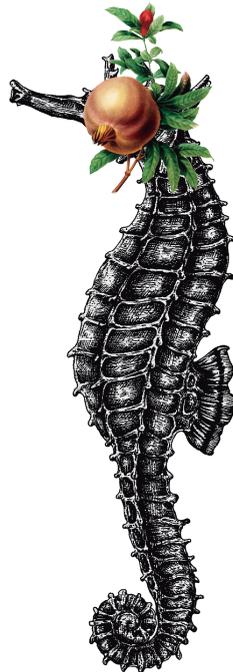


N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

ARTÍCULOS

José María Balcells
MIGUEL HERNÁNDEZ
Y EL SILENCIO DE DIOS

ESTUDIOS

Sabrina Riva
MEMORIA Y DISIDENCIA:
MIGUEL HERNÁNDEZ
EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA
Y EL EXILIO REPUBLICANO

RESEÑA

Francisco Javier Díez
de Revenga
ACTUALIDAD Y VIGENCIA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

N.º 15 junio 2022

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



MONOGRÁFICO

Edición de Pedro J. Plaza González

«POR LA SOMBRA DEL ÚLTIMO DESCANSO»:
RELECCIONES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
OCHENTA AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]			
Gabriele Morelli		171	Alessandro Mistrorigo
MIGUEL HERNÁNDEZ: LA VIDA, EL AMOR Y LA MUERTE	7		HISTORIA Y ANÁLISIS DE LA VOZ DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA «CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO»
José María Balcells		193	Carlos Gerald Pranger
MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL SILENCIO DE DIOS	23		DEL LECTOR AL LECTOR ESPECTADOR DE MIGUEL HERNÁNDEZ: LAS INTERTEXTUALIDADES ENTRE POESÍA, CANCIÓN Y CORTOMETRAJE EN LAS ADAPTACIONES DE JOAN MANUEL SERRAT
[ESTUDIOS]			
Sabrina Riva		39	
MEMORIA Y DISIDENCIA: MIGUEL HERNÁNDEZ EN LOS ESCRITORES DE POSGUERRA Y EL EXILIO REPUBLICANO	39		
Juan Javier Ortigosa Cano		69	[RESEÑAS]
LA ARTICULACIÓN DE LO RURAL EN LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ	69	239	Francisco Javier Díez de Revenga
Elizabeth Mirabal Llorens		257	ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE MIGUEL HERNÁNDEZ
MIGUEL HERNÁNDEZ Y REINALDO ARENAS O LA HISTORIA DE LOS POETAS PASTORES QUE FUERON PRESOS	91	265	Normas de publicación/ Publication guidelines
Pedro J. Plaza González		267	Equipo de evaluadores 2022-2024
LAS IMÁGENES QUE NO CESAN: SÍMBOLOS NATURALES COMUNES ENTRE MIGUEL HERNÁNDEZ Y ANTONIO GALA. CONFLUENCIAS DE «EL RAYO QUE NO CESA» Y «SONETOS DE LA ZUBIA»	119		Orden de suscripción

*A la memoria viva de Julio Neira,
fallecido el 7 de mayo de 2022
junto al mar, mirando a la mar.*

MIGUEL HERNÁNDEZ Y REINALDO ARENAS O LA HISTORIA DE LOS POETAS PASTORES QUE FUERON PRESOS

—
MIGUEL HERNÁNDEZ AND REINALDO ARENAS
OR THE TALE OF THE IMPRISONED “POETAS PASTORES”
—

Elizabeth Mirabal Llorens
University of Virginia
adw5eg@virginia.edu

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Miguel Hernández, Reinaldo Arenas, pastor poeta,
poetas presos, cárcel }

Este trabajo explora la relación literaria entre Miguel Hernández y Reinaldo Arenas desde tres ejes temáticos: la leyenda del pastor poeta que rodeó a ambos autores, la condición de iconoclastas en sus respectivas tradiciones literarias conectadas a una idea de ruralidad y un análisis de la poesía de Hernández y Arenas desde el ámbito de la prisión, específicamente, una lectura comparada entre *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y los poemas «Voluntad de vivir manifestándose» y «Leprosorio (Éxodo)». El vínculo de Arenas con Hernández comenzó a construirse por José Lezama Lima y otros miembros del grupo Orígenes como Eliseo Diego. Con el paso del tiempo, Arenas asumiría conflictivamente este parentesco creativo acentuándolo, atenuándolo y, al final, negándolo dentro del ámbito cultural cubano de los sesenta. Por sus coincidencias rupturistas Hernández y Arenas encarnaban la reali-

Fecha de recepción: 07/04/2022 Fecha de aceptación: 13/05/2022

zación de un ideal de escritor prístino y puro, procedente del campo, presente en el imaginario de la *intelligentsia* de sus épocas. Arenas terminaría aproximándose a la obra de Hernández a partir de una nueva condición compartida: la de poetas presos.

