

## Y LA CARNE SE HIZO VERBO. LA EXPRESIÓN LÍRICA COMO ESPERANZA ÚLTIMA: POESÍA DE GUERRA EN CARMEN CONDE Y MIGUEL HERNÁNDEZ

### AND THE FLESH BECAME WORD. LYRICAL EXPRESSION AS ULTIMATE HOPE: WAR POETRY IN CARMEN CONDE AND MIGUEL HERNÁNDEZ

FECHA DE ENVÍO 24/10/2024  
FECHA DE ACEPTACIÓN 12/11/2024

NARCISA MANZANERA LÁZARO  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

#### RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo el análisis de los poemarios de guerra de Carmen Conde y Miguel Hernández, dos grandes poetas que escribieron durante la Guerra Civil española (1936-1939). A partir de unas voces personales y diferenciadas, ambos atraviesan el paisaje sangriento del entorno bélico y penetran en lo más hondo, humano y lírico. Se pondrá de relieve la entonación femenina y la masculina, el distinto tratamiento de los temas y posturas que exigió aquel conflicto y la dirección a una misma raíz. Y es que ambos configurarán la perfecta bisectriz de una participación activa en la guerra por medio de lo más humano: la palabra.

#### PALABRAS CLAVE:

Carmen Conde, Miguel Hernández, Guerra Civil Española, cainismo, *Matria*, rehumanización.

#### ABSTRACT:

The aim of this article is to analyse the war poems of Carmen Conde and Miguel Hernández, two great poets who wrote during the Spanish Civil War (1936-1939). From their personal and differentiated voices, both cross the bloody landscape of the war environment and penetrate into the deepest, most human and lyrical depths. The feminine and masculine intonation, the different treatment of the themes and positions demanded by that conflict and the direction towards the same root will be highlighted. And the fact is that both will form the perfect bisector of an active participation in the war by means of the most human thing: the word.

#### KEY WORDS:

Carmen Conde, Miguel Hernández, Spanish Civil War, cainism, *Matria*, rehumanization.

### 1. Profetismo, patetismo y universalismo. El viento y lo flamígero: dos voces airadas

Carmen Conde y Miguel Hernández irrumpieron en el panorama de la poesía de guerra con unas obras que destilaron la verdad de sus respectivas miradas hacia un paisaje de desgracias, de muerte y de odio. Cada uno con su expresión formal, sus convicciones

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



ideológicas y su contexto sociocultural, pero ambos inmersos en el mismo espectáculo de horrores. El poeta oriolano siguió al pie de la letra el dictado de una “gramática de urgencia de la escritura bélica y el diálogo a pie de acera”, mientras que Conde disidió indiscutiblemente de esta estética para apostar por el “vuelo lírico, el escorzo imaginativo” y el “calambre irracional” (Bagué Quílez, 2024: 4-5).

Las dos voces se manifiestan airadas en sus obras; sin embargo, la poeta escogió el carácter denso de la prosa, combinando la aspereza de sus páginas con numerosos momentos de mayor lirismo. Esta expresión prosaica hace que su poesía de guerra, recogida en *Mientras los hombres mueren* (1937-1939)<sup>1</sup>, sea, además, de condición reflexiva, al hilo de todo lo que la autora quiso expresar con aquellas palabras escritas “en un tiempo de intenso dolor por lo que la guerra destruía y seguirá destruyendo” (21). Mientras escribía, se enfrentaba activamente con la situación, contaminada por el sentimiento de la ira y la pena. Miguel Hernández, por su parte (sobre todo en *Viento del pueblo* –1937–)<sup>2</sup>, se decantó por formas, estructuras y métricas tradicionales en su mayoría, al servicio de su cargo de miliciano de cultura del bando republicano y su faceta de poeta-soldado. Formas métricas como el romance facilitarían la mnemotecnia y el ejercicio propagandístico y persuasivo y, con ello, el levantamiento anímico de los soldados y el pueblo.

El poeta prefiere adoptar en esta obra, como símbolo central y metafórico de su propia voz “combatida y airada” (683), el viento: “Recoged este viento” (685). Por su parte, Conde opta por lo flamígero, el fuego, la llama: “sangre en llamas” (24), “¡Incendio [...]! (40), y lo lumínico: “¿Qué luz hay donde yo busco luz?” (30), “un lucero en los cielos negros” (39), “encendida de mediodía exacto” (45), “la luz se encoge hasta limitarse a mi cuerpo” (47), “Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama” (45). Con sus voces, ambos pretenden alcanzar la universalidad, dirigiendo su poesía no solo a todos los que formaron parte de aquel violento episodio, sino a toda la humanidad, sumergida en un mar de conflictos y dolor. Miguel Hernández se dirige a todas las “naciones, hombres, mundos” (685), y Conde advierte esto desde un principio: “no unos hombres determinados, sino todos los hombres son llorados aquí” (21).

Sin embargo, cada sujeto poético adquiere una modulación propia. La poeta optó por una postura profética que sirviera “de intermediaria” (38). El autor de *Viento del pueblo* escogió una actitud con la que él mismo se identificaba con el pueblo y su voz: “ruiseñor de las desdichas, / eco de la mala suerte, / y cantar y repetir / a quien escucharme debe / cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere” (665). No obstante, este adquiere también una “definición profética del oficio de poeta” (Alarcón Sierra 2015: 174) convirtiendo “su verbo en carne” (Navarro Tomás, en Hernández, 1992: 609) e integrándose en la naturaleza: “Que mi voz suba a los montes / y baje a la tierra y truene” (665). Así lo hizo también Carmen Conde con su telurismo característico: “las plantas que sustentan mi voz” (40), cuya voz resuena como un “grito” del “fuego” (47).

<sup>1</sup> Edición de *Mientras los hombres mueren* de Fran Garcerá (Granada, *Cuadernos de Vigía*, 2019). Todas las referencias al poemario en este trabajo seguirán la numeración correspondiente a dicha edición, y quedarán representadas únicamente con el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Todos los poemas o fragmentos seleccionados en este trabajo han sido recogidos de *La obra completa de Miguel Hernández*, edición de J. Riquelme y C. R. Talamás (Madrid, Edaf, S. L. U., 2017). Se indicará, del mismo modo, la página correspondiente a esta edición y, en ocasiones, el título, salvo que se recoja de la edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira. En ese caso se indicará como “(Hernández, 1992: número de página)”.

Es llamativo, por otra parte, el contraste que se crea con la oposición de estos dos sintagmas: “mi corazón en puñal” (24) frente a “empuño rabiosamente / la mano del corazón” (665). Mientras que la primera expresión pertenece a la poeta y viene a compararse con el corazón herido por los siete puñales de los dolores de la *Mater Dolorosa*, con la segunda, Miguel Hernández “empuña” él mismo su corazón en forma de arma: uno hiere y la otra es herida. Esto resulta verdaderamente revelador en cuanto a la actitud, ya no solo poética, sino también bélica, de los dos poetas.

