata de un homenaje, quiero acabar diciendo que encontrarme con Ángel me ha ayudado muchas veces a seguirme perdonando la vida cada día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1976): *Miguel Hernández: El escritor y la crítica*. Edición de M.^a de Gracia Ifach. Madrid, Editorial Taurus.
- (1995): *El español coloquial* (Actas del I simposio sobre análisis del discurso oral), Universidad de Almería.
- Bousoño, Carlos (1951): «La correlación en la poesía española moderna», en *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Editorial Gredos.
- Corominas, J. - Pascual, J. A. (1992): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Editorial Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1981): «Introducción al estudio estructural del léxico», en *Principios de semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos.
- Hernández, Miguel (1972): *Obra poética completa*. Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid, Ediciones Zero.
- (1992): *Obra Completa*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980): «Lengua literaria frente a lengua común», en *Estudios de lingüística*. Madrid, Editorial Crítica.
- Miguel, Raimundo de (1914): *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid.
- Moliner, María (1971): *Diccionario de uso del español*. Madrid, Editorial Gredos.
- Real Academia Española (1969): *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Editorial Gredos.
- (1992): *Diccionario de la lengua española*. Madrid.
- Zardoya, Concha (1961): *Poesía española contemporánea*. Madrid, Editorial Guadarrama.