A B S T R A C T

KEY WORDS { Miguel Hernández, Reinaldo Arenas, pastor poeta, imprisoned poets, prison }

This work explores the literary relationship between Miguel Hernández and Reinaldo Arenas from three core perspectives: the legend of the *pastor poeta* ('shepherd poet') that surrounded both authors; their standing as iconoclasts within their respective literary traditions in connection with the notion of rurality; and their experiences within the prison milieu, specifically, a comparative reading between *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) and the poems «Voluntad de vivir manifestándose» and «Leprosorio (Éxodo)». Due to their groundbreaking literary coincidences, for the *intelligentsia* of the time, Hernández and Arenas embodied the ideal of the unspoiled and noble writer of the countryside. Arenas' connection with Hernández was developed by José Lezama Lima and other members of the Orígenes group, such as Eliseo Diego. Eventually, Arenas would conflictingly embrace this creative affinity, emphasizing it, attenuating it and, in the end, denying it in the context of the Cuban cultural circles on the 1960s. However, ultimately, Arenas would end up approaching Hernández's work from their third shared condition, that of the imprisoned poet.

1. INTRODUCCIÓN

Reinaldo Arenas, desde su prisión en la cárcel de El Morro en 1975, le entregó a su madre, Oneida Fuentes, una lista de pedidos escrita en las últimas páginas de la edición de *Los miserables* donde combinaba alimentos, algunos utensilios de uso personal y libros (Abreu, 1998: 148). Dentro de esa selección de volúmenes, Arenas requería, tan solo anteceditas por las de José Martí,

las poesías de Miguel Hernández¹. Varios años después, en una cronología en tercera persona que el escritor cubano concibiera como parte de los materiales promocionales de *Otra vez el mar*, en la entrada correspondiente al año 1962 de su vida, escribiría:

Cansado de la vida pastoril, menos silenciosa que la de Montemayor, por ejemplo, ya que aquella granja era un continuo *guirigay* de gallos fatigados y alardosos y de infatigables gallinas ponedoras, Arenas parte hacia La Habana, agarrándose al clavo caliente de «una convocatoria nacional para planificadores» (2013: 34).

Más allá de la referencia a la primera novela pastoril en castellano *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, resulta significativo que Arenas aluda a sus orígenes campesinos cubanos con un término que remite también al mito del pastor poeta fundado por Miguel Hernández en su carta de presentación a Juan Ramón Jiménez², documento que podría interpretarse como las credenciales literarias desde las que el poeta de Orihuela quería ser leído y visto por la ciudad letrada española de su tiempo:

No le extrañe lo que le digo, admirado maestro: es que soy pastor.

1. En la nota de Arenas a su madre dice literalmente: «Poesías de Miguel Hernández», por lo que no es posible precisar con exactitud qué edición tenía Arenas en su biblioteca personal. No obstante, me atrevo a especular que podría tratarse de Hernández, M. (1964). *Poesía*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. El volumen, publicado como parte de la colección «Biblioteca Básica de Literatura Española», recuperaba el prólogo de María de Gracia Ifach con el nuevo título de «El autor y su obra», originalmente aparecido en Hernández, M. (1960). *Obras completas*. Buenos Aires: Losada. También incluía un glosario con palabras poco o nada usadas en Cuba y una bibliografía básica de Hernández. La edición cubana reproducía la ordenación de la argentina. Si mi suposición fuese acertada, Arenas debe de haber leído «Poemas de adolescencia», *Octavas*, *Perito en lunas*, «Otros poemas (1933-1934), décimas y Silbos», *El silbo vulnerado* (1934), *El rayo que no cesa* (1934-1935), «Otros poemas (1935-1936)», *El hombre acecha*, «Otros poemas (1938-1939)», *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y «Últimos poemas».