En primer lugar, destaca la metamorfosis *carmencondiana* en este poema. La autora comienza adoptando una voz suplicante: “¿Ninguna mano puede sacar el puñal que me ha multiplicado el corazón?”, entonando su llanto al unísono del *Stabat Mater* de Pergolesi; sin embargo, se erige después como aquella mano salvadora y redentora a la que apela, y ella misma transfiere su propio costado al de Cristo: “Llevo mis dedos al costado que fue de Cristo y me zumba la sangre de dos mil años de terror inútil”. En este sentido, la poeta consigue hacer de esta expresión una actitud activa ante el dolor. Así, de la misma forma en que la voz poética de la obra de Miguel Hernández “empuña” ella misma “rabiosamente” “la mano del corazón”, el sujeto lírico de *Mientras los hombres mueren* lleva su propia mano (“mis dedos”) al costado de Cristo. De esta forma, Miguel Hernández consigue una postura salvadora, redentora, propia de un poeta-soldado, y ella la adquiere de igual modo, pero adoptando el papel redentor y salvador propio de la Madre Dolorosa de todos los hijos del mundo, parangonable al de Cristo.

Asimismo, en este poema puede advertirse la postura solidaria de Conde ante los hombres muertos, pues su mismo corazón es el que ella ve en sus “hermanos de la sangre en llamas” (24): “como el vuestro”. Esta postura es, sin duda, la más característica de Miguel Hernández, con la entonación de su “retórica del nosotros” (Urrutia, 1993: 159) en *Viento del pueblo*, que continúa en *El hombre acecha* (1938-1939) de un modo más reflexivo y analítico, y más parecido al de *Mientras los hombres mueren*. El poeta reconoce un corazón extendido a la humanidad, al igual que lo expande Conde, para alcanzar el sufrimiento de todos los hombres del mundo: “Para la libertad, siento más corazones / que arenas en mi pecho” (769). Urrutia sugiere la modulación del sujeto del enunciado *hernandiano* como una integración del *yo* con el *nosotros* para reforzar el compromiso de los poemas de guerra y la verdad, así como la verosimilitud de sus “actos de habla” (1993: 159). Se define como voz en primera persona: “se levanta mi lengua / con clamor a llamarte” (“Campesino de España”, 711) o “aquí tengo una voz enardecida” (“Recoged esta voz”, 683), y se manifiesta posteriormente como un *nosotros*: “vencedores seremos” (“Campesino de España”, 712).

Cabe señalar que, según Urrutia, el texto que presente la mayor integración del sujeto del enunciado con el sujeto del acto enunciativo será aquel que se ofrezca como testimonio de una implicación personal en los actos, es decir, un poema de los que llamamos “de compromiso” con la realidad. También es posible suponer que los poemas de guerra son los que manifiestan un mayor compromiso, en esta dirección. En ellos, por lo tanto, no se trataría de producir un determinado efecto de significado, sino que equivaldrían a actos de habla reales y no fingidos (1993: 157).

Los dos se sirven de lo telúrico para enfatizar esta idea. Así, mientras la voz poética *hernandiana* se compara con “un árbol carnal, generoso y cautivo” (769), Gutiérrez-Vega se refiere de esta manera al telurismo presente en todas las páginas de *Mientras los hombres mueren*: “La natural inclinación telúrica la lleva a incorporar muy expresivamente. como testigo y sufriente mayor de la tragedia, a la tierra en su sentido

universal de madre de los hombres que a su vez los reabsorbe en su irremediable destino de muerte” (1987: 150). La poeta convierte a las víctimas de la guerra en “fermentos de la biosfera”, de tal forma que se la sitúa “a medio camino entre la *vanitas* del mensaje bíblico y un eterno retorno de resonancias panteístas” (Bagué Quílez en prensa). Se manifiesta así en secuencias como las siguientes: “¡La gran tierra de mi padre hecho tierra!” (28), “La tierra está nutriéndose de cuerpecillos débiles” (70), “la voz de la muerte rueda piedra sin musgo, serpea río con espinas” (27), “la muerte plural que llueve la negra lluvia sin fermento de trigo y sin fermento de limo” (34), “Mi hermano está hecho pavesa debajo del jardín donde pintó su primera nube, y mi hermana, llora a un hombre sobre la tierra donde yo tengo hincadas las plantas que sustentan mi voz” (40).

Y no solo son las imágenes telúricas las que configuran la poética atávica de Carmen Conde, sino también la subversión de imágenes radicada en el expresionismo que se manifestará, sobre todo, a partir de la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en 1944, con quien establece una proximidad estilística, explícita en la configuración de la noche y el insomnio:

Cada noche me duele más el sueño, porque si me enlaza, ¿cómo puedo gozarlo mientras los hombres mueren a marejadas? Y yo no duermo, ¡qué locura de noches con el horror presente de la guerra! (32).

Hija de su tiempo, es destacable la influencia surrealista que se esconde tras las páginas y que sumerge al lector en el sentimiento irracional de su mundo poético: “¿Quién monta esos caballos azules fríos que corren las mesetas donde el pasado alzó murallas de Ávila y Segovia trágicas?” (24), “me aprieta la sangre sus collares de venas” (52), “rompen sollozos y angustias contra barcos de ébanos furibundos” (23). Esta estética próxima al surrealismo efectista y el expresionismo deja a un lado, según Gutiérrez Vega, “la armonía cósmica, meta de viejo sueño romántico simbolista”, lo cual le lleva a asimilar símbolos como la soledad y la luna, “entidades asociadas al más puro lirismo”, a “lo estridente y lo podrido (es decir, a lo áspero y violento)” (1987: 153). Todo ello queda unificado por la angustia que impregna el libro en su totalidad.

Como eco esperanzador, el sujeto poético se pronuncia a lo largo del poemario con un tono mesiánico, como el ser lumínico y candente que muestra el camino de la luz y la razón a una Humanidad perdida en la oscuridad del sinsentido y la corrosión de la lucha que reduce al ser humano a la condición del *agón* griego:

Nadie sabe dónde está la luz. [...]  
¡Solamente yo soy el ser que sí conoce la luz! [...]  
Estoy encendida, sí; encendida de mediodía exacto, de tarde cumplida. Y mi fe en mi luz es mi única lumbre.  
Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama (45).

El alzamiento de la voz propio de la enunciación profética consigue que el sujeto poético de la obra de Conde alcance la universalidad pretendida: “[...] sin embargo, decir en voz alta cuánto se está sufriendo por lo irremediable parece que borra todos los límites entre los demás y nosotros. Y ese fue el único consuelo que entonces encontré” (21). La palabra se configura, así, como instrumento solidario, “universalizador”, y el sufrimiento

que siente la voz poética puede verse como el “acto compasivo” al que se refiere Leopoldo de Luis cuando distingue la acción de “padecer” llevada a cabo por el poeta social y la compasión propia de la virtud cristiana (1982: 234). Todo ello se refleja desde una condición apolítica y antibelicista que la lleva a verter un llanto filantrópico y universal manifiesto desde sus primeras palabras: “No unos hombres determinados, sino todos los hombres son llorados aquí con el profundo desconsuelo que siente una mujer ante los inescrutables designios que permiten el horror donde vivía la confiada sonrisa” (21).

Esta lucha agónica y universal aparece acompañada de los numerosos ecos del “pozo bíblico del que brota en una edad muy temprana un profundo dolor” en la poeta (Palomo, 1996: 84), pues es esa fraternidad cristiana la que implica no solo la necesidad de acompañar al otro en su sufrimiento, sino también de sufrir por vivir mientras otros mueren. Así, se refiere a los supervivientes como “nosotros, los vivos cínicamente vivos” (37), y se pronuncia con carácter sentencioso: “Asco hemos de darnos por vivir más que vosotros, avenida y avenida, alameda y alameda de estallados hijos” (37). Y es que tanto hijos como hermanos son para la voz poética aquellos por los que llora: “La apelación a la exigencia de fraternidad que se evidencia en *Mientras los hombres mueren* traduce indudablemente la fe cristiana de la poeta, pero añadiéndose a esta el punto de vista de la mujer que, en tanto que mujer, es madre o susceptible de serlo” (Balcells, 2008: 49).