2. Para una mayor profundización en la presencia de lo pastoril en la obra hernandiana, recomiendo consultar Rose, W. (1983). *El pastor de la muerte: la dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*. Barcelona: Puvil.

No mucho poético, como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta. Soy pastor de cabras desde mi niñez. Y estoy contento con serlo, porque habiendo nacido en casa pobre, pudo mi padre darme otro oficio y me dio este que fue de dioses paganos y héroes bíblicos (Riquelme, 2018a: 46-47).

¿Experimentaba Arenas una identificación especial con Hernández por el simple hecho de poseer extracciones similares? ¿O su atracción obedecía a la importancia que el autodidactismo y el rápido desarrollo literario habían tenido para ambos? ¿Acaso le concernía la obra de Hernández por su condición de «rupturista del pudor»³ en la poesía española? ¿O quizá tras un juicio que consideraba injusto le interesaba repasar la poesía de prisión escrita por Hernández quien, salvando las distancias, también había sufrido de una condena arbitraria y de tintes kafkianos? ¿Es posible rastrear una huella de la lírica hernandiana en la obra de Arenas y, en particular, en la poesía escrita durante su etapa de encarcelamiento en la Isla? En este ensayo pretendo concebir una reflexión que al menos comience a responder algunos de estos interrogantes, teniendo en cuenta que hasta ahora las aproximaciones críticas a Arenas y a Hernández han ignorado el potencial cruce trasatlántico entre ambos escritores⁴.

3. Tomo prestada esta valoración sobre la obra poética de Hernández de Mercedes López-Baralt en su prólogo homónimo en (2016). *Miguel Hernández, poeta plural*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 13-32.

4. El estilo poético de Arenas, en especial el presente en *Leprosorio (Trilogía poética)*, ha sido relacionado con la sátira menipea (Bordao, 2002: 22). Para otros estudiosos de su obra, el carácter de su poesía remite al barroco quevediano, Arthur Rimbaud, François Villon, Charles Baudelaire y el Conde de Lautréamont (Abreu, 2013: 13). Entretanto, las relaciones de Hernández con escritores cubanos suelen limitarse a las establecidas con sus principales contemporáneos como Pablo de la Torriente Brau, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Lino Novás Calvo y Félix Pita Rodríguez, por solo citar algunos. También se han hecho lecturas comparativas entre la lírica hernandiana y las de José Martí y Eliseo Diego. Para un panorama sobre los sucesivos homenajes y estudios de Miguel Hernández en Cuba, pueden consultarse Allende Vasallo, C. y Larrabide, A. L. (edición e introducción) (2009). *Presencia de Miguel Hernández en Cuba. Antología de textos (1937-2008)*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, y Del Pino, A.; Cordero, T. (2013). *Los amigos cubanos de Miguel Hernández*. La Habana: La Memoria.

Con ese propósito, he pensado el presente trabajo desde tres ejes temáticos principales. En el primero, estudiaré el origen de la leyenda del pastor en torno a ambos autores. Mi hipótesis es que la relación literaria de Arenas con Hernández comenzó a desarrollarse por José Lezama Lima y otros miembros del grupo Orígenes como Eliseo Diego. Con el paso del tiempo, Arenas asumiría conflictivamente este parentesco creativo, acentuándolo, atenuándolo y, al final, negándolo en un empeño por adscribirse o no a su singularidad dentro del campo cultural cubano de los sesenta. En segunda instancia, procederé a la indagación concerniente a Hernández y Arenas en tanto iconoclastas en sus respectivas tradiciones literarias, conectados a una noción de ruralidad. En lo referente a esta idea, argumentaré que por sus coincidencias rupturistas ambos encarnaban la realización de un ideal de escritor prístino y puro, procedente del campo, presente en el imaginario de la *intelligentsia* de sus épocas. Por último, pasaré a un examen de la poesía de Hernández y Arenas desde el ámbito de la prisión. En este sentido, me limitaré al análisis de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) de Hernández en contraste con los poemas «Voluntad de vivir manifestándose» y «Leprosorio (Éxodo)» de Arenas. La selección de estas obras en particular obedece a que, de acuerdo con las temporalidades establecidas en torno a los dos autores, el mencionado cuerpo poético sería el escrito durante el régimen de prisión que sufrieron en España y Cuba, respectivamente. Mi lectura comparada entre estas obras específicas aspira a iluminar que Arenas se aproximó al corpus de Hernández a partir de una nueva condición compartida: la de poetas presos. Esta intersección se acentuaría por el hecho de que ambos sufrieron continuos traslados dentro del sistema carcelario, los mismos que en el caso de Hernández, al sumar catorce cuarteles diferentes, lo llevaron a expresar que era un «turista de cárcel en cárcel» (Riquelme, 2018a: 153). Como veremos más adelante, Arenas en los paratextos de *Leprosorio (Trilogía poética)*, también insistirá en su paso por distintas cárceles cubanas.

2. EL MITO DEL PASTOR QUE ESCRIBE

Reinaldo Arenas trabajaba en el Instituto Nacional de la Reforma Agraria alrededor de 1963 cuando decidió enviar su cuento «Los zapatos vacíos» a un concurso para narradores convocado por la Biblioteca Nacional José Martí. Tan orgulloso estaba Eliseo Diego de que aquel relato hubiese caído en sus manos que, aún en su estancia mexicana de principios de la década del noventa, lo tenía consigo en su despacho. Es decir, entre los documentos y libros que seleccionó para viajar con él desde Cuba se encontraba la narración de Arenas (Barquet, 1994). ¿A qué se debía este gesto incluso después de la trayectoria política militante de Arenas y de las complicaciones que la asociación con su figura podía acarrear en el ámbito de la cultura oficial cubana? Diego se sentía el «descubridor» de Arenas, y en su recuento no dejaba lugar a dudas de a quién había correspondido el mérito de su hallazgo:

Tenía dos cuartillas, quizás tres, lleno de faltas de ortografía, algunas horrendas, y era que este muchacho, Reinaldo Arenas, pensaba que yo iba a dar un curso sobre cómo escribir cuentos, y entonces me mandaba aquel trabajo como una muestra. Menos mal que se encontró conmigo, porque yo pude ver, a través de la enormidad de las faltas de ortografía, el dominio del idioma y la capacidad de imaginar que había detrás de aquello. Pensé: este muchacho bien vale la pena. Armé un escándalo en la Biblioteca Nacional, fui a ver a María Teresa [Freyre de Andrade], le llevé aquel cuento... (Barquet, 1994).

Diego insistía en la gravedad de las faltas ortográficas en referencia a la manida y controversial imagen del «diamante en bruto» que todavía requiere ser perfeccionado o educado. En sus memorias, el poeta de Orígenes (que a su vez había aceptado el puesto de asesor a propuesta de Freyre de Andrade, entonces directora de la Biblioteca Nacional, en busca de un refugio ante los embates contra los escritores de ascendencia católica que todavía no mostraban un compromiso claro con la Revolución cu-

bana), continúa hilvanando una suerte de devenir aderezado con efectos Pigmalión: gracias a su ayuda, Arenas es trasladado de su puesto de embalador de cajas a la biblioteca circulante y también matriculado en una escuela obrera nocturna (Barquet, 1994).

Años después, Arenas aclararía que, en el ámbito de la Biblioteca, donde empezó a leer todos los clásicos de la literatura, también lo ayudó Cintio Vitier, y que ambos poetas origenistas le presentarían a José Lezama Lima (Soto, 1990: 40)⁵. Arenas impresionaría a Lezama Lima al punto de que en las cartas a su hermana Eloísa menciona sus frecuentes visitas, no sin dejar de destacar una ascendencia maestro-discípulo, al asegurar que el personaje de Tomás Servando Teresa de Mier de la novela *El mundo alucinante* le había sido sugerido al joven escritor por su obra *La expresión americana* (1979: 225). Tras anunciarle el envío de *Celestino antes del alba* en otra misiva a Eloísa, Lezama Lima consagraba el talento literario de Arenas: «Es un muchacho naturalmente nacido para escribir; esa obra la escribió cuando tenía veintidós años y revela talento innato para la prosa» (1979: 231). Me gustaría destacar el uso de la palabra *innato*, en tanto se enlaza con los cimientos del mito del pastor. Con este término, se recalca que Arenas no había sido instruido para ello por medios formalizados: su condición le pertenecía desde su origen y, por tanto, el suyo era un don natural. Para finales de los setenta, Arenas se había convertido en un consagrado *underground* en La Habana y entre los jóvenes aspirantes a escritores se repetía otra conocida frase de elogio que el poeta de Trocadero dedicaría a Arenas: «El soplo del genio no tie-