Está claro que la escritora mantiene cierta fe en una eternidad salvadora: “Yo quiero morir con Dios. Véngame como me venga” (56). Su voz no se pronuncia en tono de protesta contra un ser ontológico, Dios o un destino inexorable; por el contrario, lo hace contra la patética lucha de los hombres contra los hombres: hermanos contra hermanos. No obstante, pese a su condición cristiana, este tema sirve como excusa para apelar al desconsuelo ontológico y divino que sí manifiesta delicadamente en el poema XIX: “lo que no soñó ni Dios mismo” (41), “el fabuloso ensueño de mi alma en chispas” (42).

Por otro lado, el patetismo de Conde se intensifica por su condición de sujeto sufriente-consciente: “en esta presente dramática conciencia de mi vida” (30), condición próxima a la voz espiritual de aquella Santa Teresa a la que clamaba en su poema “Teresa”: “A ti que te inspiraban desde los cielos / ¿te costaría trabajo ayudarme / a que pudiera escribir cuanto me bulle dentro / no sé si del corazón o del espíritu...?” (en Rubio Jiménez, 2008: 363). Y es que este es “el libro acaso más patético de Carmen Conde” (Balcells, 2008: 48), un llanto tan maternal como fraterno, tan emotivo y activo como duro, desgarrado y sentido. La pasión que se vierte en sus páginas como hondas lágrimas de sufrimiento responde al patetismo que le inspiraron la contienda y sus desastres.

Finalmente, el antibelicismo convierte a esta obra, como defiende Mercedes Acillona, no en “un libro bélico”, sino en “un libro de guerra”, alzado “por encima de las inspiraciones combativas y militantes de las publicaciones de las revistas”. La poesía existencial de Conde se distingue de la poesía política en que el inocente, en la primera, “nunca será sacrificable por la causa de la colectividad” (Acillona, 1986: 102). Así, esta obra consigue aproximarse al *pathos* humano con una “vocación rehumanizadora” (Bagué Quílez, 2011: 7).

En esta dirección, Francisco Umbral dedica estas palabras al primer poemario de guerra de Miguel Hernández, *Viento del pueblo*:

Cuando el poeta todavía era dos poetas, el de la naturaleza y el de la cultura, estalla la guerra española, se produce el gran hecho, y el hombre Miguel Hernández se reúne consigo mismo, en ese acendramiento tanto personal como colectivo que produce automáticamente

una guerra. Ha desaparecido el conflicto, la dualidad, la duda. Miguel Hernández es ya uno y solo en función de la lucha (1969: 341).

Redactado en el fragor de las batallas libradas durante la Guerra Civil en el frente republicano (entre agosto de 1936 y la primavera de 1937), las páginas de este libro encierran el “compromiso airado” del poeta (Bagué Quílez, 2015). Este se puso “en función de la lucha” (Umbral, 1969: 341), del pueblo y de la poesía, fundiendo el sujeto poético en la colectividad popular y soldadesca, y extendiendo sus límites individuales al otro. En este sentido, *Viento del pueblo* lleva consigo un proyecto de rehumanización o “impureza”, siguiendo el concepto nerudiano, propio de la idea de poesía que más tarde preconizaría Celaya. Este último pronuncia lo que para él fue la inversión de las consignas propias de la poesía de guerra que conllevó el episodio bélico para la producción poética social. Así, Miguel Hernández aboga por una poesía comprometida que ofrezca poetas humanos, sociales, políticos, lejos de la “pureza” poética de Juan Ramón y de algunos autores del 27 para acercarse al “hoy” y a “los otros”:

El fin en sí mismo de la poesía cede su lugar a una finalidad exterior, social o política —en el sentido amplio del término “político”, en el sentido de que el hombre es un animal político—. Ningún hombre, concluye Celaya, puede ser “hoy” neutral. Tampoco la poesía puede ser neutral, porque “un poeta es por de pronto un hombre. No es desdeñable la acotación coyuntural (“hoy”) a partir de la cual Celaya exige una poesía revolucionaria solo en principio, pues se trata sobre todo de una poesía rehumanizada y comunicativa, que no quede “enjaulada o encerrada en los poemas”, sino que dé lugar a un “pasar transindividual” del creador al receptor (Celaya, 1952: 44). Nuestra poesía no es nuestra, la misión del poeta no es expresarse a sí mismo; estamos obligados a los otros, aunque nuestro “Señor Yo” tienda a olvidarlo (García, 2012: 24-25).

Por tanto, ese “acendramiento tanto personal como colectivo” (Umbral, 1969: 341) que trajo consigo la guerra y que, sin duda, sacudió enormemente a Miguel Hernández, encuentra su razón de ser en la transindividualidad que hizo del poeta oriolense un poeta-pueblo y poeta-soldado. De este modo, sus versos no son una expresión de “sí mismo”, del “Señor Yo” al que se refiere Celaya, sino que son canto de otredad, de humanidad, en tanto que los pronuncia la voz de un “animal político”, de un hombre, de un poeta.

El escritor, por tanto, transfiere los límites de su individualización a un yo colectivo, inmerso en aquellas circunstancias de guerra, logrando así “elevar su experiencia individual en la metáfora colectiva de un país fracturado” (Bagué Quílez, 2015: 2-3). Dentro de esa fractura, había quienes no tenían voz: los “heridos”. En este sentido, Riechmann advirtió que “hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social [...]” (2006: 67). Sin embargo, el objetivo del poeta de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* no era dar voz a aquellos que no la tenían, sino —esta vez en palabras de Neira— dar una “utilidad trascendente” a la actividad poética, “más allá del sujeto mismo”, de tal manera que responde al “mandato del pueblo que desea ver en el poeta la singularización de su espíritu colectivo” (2010: 273).

Aquí tengo una voz enardecida,  
aquí tengo una vida combatida y airada,  
aquí tengo un rumor, aquí tengo una vida (683).

La voz que adopta ante el conflicto bélico lo convirtió en *animal poético*. Así lo demuestra “el salvaje instinto poético y la sobra de corazón” a los que se refiere Miguel Ángel García (2012: 241). Tras el gongorismo de *Perito en Lunas*, Miguel Hernández bebió de las fuentes del neorromanticismo de poetas tan representativos de aquella estética como Aleixandre y Neruda, ambos cercanos al propio escritor. Así, además de producir una poesía que sale del pueblo y se dirige hacia el pueblo, el poeta se decanta por la que “sale del corazón y entra en él directa” (Hernández, 1992: 2156). Asistimos, en la misma declaración de su nueva postura, al nacimiento de una ferocidad poética que busca la expresión *corazonada*, tintada del rojo-pasión de la sangre: “Odio los juegos poéticos del solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante” (1992: 2156). En *Viento del pueblo* nos hace confidentes de esta concepción desde el primer momento, en la dedicatoria a su maestro Aleixandre: “desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido” (659-660). De igual forma lo expresa en la dedicatoria a Pablo Neruda de *El hombre acecha*, libro de diecinueve poemas escritos durante la última etapa bélica, ya en 1938 y 1939: “Tú preguntas por el corazón, y yo también” (750).