5. Aun tras la ruptura de su relación con el núcleo familiar compuesto por Diego, Vitier y las hermanas Bella y Fina García-Marruz, y no obstante los ataques que Arenas les dirigiría en artículos, entrevistas y textos como la autobiografía *Antes que anochezca* (1992), en el medio cultural cubano permanece la memoria de su vínculo inicial con los intelectuales origenistas. El poeta y narrador Esteban Luis Cárdenas, incluido luego junto a Arenas entre los artistas y escritores de la llamada Generación del Mariel, evocaba al inicio de la amistad entre ambos en enero de 1968, en los días del Congreso Cultural de La Habana: «[...] ya me había enterado [de] que él era muy bien considerado por Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Eliseo Diego y otras importantes personalidades de las letras» (2001: 202).

ne límites, puede llegar a un pastor holguinero» (Estévez, 1998: 130). Lezama Lima, para la construcción de su celebración de Arenas, se había inspirado en una fábula surgida al otro lado del Atlántico. Habían quedado asentadas y difundidas las bases fundacionales del mito del pastor que escribe.

Miguel Hernández empezó a ser conocido en Cuba después del estallido de la Guerra Civil Española a través de publicaciones de izquierda de La Habana como la revista *Mediodía* (Domingo, 2013: 9). Este semanario, bajo la dirección de Nicolás Guillén, se comercializaba a través de suscripciones anuales tanto en Cuba como en el extranjero. Lezama Lima, al final de sus veinte años de voraz y enterado lector de los medios culturales de finales de la década del treinta, pudo tener entonces las primeras noticias de los poemas de Miguel Hernández, así como de la singularidad de su procedencia. El nombre de Hernández surgiría asociado al de una figura admirada entre los círculos intelectuales progresistas cubanos: Pablo de la Torriente Brau, notable narrador y periodista que había marchado a España como corresponsal, y quien luego sería nombrado comisario de guerra y miembro del Estado Mayor del 109 batallón de la 7.^a División. En la crónica a propósito de su entierro, el escritor Lino Novás Calvo aludiría a Hernández y a la particular impresión que causó en él su elegía a Lorca:

Subimos a una terraza alta, desde donde se dominaba el bosque. El Comisario de Cultura de la Brigada *Campesinos*, Miguel Hernández, escribía al sol un informe jurídico. Me senté junto a él, esperando a que terminara y me contara despacio cómo había sido rescatado el cadáver. Mientras aguardaba me dio a leer uno de sus últimos y magníficos poemas, una elegía a Lorca (1937: 9).

Pero Hernández no iba a ser solo una nota marginal a la sombra de De la Torriente. *Mediodía* también daría visibilidad a su obra poética de carácter comprometido, publicando, por ejemplo,

«Canción del esposo soldado»⁶. Vale destacar la nota de presentación sin firma que antecede al poema:

En las trincheras, donde el pueblo de España realiza la más heroica y la más trascendente de las gestas, está naciendo una literatura esencialmente nueva, hija del hecho excepcional. *Miguel Hernández, hombre-pueblo, pastor sencillo de Orihuela, es una de las más firmes figuras de esa nueva literatura*⁷. Heredero de la dualidad culto-popular española, componía antes autos sacramentales y ahora nos entrega estos hondos poemas de guerra. Miguel Hernández —Comisario de Cultura de la Brigada *Campesinos*— conoció a Cuba a través de la alegría sin fronteras y el valor juvenil de Pablo de la Torriente. Miembro del Congreso de Escritores que acaba de efectuarse en Madrid, ha querido honrar a *Mediodía* entregando a los representantes cubanos este bello poema, su obra última (*Mediodía*, 1937: 12).

Podemos rastrear la génesis del mito del pastor poeta asociado a Hernández en el ámbito intelectual de la Isla. Teniendo en cuenta que Guillén estuvo entre los participantes en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en julio de 1937, y que el poema «Canción del esposo soldado» se publica solo diez días después del cónclave, podría especularse que el autor de la nota se trata del reconocido poeta cubano⁸. Fíjese cómo

6. Además de este poema, *Mediodía* también publicó de Hernández «Vientos del pueblo» el 25 de octubre de 1937.

7. El subrayado es mío.

8. Otra huella que confirma esta sospecha es la insistencia de Guillén en la condición de pastor de Hernández en la introducción a una entrevista que él y Langston Hughes sostendrían con el poeta español, y de la que dejaría registro en su trabajo de 1937 «Un poeta en Espardeñas. Hablando con Miguel Hernández». Con un tono elitista rayano entre lo enaltecido y lo derogatorio, aseguraba: «Si le vierais pasar a vuestro lado sin conocerle, jamás os asaltaría la sospecha de que es un escritor, un poeta de primerísimas cualidades, sino que le creeríais un oscuro peón, un pobre pastor de visita en la ciudad. ¿Un pastor? Pues sí. Un pastor. Pastor de cabras fue Miguel Hernández hasta hace tres años. Pastor, cuando ya había escrito los versos que iban a dar a conocer su nombre en los círculos literarios de España. Y de pastor viste todavía, como le vi yo en las sesiones del congreso de escritores antifascistas y

junto a la condición de «pastor sencillo de Orihuela» aparece de inmediato la idea de excepcionalidad de Hernández en el panorama de las letras españolas.

Por su parte, Lezama Lima prestaría las páginas de la revista *Espuela de Plata* para la publicación de «Noticia de Miguel Hernández», texto firmado por el editor y poeta español Manuel Altolaguirre, entonces establecido en La Habana (1939: 13-14). Resulta, además, muy probable que a partir de su relación con Altolaguirre, Lezama haya tenido también acceso a la edición de Hernández titulada *Sino sangriento y otros poemas*, publicada en 1939 por la casa editorial La Verónica, codirigida por el autor español y la escritora Concha Méndez. La leyenda debe de haber continuado desarrollándose para el fundador de *Orígenes* en conversaciones e intercambios con su amiga y colega intelectual María Zambrano durante las estancias habaneras de esta a partir de los cuarenta. Zambrano había sostenido una amistad con Hernández desde julio de 1934. Tras conocerla, el poeta español le había dedicado «*La morada –amarilla*»⁹. Lezama Lima parece haber desafiado la visión de Zambrano sobre Hernández, pues ella prefería la identificación del poeta de Orihuela con el indígena en lugar de la caracterización de «pastor-poeta» (Berrocal, 2019: 84, 90). Entre otras de las potenciales razones que justificarían el hecho de que Lezama Lima prestara atención a Hernández, se encuentra el que compartían el mismo año de nacimiento, la pasión gongorina y la etiqueta de poetas católicos, al menos en sus

como lo he seguido viendo desde entonces en todos los actos políticos o literarios en que nos hemos hallado juntos» (*Mediodía*, II, 28: 11).

9. María Zambrano publicaría años después su artículo «Presencia de Miguel Hernández» en el suplemento *Arte y pensamiento* de *El País* el 9 de julio de 1978. Para una mayor comprensión de la amistad entre Zambrano y Hernández, recomiendo el texto citado de Alfonso Berrocal (2019).

inicios. De este modo, Lezama Lima reciclaría el mito del pastor poeta hasta reconfigurarlo para el caso de Arenas¹⁰.

Hasta este punto espero haber podido recorrer algunos de los intersticios del título de pastor poeta que hereda Arenas de Hernández por mediación de Lezama Lima. Cabría ahora indagar cómo asumiría esta identidad Arenas. ¿Le molestaba, estaba conforme con ella o la aceptaba de forma conflictiva? A pesar de haber estado escribiendo desde adolescente¹¹, Arenas consideraba como su primera obra sería la novela *Celestino antes del alba*, publicada en Cuba en 1967¹². Así lo declaraba en una entrevista solo un año después: «Creo que mi labor como escritor comienza (olvidándonos de las páginas consumidas en la adolescencia) a partir de *Celestino antes del alba*» (Martínez Malo, 1968: 2). Por lo tanto, mi análisis partirá tras este libro desde el cual Arenas deseaba ser reconocido como escritor.