## 2. Esperanza: paternidad, maternidad, Matria y martirio

Como ya se ha expuesto, uno de los aspectos en los que coinciden los poetas –y que entronca con esta poética solidaria– es el componente autobiográfico con el que el sentimiento más íntimo consigue extenderse a una colectividad con la expresión, con la palabra. Si Conde, a modo de liberación catártica, consigue llegar a esa “MADRE” que contiene a todas las madres con elementos propios de su autobiografía, como la mención a su propia hija, también lo consigue Miguel Hernández como “PADRE” en sus poemas menos propagandísticos y más personales, como “Canción del esposo soldado”. En este poema, la “retórica del nosotros” se desvanece (Urrutia, 1993: 161) y el poeta escoge un *yo* autobiográfico con el que se entrega de la manera más íntima. La postura solidaria se deja entrever con el símbolo del “vientre”, configurado por el escritor como un “espacio de la solidaridad humana” (Berroa, 2015: 119).

Carmen Conde, por su parte, realiza en *Mientras los hombres mueren* una suerte de politización de la maternidad para elaborar un mensaje antibelicista. Así, opta por la no-maternidad como defensa contra el dolor y la continuación de las muertes. Sin embargo, Miguel Hernández expresa la paternidad en un sentido totalmente contrario. En primer lugar, el poeta apoya explícitamente y de forma entusiasta en “Canción del esposo soldado” la encomienda ancestral de continuar con la herencia de sus antepasados por medio de la prolongación de su sangre y la procreación: “he prolongado el eco de sangre a que respondo” (708). Por otro lado, el autor de *Viento del pueblo* justifica la revolución como la persecución de la paz para “todos los hijos del mundo” (Hernández, recogido en Ferris, 2002: 355).

En conclusión, el mensaje que transmite Miguel Hernández se resume en el motivo esperanzador de la creación de un futuro donde haya libertad para los hijos venideros; de esta forma, en lugar del lamento de Conde por las muertes de los niños durante el conflicto bélico en la segunda sección de su libro (“A los niños muertos por la guerra”), el poeta quiso decir, quizá: “a los niños, libres por la guerra”. De este modo, la politización que hace este de la paternidad se dirige hacia una orientación revolucionaria. Así lo confirma, además, en expresiones como “Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado / envuelto en un

clamor de victoria y guitarras” (709). Finalmente, su misión de soldado acabaría cuando se ganase la revolución: “y dejaré a tu puerta mi vida de soldado / sin colmillos ni garras” (709), pues –concluye así esta idea– “Para el hijo será la paz que estoy forjando” (709).

Por último, si se compara la sugerencia de dos imágenes que crearon los poetas acerca del concepto de “hijo” respectivamente, se advierte el matiz bélico y revolucionario que conlleva la idea del poeta frente al pacífico de Conde: en contraposición al “puño cerrado” que alzaré el hijo en su nacimiento como signo de la victoria de la revolución y de la paz, las madres que dibuja la poeta alzan a sus hijos “como teas de alegría” (74) por la paz absoluta, por la no-guerra que claman los hijos venideros: “¡Si las mujeres oyeran el clamor de sus entrañas, acabarían las guerras!” (74).

Por otro lado, la imposibilidad de vivir en “un mundo líricamente asumido por culpa de la guerra” (Gutiérrez-Vega 1987: 154) acrecienta el dolor de Carmen Conde y la lleva a invocar con una voz ya clamorosa, ya coral, a esa *Matria querida*: “¡Acérquese la Paz, véngase el día de la paz!” (49). Solo de una forma se conseguiría lograr aquel desarrollo ansiado por la modernidad, esa “grandeza y continuidad” de la que hablaba Antonio Oliver, esposo de Carmen Conde, en *Las conversaciones de Andrés Caballero*: “¡Qué deseo tengo, Andrés, de que mi país no sea esto ni aquello, ni lo uno ni lo otro, sino sola y simplemente una Matria! Sobre los regímenes más opuestos es preciso que España sea una Matria. Sólo así tendremos grandeza y continuidad” (Conde; recogido en Jato, 2000: 83). Y solo así llegaría la paz. De este modo, el concepto de “Matria” establece una esencial, inmediata y potente vinculación con la paz, en tanto que esta solo se lograría a través de la instauración de la primera.

Mediante su voz profética y la introspección que le permite alcanzar a una colectividad, la poeta subvierte el *statu quo* de la sociedad patriarcal del momento. Con esta actitud, se alza sobre el mundo a modo de, tal vez, lo que pareciera la voz de la profetisa bíblica Débora, “madre en Israel”: “Los guerreros de Israel desaparecieron; desaparecieron hasta que yo me levanté. ¡Yo, Débora, me levanté como una madre en Israel!” (Jueces, 5:7). Con esta condición de *vate* en un mundo de oscuridad, la poeta es al mismo tiempo el “punto de confluencia, de encuentro” de la luz y “el motor de la reconquista lumínica que es urgente poner en marcha” (Manso, 1989: 148). Así, esta voz viene cargada de imperativos rotundos como “atended”, “ved”, “dadme”, “cállense”, o el más importante: “¡Acérquese la Paz, véngase el día de la paz!” (49).

Así, Carmen Conde, sirviéndose de los elementos de la naturaleza –agua, fuego, tierra y aire–, ampara y legitima al sujeto poético explícita y claramente femenino, elevado a la categoría ontológica y epistemológica de los enviados de los dioses (de nuevo, se percibe la reminiscencia panteísta); de esta forma, actúa como puente entre la tierra y el cielo, alumbrada por el conocimiento y el dolor consciente, para servir de “intermediaria”:

¿Y qué puedo hacer yo por vosotros? Decídmelo. El Mar me dio su orden exacta, incorporándose mis ojos en dos barcas de quillas redondas. Me la dio el Viento, adueñándose de mis cabellos para extenderlos en rubio pañuelo de olor. La recibí de la Tierra, creciéndome, columnas de mis piernas arriba, con un estremecimiento inextinguible y frutal. ¡Todos los que mandan, hasta el Fuego, me han dicho ya lo que quieren de mí! ...¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio? ¡Cierto que yo solo tengo una voz, esta voz velada calientemente, con la que poder servir de intermediaria! (38).

Este profetismo vinculado a la Matria se asocia, según Reyzábal, con “el valor mágico del decir lírico y su devenir en amor” (1996: 14). Es decir, se le otorga a la palabra la cualidad maternal del amor y la caridad –vinculada también a la figura de madre profeta



salvadora, como lo fue Débora—. En el libro de Conde prima “el campo semántico del decir” (1996: 16): “Mientras los hombres mueren os digo yo...” (23), “Alguien contó [...] Quien decía” (27), “Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apague, que sobresalte a la eternidad” (36), “...¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio?” (38). También utiliza el lenguaje como capacidad cognitiva propia de la feminidad, y vinculado a los elementos naturales y ontológicos señalados anteriormente: “Lo que conforma su lenguaje como capacidad cognitiva, manera de poner orden en el caos, instrumento para mencionar lo inteligible y deseable por el ser humano” (1996: 16). De esta forma, mediante el uso del lenguaje, “se produce la identificación, se continúa la estirpe lírica femenina” (1996: 8), a la vez que el sujeto poético se erige con una voz portadora de una llama lumínica y esperanzada que apela a la razón y al conocimiento.