Ya en el ensayo autorreflexivo «Celestino y yo», Arenas enfatizaba desde el título la idea del doble e insistía en el carácter autobiográfico. Se mostraba renuente a explicar su propia novela, jugando con las nociones de la inocencia y la pureza, aun con la contemplación de la presencia latente de lo terrible. Equiparaba la figura del escritor al infante de cara al mal: «Pero el niño, que descubre de pronto que se encuentra colocado sin explicaciones

10. Amado del Pino y Tania Cordero consideran que los autores nucleados en torno a la revista *Orígenes* como Lezama Lima, Vitier y Fina García-Marruz no amplifican la obra de Hernández en sus reflexiones, a pesar del conocimiento de su legado. Solo hacen una excepción con Eliseo Diego. Para más información sobre este criterio, véase Del Pino, A.; Cordero, T. (2013). *Los amigos cubanos de Miguel Hernández*. La Habana: La Memoria, pp. 150-155.

11. La madre de Arenas, Oneida Fuentes, conservaba las novelas de juventud de su hijo tituladas *¡Qué dura es la vida!* y *¡Adiós, mundo cruel!* Para una ampliación sobre este tema, recomiendo consultar Hasson L. (2007). *Un Cubain libre. Reinaldo Arenas*. París: Actes Sud.

12. *Celestino antes del alba* sería reeditada en España por la Editorial Argos Vergara bajo el título *Cantando en el pozo*. En el breve prólogo que la antecedió, Arenas aclaraba que las múltiples ediciones piratas y las erratas y distorsiones sufridas por la novela lo habían motivado a hacer una versión corregida, revisada y autorizada (1982).

en medio del infierno, ¿con qué cuenta para defenderse, con qué cuenta para hacerle frente al horror?» (1967: 118). Una lectura atenta de este texto nos permite entrever que Arenas transmuta la noción del pastor de la cultura de Occidente, describiendo un arco de sentido que parte de su origen asociado a la naturaleza, lo prístino hasta llegar a la concepción de protector. Por un lado, aparecen rasgos de aparente humildad y sencillez en torno al examen sobre su novela para luego producirse un tránsito hacia la construcción de la entidad del escritor transfigurado en un niño que debe resguardarse con su imaginación, en otras palabras, con la obra literaria.

Arenas trastocaba la conocida paradoja de Gastón Baquero en «Palabras escritas en la arena por un inocente». Si el también poeta origenista iniciaba sus versos diciendo «Yo no sé escribir y soy un inocente» (Baquero, 1998: 43), Arenas parecía contradecirlo, en tanto su inocente lo era a medias y sabía, definitivamente, escribir¹³. La insistencia en mencionar la presencia de matices autobiográficos (luego enarbolada de forma extensiva por la crítica), solo recalcará más la procedencia campesina de Arenas¹⁴. Sin embargo, para el autor cubano «lo autobiográfico» no contemplaba solo el ambiente y el discurso de los personajes, sino, asimismo, lo imaginativo y el propio estilo de escritura (Álvarez, 1980: 88). En lo sucesivo, en la edificación de su personalidad

13. El relato «Bestial entre las flores» (1966), ambientado en un escenario similar al de *Celestino antes del alba*, cuya escritura corresponde a la época en que Arenas revisaba para su publicación el original de esta novela, nos presenta también el elemento narrativo de la escritura como acto de rebeldía: «Sin Bestial, las cosas son como parece que tienen que ser: Nadie no sabe leer ni escribir nada; Nadie no se encarama en el techo de la casa ni coge los avisperos con la mano; Nadie no tiene ojos (ni siquiera de un solo color); Nadie no come lagartijas; Nadie no habla. Nadie es nadie» (1981: 113).

14. En su recuento de la novela cubana del siglo xx, en un libro publicado curiosamente en Cuba en el mismo año del éxodo del Mariel, Imeldo Álvarez aseguraba: «*Celestino antes del alba* (1967), de Reinaldo Arenas, por el contrario, es la autobiografía, también en un ambiente campesino de una frágil criatura rodeada de las ásperas realidades de ese medio [...]» (1980: 88).

como escritor seguiría destacándose su conexión con un ámbito rural, incluso en su proyección hacia el extranjero.