Este engranaje encuentra su culminación en el penúltimo poema de la primera sección. En él, se consigue la conformación del verbo y el decir lírico como única forma de libertad posible: “la libertad tan anhelada después de la guerra se queda solamente en un puro gesto verbal” (Gutiérrez-Vega, 1987: 152). Así lo anuncia desde el título (de hecho, es uno de los pocos poemas que tienen rötulo): “Era una palabra”. De esta manera, acentúa la oposición con la paz de la que habla de forma irónica (“Se desplomó la paz”), en tanto que no llegó la libertad tras la contienda a aquella España patriótica. Y se dirige así a todos los hombres oriundos de aquella Patria: “¡Ay hombres que sucumbisteis y hombres que prevalecieron!... ¿Qué hicisteis todos de la Libertad?” (62). A través de este planteamiento, queda reforzada en el libro la necesidad de una Matria que sí traiga la verdadera paz consigo y con la palabra materna, autorreflexiva y profética de Conde.

Por otra parte, esta voz rompe con la mudez que, como afirma Alicia Suskin Ostriker, “es una de las condiciones más duras que se imponen las poetas en sus esfuerzos por autodefinirse” (en Bellver, 2017: 1358). Cuando tanto hombres como mujeres miran a la guerra, el papel de espectadora de la mujer se devalúa como “espectadora pasiva” femenina, en contraste con el papel de “testigo ocular autorizado” masculino (2017: 1357). Carmen Conde rompe con este y conduce a la mujer del espacio doméstico, silenciado, a la esfera pública. Además, con una voz autoritaria que insta a la acción, plantea exigencias y proclama su propio papel como agente activo.

En este sentido, la vocación profética de la poeta viene de la mano de la autorreflexividad, pues “para reconcebir las estructuras sociales y políticas es necesario reconcebirse a uno mismo” (Higonnet, en Jentsch, 1997: 25). Y es que para esta nueva autoconciencia, antes tuvo que producirse en ella la asimilación de que la Guerra Civil iba acompañada de una “lucha interior que puede conducir a un cambio productivo en la prescripción social de los roles sexuales” (1997: 25).

Ahora que los Hombres han depuesto las armas, ahora que se llaman hermanos y que los vencedores empiezan a hablar de perdón y de olvido, ¿qué piensas tú, MADRE? Madre que vas de negro, más allá y acá de la Patria. ¿Qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia? Madre de los Muertos, de los asesinados, de los fugitivos, ¿qué dices TÚ...? (58).

En este poema, con la palabra “MADRE” en mayúscula se tiene en cuenta a todas las madres, a la figura maternal como el halo lumínico de esperanza requerido para la verdadera paz y la superación de esa Patria (“más allá y acá de la Patria”) en tanto que concepto universal, no solo asociado a un país en concreto (la España patriótica de la época, contaminada de tintes franquistas), sino como término dependiente de cualquier

entorno bélico, producto de la hostilidad de la guerra. Esta idea se apoya en la “oda admirativa o retrato trágico del héroe” (Bagué Quílez en prensa) del poema XXXI: “¡Hemos parido un héroe, un hombre que contiene en sí, en su sangre aprisionada, millares de seres que murieron con su locura dentro!” (55). El símbolo del héroe, asociado a la Matria, pierde su sentido tradicional, pues en ella no caben “vencedores” ni “vencidos”, sino solamente hermanos. Así, la Patria se asocia al escenario de violencia, locura y muerte, y la Matria queda configurada como el espacio de la convivencia pacífica y fraternal que supone la única vía de escape del doloroso bucle sangriento de la guerra.

De esta forma, Conde utiliza los elementos de la naturaleza, sobre todo la tierra, para caracterizar el escenario bélico y patriótico como un lugar áspero y seco, propio de lo inerte y de la violencia “en donde la voz de la muerte rueda piedra sin musgo, serpea río con espinas” (27): “La tierra quebrada, resollada, resquebrajante, hecha púa de corazones secos, vasija de sexos adolescentes sin abrir. La tierra florida de sangres, de ojos deshechos, de senos escurridos. La tierra agujereada de gritos, de espumas, con rodillos de sollozos y de estertores” (28). Así, también se muestra su vinculación con la tierra y la vegetación, en un movimiento horizontal, por un lado (“... Me estoy quedando como un árbol al que le cortan todas sus ramas y sus hojas” (32), y en la verticalidad, debido a la ascensión que ella misma experimenta como madre y puente de lo terrenal a lo divino, por otro: “Aunque mi frente sea de sol maduro y mis cabellos suban en raíces al cielo...” (34), o “la tierra donde yo tengo hincadas las plantas que sustentan mi voz” (40).

Este binomio Patria/Matria implica, por otro lado, el contraste vida/muerte vinculado a ese “espacio-madre/vida” y evocando la matria de Unamuno o la “Madre España” hernandiana y vallejana. De esta forma, se hace necesaria una “Matria concebida como un espacio-madre/vida que sustituya al de patria, espacio-padre/muerte” (Jato, 2000: 42). Esta dualidad se podría resumir metafóricamente en la transformación del elemento de la vida, el agua, en arena: “corro de arena transformada que es el agua” (28). Ilustrativo de esto es el poema II de la segunda sección: “¡Corred, niños, corred por los caminos limpios de pólvora, sin cerebros machacados todavía, corred hacia las aguas tranquilas, serenas, del silencio y de la vida!” (65), o el poema XI, donde tiene lugar la identificación de las madres con los (en este caso, las) “mares”, por el parecido y por la afinidad fonética y simbólica. Además, esta asociación recuerda a los versos manriqueños, pues en el mar desembocan los ríos, las vidas:

¡Madres!... ¿O son las mares las que gritan con voz de parto para que se detenga la muerte en su siembra de hielos? ¡Madres!... ¿O son los olivos quienes retuercen sus conciencias de ramas ardorosas en ansiedad de lumbre sin fin? ¡Madres!... ¿O es que los que agonizan tienen un coro de estertores cuajando agrios verdes de espanto? (33).

Carmen Conde vivió una “interior expatriación” y llamó así a todas las mujeres a la crucifixión del vientre. Aquellos años de exilio interior, colmados por la pérdida involuntaria de su única hija en 1934, fueron los más trágicos de su vida: “¡Qué angustia la de la interior expatriación!” (218). La poeta adopta, por tanto, ciertas actitudes que conforman un estilo mesiánico y que conllevan cierta profundidad en la transgresión que con sus páginas pretende llevar a cabo:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo! ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parirá otro hombre para que mate a tu hermano! (73).

Y es que el mesianismo de Conde se hace patente cuando la poeta insta a la no-maternidad casi a modo de arenga como solución para acabar con la guerra. Y lo hace adoptando, en otros momentos del libro, una primera persona con la que se postula de manera rotunda. Además de vislumbrarse en este poema la postura de la poeta acerca de la no-maternidad para impedir la continuación del cainismo (el nacimiento de seres para la guerra) se observa en la utilización de la primera persona “la creación de una voz distinta, ahora materna, que predomine como defensora” (Nalbone, 2011: 232): “Solamente cuando yo me apretaba contra ti, madre, en aquellas noches inmensurables de miedo, estaban unidos todos, absolutamente todos los que aman en el mundo” (48), pues “como afirma Ángela Figuera en su poema “Rebelión” de *El grito inútil* (1952), ya en plena posguerra”: “Serán las madres las que digan: Basta [...] No más parir abejas y caínes” (en Jato, 2000: 42). Así, el sujeto poético adopta la piel de una Madre mesiánica reconocida como “María nueva Eva”, la cual tuvo que sufrir la Pasión, el sufrimiento y la muerte de su Hijo a modo de redención.

Con la articulación de esta mística del dolor en torno a los núcleos constituidos por Cristo y la Virgen, dicha perspectiva queda plenamente reforzada y sólidamente argumentada. Así, tanto la simbología pasional como la mención al martirio “allanan el proceso identificativo entre el yo lírico y la figura del Mesías, corroborando el profetismo subyacente en la obra” (Cacciola, 2018: 23). Esa redención se hace absoluta, debido a que “redime las muertes de niños inocentes y es la sublimación del dolor humano” (Jato, 2000: 40). Esta idea se muestra plenamente en el poema V:

Yo DOLÍA por un hijo. Toda mi entraña se abría en sed de un hijo. ¡Ah, que ya sé por qué mi vigilante espíritu no quiso desgajarse una rama!  
 Pero soy madre crucificada en todos los niños que saltaron en chispas por ímpetu de la ronca metralla enemiga. Y estoy doliendo hasta donde se acaba la sangre de mi vientre (68).

En este sentido, el dolor se presenta como vehículo de purificación: “Que el dolor purifica hasta aquellos que no lo merecen” (29). Muchas de las voces que aparecen no identificadas, incorpóreas y cosificadas, que prorrumpen en llanto a lo largo del libro, son “representaciones sinecdóquicas” de la figura materna genérica que se asocia con el martirio (Bellver 2017: 1364): “¡vienen gritando las voces por entre las alamedas!” (26), “las que gritan con voz de parto” (33), “El grito de millares de gargantas” (35), “Salieron todas las voces desbandadas” (36), “los quejidos de las madres parturientas” (40), “Apretadas todas de martirio, las madres se miran los cuerpos, las manos y los ojos deshabitados” (44). Esto lo consigue, como ya había advertido Cacciola, aunando al sesgo poético y femenino, el maternal y el “victimal”, ligando *mater* y *passio* (2018: 23).

El “DOLOR”, a lo largo de todo el poemario, se manifiesta en forma de “duelo”. (“Madre que vas de negro [...] –58–), que supone la “manifestación léxica de un dolor colectivo y exteriorizado, la materialización del sentimiento en un llanto a gritos como era encomendado a las plañideras (Acillona, 1987: 224). Es decir, ese “duelo”, repetido cinco veces (número de la Virgen) en el poema IV, viste de “sombrió luto” (31) al sujeto poético por la muerte de los “hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte” (31), los hijos de la Madre cuyos puñales se vislumbran ya en la encarnación de esta Matria “que canta desoladas provincias de Duelo” (23) y de un yo-lírico consciente de su condición de madre sufriente: “bajo mi duelo conciencia de espíritu” (26).

Este sentimiento conecta con la poética de la solidaridad o con la poética empática de Conde: la “*Empathetic Community*” por la cual Laurence Porter considera que las manifestaciones literarias de la predisposición de la mujer a las relaciones comunicativas se proyectan en una voz humanista que, a diferencia de la de sus homólogos masculinos, tiende a ver a las víctimas que defienden como sujetos y no como objetos (2005: 29).

Asimismo, esta poética empática entronca a la perfección con la poética solidaria de Miguel Hernández. Se aprecia en *Viento del pueblo* el “motivo metafórico” de la “madre” como “tierra” y viceversa, fecundada por el “arado” en “El niño yuntero” y “Canción del esposo soldado” (Cano Ballesta, 1971: 160). Sin embargo, en *El hombre acecha* “se convierte en una idea obsesionante [...] hasta el último poema escrito” (Berroa, 2015: 137), como un “recogimiento del poeta hacia un nuevo intimismo, tratando de encontrar el rebrotar de la vida en el vientre de la mujer” (Sánchez Vidal, en Berroa, 2015: 137). Además, este símbolo activa también la configuración de un espacio regenerador. Así se comprueba en “Madre España”: “Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará, / si su fondo titánico da principio a mi carne? / Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa” (782).

El símbolo del vientre como elemento regenerador y, sobre todo, “solidario”, es propio de Miguel Hernández como poeta-padre por antonomasia. Este es, al cabo, un animal familiar que, con su “sangre obrera”, ofrece “humanidad” en su poesía: “Yo, animal familiar, con esta sangre obrera / os doy la humanidad que mi canción presiente” (“El hambre”, 768). Así, “pobló” el “vientre” de su mujer de “amor y sementera” pretendiendo crear un espacio no solo apto para el hijo que esperaba mientras escribía *Viento del pueblo*, sino justificante de la revolución por el futuro de “todos los hijos del mundo”: “Tienes que llegar a comprender que con la guerra que nos han traído no defendemos más que el porvenir de los hijos que hemos de tener [...] y no solamente nuestros hijos, sino todos los hijos del mundo que vengan” (carta de Miguel Hernández a Josefina, en Ferris, 2002: 355).

En un fondo bélico, épico, político y revolucionario traza el poeta la historia de un corazón solidario, paternal, íntimo, fraterno y, en definitiva, humano. En este sentido, Leopoldo de Luis afirmó que, “en realidad, lo que Miguel defiende son los derechos humanos” (recogido en Ferris, 2002: 355), y lo hizo con unos versos mediante los cuales se preguntó “por el corazón” para “entregarse” con el “beso profundo” y escuchar las respuestas de un pueblo “que sonrío, con una florida tristeza”. Utiliza este oxímoron como “salvavidas retórico para librarse, él y la República, del naufragio” (Martín, 2010: 490) y encontrar esperanza en “la alegre sustancia”. Así, el poeta concluye en *El hombre acecha en forma* de la súplica más humana y estremecedora que podría hacerse: “dejadme la esperanza” (“Canción última”, 784).

Hombres, mundos, naciones,  
atended, escuchad mi sangrante sonido,  
recoged mis latidos de quebranto  
en vuestros espaciosos corazones,  
porque yo empuño el alma cuando canto (“Recoged esta voz”, 684).

### 3. Sentados junto a los muertos

En relación con la fecundidad propia del símbolo paternal y maternal anteriormente expuestos, la muerte se dibuja en los poemarios de guerra de los poetas de forma trágica

y significativa. *Viento del pueblo* se abre con una elegía –y las páginas posteriores encierran una segunda–, y la sección de Conde “A los niños muertos por la guerra” puede verse como un lamento elegíaco desde el primer poema hasta el último. En casi todos los poemas apela a los niños muertos:

“¡Niños, niños de la guerra al polvo seco y áspero, mordido de lirios y de mariposas; niños tiernos del abrazo que se dieron sus padres, bajo la metralla trizados como mazorcas que desgrana una mano de hierro!” (79), “¡Ay, muerto niño en flor de azúcares [...]!” (78).

Lo curioso de esto es que las dos voces se sitúan junto a los muertos en sus obras. El sujeto de *Mientras los hombres mueren* se incluye en una soledad plural: “cuán solos estamos los muertos y yo” (34), mientras que Miguel Hernández se muestra “Sentado sobre los muertos”. A ambos les duele la muerte y manifiestan su duelo. En este sentido, el poeta oriolano adopta un sujeto doliente similar al de Conde. Sin embargo, el primero mantiene su condición de poeta-soldado y poeta-pueblo, recordando la heroicidad de los revolucionarios políticos y soldados y del pueblo: “Canto con la voz de luto, / pueblo de mí, por tus héroes” (666). La poeta, por su parte, se mantiene en un luto maternal y universal: “Yo me mantendré, sombrío luto, entre los muertos que fueron hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte” (31).

Por otra parte, ambos integran la muerte, de nuevo, en lo telúrico, en la Naturaleza: “Recorriéndola grano a grano, descalzados, sedientos, pegando los labios al corro de arena transformada que es el agua, oiremos a los muertos” (28), “Los enterrados se mecen entre lodos blandísimos, empapados del agua eterna, sin fin” (57). En los dos se aprecia, además, la reintegración telúrica que Chevallier ([1974] 1978, 161) definía como una agricultura de la muerte, propia, además “del motivo del “DIES IRAE””: “MORS STUPEBIT ET NATURA CUM RESURGET CREATURA”: “¡La gran tierra de mi padre hecho tierra” (28); “Cegado el manantial de tu saliva [...] serás, mientras la tierra vaya y vuelva, / esposo siempre de la siempreviva, / estiércol de la madre selva” (663). Los dos poetas ven en la Naturaleza la contención y la regeneración de la vida, como un círculo vital, asociada también en ambos casos al símbolo del vientre. Este se erige en una Madre Naturaleza que vuelve a dar a luz a sus hijos. Este ciclo desemboca en el mito de la *vanitas* bíblica: “Federico García / hasta ayer se llamó: polvo se llama” (662); la poeta hace de los muertos una “oscuridad agria, punzadora, de la tierra solamente ya Tierra” (28).

Esta postura entronca con la parte metafísica de la muerte, que en ambos casos oscila entre el nihilismo y la espiritualidad. Cuando para Miguel Hernández la muerte se reduce a “la nada” (“Antemuro de la nada / esta vida me parece”, 666), Conde pierde la esperanza en la “Eternidad” “que no soñó ni Dios mismo” (41) o recicla, en “La muerte en el aire” (27), la “Noche Oscura” de San Juan: “en la desguarnecida noche”, pero “sin ángeles”. Sin embargo, en *El hombre acecha* el sujeto poético envía una carta a su amante, cuyo cuerpo yace bajo tierra, y mantiene una conversación íntima con ella, estableciendo una conexión entre Cielo y Tierra: “Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escíbeme a la tierra, / que yo te escribiré” (770). El poeta participa así de la dualidad platónica entre cuerpo y alma, de igual modo que lo hace Conde en otro momento cuando pronuncia: “pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo conciencia del espíritu” (26). Nótese en la poeta el mayor influjo del cristianismo, mientras que Miguel Hernández se decanta por ecos del erotismo para expresar así esta comunicación.

El tema de la muerte da paso a la utilización de elementos expresionistas y surrealistas, estilo propio de *Mientras los hombres mueren*, pero también está presente en las obras de guerra de Miguel Hernández, sobre todo en *El hombre acecha* que, al igual que la obra de Conde, expresa los horrores de la guerra en su sentido más reflexivo y con una imaginación y expresión propias de lo surrealista de aquellos pasajes bélicos y el dolor desmesurado. Prueba de ello es la manipulación de la imagen y el símbolo de la sangre en ambos libros: la poeta habla de una “tierra florida de sangres” (28), y el poeta invierte la dirección de la lluvia, y la tiñe de sangre: “La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo” (“El herido”, 768).

Por último, en cuanto a lo relacionado con la muerte, tanto Conde como Hernández hacen al lector confidente de la muerte que vive cada uno. Por un lado, el poeta confiesa su muerte diaria en la “Elegía primera” de *Viento del pueblo*: “Rodea mi garganta tu agonía, / como un hiezo de horca / y pruebo una bebida funeraria. / Tú sabes, Federico García Lorca, / que soy de los que gozan una muerte diaria” (664). En esa muerte ideológica y agónica, Miguel Hernández, sentado sobre el poeta muerto, utiliza su último aliento para hacer de sus versos una poesía que es fruto del sonido de su alma, y que le hace permanecer vivo, entonando: “Aquí estoy para vivir / mientras el alma me suene” (666). Así, el poeta justifica su vida como poeta, la poesía lo redime de la muerte diaria: mientras el alma le suene, seguirá viviendo, y seguirá manteniendo vivos a todos los muertos. Por otro lado, Carmen Conde relaciona su muerte con la terrible angustia que le sugiere la experiencia de la guerra y todas las muertes, víctimas del conflicto; de esta forma, ubicándose en la soledad de los muertos, junto a ellos, interpela al Mundo: “¡nadie dude jamás de esta angustia en que mueren mi cuerpo y mi alma” (34).

#### 4. La bestia acecha mientras los hombres mueren: humanidad en la palabra

La guerra hace a los hombres –a ojos de los dos poetas– bestias, fieras al acecho, un festival de muertos donde los hermanos se matan entre ellos, donde solo cabe el odio y la sangre, la violencia, el grito y el llanto. Para el poeta de *Viento del pueblo*, la fraternidad es el comunismo (García, 2012: 272), la guerra se convirtió en una guerra fratricida propiciada por la burguesía, símbolo de la no-fraternidad y, por tanto, causante de la transformación del enemigo en fieras. Sin embargo, en *El hombre acecha* esta idea se generalizó a todos los hombres, de la misma forma en que lo manifiesta Conde en *Mientras los hombres mueren*: una guerra entre Caínes y Abeles, hijos todos de una misma *Mater Dolorosa*. Por tanto, este mensaje alegórico y la universalización que entraña la idea *carmencondiana* pueden extenderse a la lucha feroz manifestada en el último poemario bélico de Miguel Hernández.

Frente al hombre, que ambos poetas someten al proceso descendente de la conversión a bestia, a los elementos naturales como las plantas, los árboles, las nubes o los animales mansos y pacíficos se les dota de atributos positivos. El oriolano lo utiliza, además, para contraponer la sensibilidad propia de los poetas con la ferocidad que trae la guerra, para señalar la transformación del amor en muerte: “Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha al hombre” (751), “El animal que canta: / el animal que puede / llorar y echar raíces, / rememoró sus garras” (751). Así, se desvive durante el poemario, como poeta, en el reto de la persistencia para no regresar al instinto feroz y no sumarse a la destrucción: “He regresado al tigre. / Aparta, o te destrozo” (751), frente a “A veces, he de hacer un esfuerzo supremo / para acallar en mí la voz de los leones” (767). Esta conversión del

animal puro y sensible en fiera también se percibe en Conde: “lo gritan los pájaros, asustados de cuervos y de águilas” (76). Y esta, por su parte, en “A los niños muertos por la guerra”, opone la ferocidad del hombre asesino de la guerra a la inocencia de los elementos naturales, puros y floridos propios del niño, salvaguardándola: “No. Que olviden la Historia. Que jueguen, que sueñen. Nadie les nombre pueblos, ni hombres. Todos les señalen mares, nubes, plantas [...]” (78):

A desollate vivo vienen lobos y águilas  
que han envidiado siempre tu hermosura de pueblo (752).

Miguel Hernández utiliza a los animales feroces como símbolo del enemigo que destroza los pueblos tan queridos para él; Conde, por su parte, suplica que no se les enseñe a los niños la Historia ni los nombres de los pueblos, pues se resume en “dos mil años de terror inútil” (24). La humanidad ha muerto en las garras de la bestia, que se apodera de las almas y los cuerpos del hombre: mientras los hombres mueren y la bestia acecha, la humanidad se desplaza a la libertad de la palabra y a la ensoñación que esta contiene. Y, mientras la guerra redujo al hombre a cuerpos sin rostro ni alma, a carne masacrada, estos dos poetas devuelven a la humanidad a la vida, a través del verbo, de la poesía, de la palabra, casi a modo de subversión del *dictum* evangélico: “y el verbo se hizo carne”, que deviene en un fulminante “y la carne se hizo verbo”. A esta esperanza lírica se refiere la poeta con su “fabuloso ensueño”, “lo que no soñó ni Dios mismo”, o con la voz que busca incesante durante todo el poemario dentro de ella misma (“Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apague, que sobresalte a la eternidad”): la fabulación lírica como instrumento de resurrección, de creación, de Vida; la palabra, atributo humano por antonomasia, formulada en una única dirección hacia la que se dirigen al mismo tiempo lo lírico y lo caritativo.

Así, los autores dotan de atributos humanos a algunos elementos materiales e inertes como, por ejemplo, la carta del poema “Carta” de *El hombre acecha*, a quien el poeta atribuye el don de la sensibilidad que el hombre perdió en la guerra: “Allí perecen las cartas / llenas de estremecimientos” (771). También le otorga el don de la visión, de la vida y de la humanidad que había perdido, paradójicamente, el propio humano:

Ayer se quedó una Carta  
abandonada y sin dueño,  
volando sobre los ojos  
de alguien que perdió su cuerpo.  
Cartas que quedan vivas  
hablando para los muertos:  
papel anhelante, humano  
sin ojos que puedan serlo (771).

Asimismo, el poeta de *El hombre acecha* otorga el don de la libertad del vuelo a las cárceles, pero a través de la palabra del pueblo: “Porque un pueblo ha gritado ¡Libertad!, vuela el cielo” (774). En Conde, por su parte, prima la personificación de los elementos naturales como “el Mar”, “el Viento”, “la Tierra” y “el Fuego”, que son capaces de dar órdenes y que son propios de los ecos panteístas de la simbología que utiliza la autora. Estos quieren hacer de ella una voz intermediaria, capaz de dar palabra

a los mensajes cósmicos y salvadores, aunque esta se muestra más pesimista con la llegada de la libertad y de la paz:

“Sola, deshabitada, iré por la paz llorándola y llorándome, pues olvidé el sosiego, la seguridad, las serenidades; y como, súbitamente, me lo interrumpirán todo –aviones, cañonazos, gritos de horror–, no sabré qué hacer con mi libertad (¿para quién?) ni con mi sosiego...” (49).

En ambos casos, sin embargo, es la palabra la que está dotada del sentimiento más humano de “libertad” y “esperanza”, ya sea manifestada a través del grito de “un pueblo” (774), de una “carta” que habla a los muertos (771), o de los propios poetas mismos. Y es que lejos de la libertad que proclamaban todos aquellos hombres inhumanos que “sucumbieron” (62) y aquellas bocas “pálidas de no cantar”, la libertad se encontraba en la casa “pintada” de “esperanza” de la “Canción última” y en lo que para Carmen Conde “Era una palabra” (62). En esta perfecta conjunción se enmudecen las bombas, el tiempo deja de ser sangre y, al fin, “el palomar de las cartas abre su imposible vuelo”: “Florecerán los besos” y las palabras sobre las “Mares” de lágrimas.

## Bibliografía

- Acillona, Mercedes (1986). “La poesía femenina durante la guerra civil”, *Letras de Deusto*, 16 (35), 91-104.
- Bagué Quílez, Luis (2015). “En las manos del pueblo en las manos del pueblo: El compromiso airado de Miguel Hernández”, *Studia Iberica et Americana*, 2, 145-170.
- Bagué Quílez, Luis (2011). “Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939)”, *Lectura y Signo*, 6, 219-233.
- Bagué Quílez, Luis (2024, en prensa). “Carmen Conde, ¿poeta social?”, en Manuel A. Broullon Lozano, Cari Fernández y Fran Garcerá (eds). “Encendida de mediodía exacto”. *Estudios sobre Carmen Conde*. Madrid, Visor.
- Balcells, José María (2008). “Carmen Conde y el poema en prosa”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *En un pozo de lumbre*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 33-56.
- Berroa, Rei (2015). “Miguel Hernández: convergencias simbólicas de una cosmovisión que actúa incesante sobre el mundo”, *Studia Iberica et Americana*, 2, 112-45.
- Bellver, Catherine G. (2017). “War and the Maternal Voice in Carmen Conde’s *Mientras los hombres mueren*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 94 (8), 1355-1372.
- Cacciola, Ana (2019). “*Mater y passio* en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, en Ernesto Cutillas Orgilés, (ed.). *La multiplicidad de enfoques en humanidades*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 21-26.
- Cano-Ballesta, Juan (1971). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición aumentada).



- Chevallier, Marie (1974). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Conde, Carmen (2019). *Mientras los hombres mueren*. Granada, Cuadernos del Vigía.
- De Luis, Leopoldo (ed.) (1982). *Antología de la poesía social española contemporánea*. Madrid, Júcar, 3.
- Ferris, José Luis (2002). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2010 (reedición ampliada).
- García, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- Gutiérrez-Vega, Zenaida (1987). “La experiencia poética de la guerra en Carmen Conde”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 8, 149-155.
- Hernández, Miguel (1992), *Obra completa III. Prosas. Correspondencia*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid, Espasa Calpe.
- Hernández, Miguel (2017). *La obra completa de Miguel Hernández*. Edición de J. Riquelme y C. R. Talamás. Madrid: Edaf.
- Jato, Mónica (2000). “Exilio interior e identidad nacional: el concepto de Matria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell”, *Hispanic Poetry Review*, 2 (1), 35-50.
- Jentsch, Lynda J. (1997) “Fatalmente traspasada: Carmen Conde on war and wholeness”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 1, 23- 36.
- Manso, Christian (1989). “Carmen Conde y la Guerra Civil”, *Anales de Historia Contemporánea*, 7, 143-154.
- Martín, Eutimio (2010). *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid, Aguilar.
- Nalbone, Lisa (2011). “La vision ginocéntrica en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, *Hispania*, 94 (2), 229-239.
- Neira, Julio (2010). “El poeta en la guerra”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia, Fundación “Cajamurcia”, 265-288.
- Palomo, María del Pilar (1996). “La mujer y el paraíso”, *Zurgai*, 82-85.
- Porter, Lawrence (2005). *Women’s Vision in Western Literature: The Empathic Community*. Westport, Praeger.
- Reyzábal, M<sup>a</sup> Victoria (1996). Carmen Conde: “Una palabra que escucha y una poesía que resume otras voces”. *Zurgai*. Bilbao, Berekintza S. L., 6-18.
- Riechmann, Jorge (2006). “Comprometerse y no aceptar compromisos” y “Poesía que no cede a la hipnosis”, en *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo* (1998-2004). Madrid, Montesinos, pp. 65-80 y 131-136, respectivamente.
- Rubio Jiménez, Jesús (2008). “Carmen Conde y la literatura espiritual femenina española: diálogos de mujeres”, en Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *En un*

*pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 359-388.

Umbral, Francisco (1969). “Miguel Hernández, agricultura viva»” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 325-342.

Urrutia, Jorge (1993). “El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*”. *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira, vol. 1. Alicante / Elche / Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 155-61.