Un artículo del semanario norteamericano *The Militant*, vocero principal del Socialist Workers Party (SWP), por ejemplo, se titulaba «Reinaldo Arenas. Cuba's rural life shaped his art» ('Reinaldo Arenas. La vida rural de Cuba moldeó su arte'), aun cuando en el propio texto se aludía al rechazo de Arenas por ese universo: «From early childhood Reinaldo detested farm life. He's a soft-spoken man with a delightful sense of humor, but when he spoke of his early life he used such words as *backward*, *pretty horrible* and *rather brutal*» (Ring, 1968: 5)¹⁵. ¿Había empezado a cansarse Arenas de la sombra del pastor? Aunque hubiese aceptado esta condición metafórica, resaltándola de diferentes maneras en los inicios de su carrera literaria en aras de marcar su distingo en el panorama de nuevas fuerzas culturales enfrentadas durante los sesenta en Cuba, me atrevo a asegurar que Arenas nunca se encontró del todo identificado con esta mirada habanero-centrista de Lezama Lima, en tanto, desde el inicio, trató de superarla, de quebrarla hasta adaptarla a la visión individual de su proyecto como autor. En 1982, el referente del pastor que escribe había quedado atomizado y, si acaso, reducido a un dato biográfico curioso y tangencial: «*Celestino antes del alba* inicia el ciclo de una *pentagonía* que comienza con la infancia del poeta narrador en un medio primitivo y ahistórico» (Arenas, 2000: 13). Nótese cómo el escritor cubano reclamará su condición de «poeta narrador», pero ya desde un ambiente de procedencia que aparta cualquier tipo de interpretación bucólica o romantizada. Ajustarse al molde de un escritor conectado a la tierra carecía de importancia, y su mirada hacia el campo distaba de una encantada. El devenir de Arenas acentuaría cada vez más la presencia marina en su poética, concediéndole un protagonismo insoslayable en novelas

15. La traducción sería: «Desde su temprana infancia Reinaldo detestó la vida en el campo. Es un hombre de hablar suave con un encantador sentido del humor, pero cuando se refiere a su vida temprana acude a expresiones como *atrasada*, *bastante horrible* y *además brutal*».

como *Otra vez el mar* y el conocido texto escrito a pocos años de su exilio «El mar es nuestra selva y nuestra esperanza» (Rojas, 2011: 55-56). Para ese momento, la única «teluricidad» que le interesaba era la marina y aérea, en otras palabras, la fluida e intangible.

3. DE RUPTURISTAS DE LA TRADICIÓN A PROMESAS ENCARNADAS

De muchas maneras, la aparición de Arenas en el escenario cultural cubano de los sesenta venía a cumplir un ansiado pronóstico surgido desde la esquina de los veteranos intelectuales del Partido Socialista Popular (PSP) tras el triunfo de la Revolución cubana. Me refiero a las predicciones en 1964 del escritor y militante comunista José Antonio Portuondo acerca de una literatura revolucionaria creada al amparo de una pureza rural opuesta a la corrupción citadina de los círculos intelectuales habaneros (1964: 249-259). Flotaba una expectativa dentro de la *intelligentsia* de la Isla en que la gran promesa literaria y, en especial, la llamada novela de la Revolución, vendría firmada por un escritor del campo cubano. En la crítica celebratoria de Eliseo Diego a *Celestino antes del alba* es posible advertir el entusiasmo que despertaba la ópera prima de Arenas. Además de destacar que era en la poesía donde la novela tenía su centro, Diego continuaba contribuyendo a cincelar el mito del pastor poeta al insistir en la singularidad de la voz creadora de Arenas:

«Y es, además, desde allí que estalla en una silenciosa explosión de fuegos artificiales en que la realidad, la alucinación y la memoria van a dibujar sobre la página el mismísimo laberinto de la creación poética. El punto de vista está en los ojos de un niño, que es el «buen creador», el creador natural, salvaje, en estado puro, y el drama le salta encima cuando se enfrenta a una realidad de la que forma también parte el propio artista, encarnado, como objeto de visión ahora, en la persona del mágico Celestino, su compañero de juegos. ¡Con satisfactoria alegría asistimos al nacimiento

de este terrible enigma, uno de los más apasionantes del corazón humano, en pleno campo cerrero de Cuba!» (1967: 163).

Allende del tono de fiesta, asombro y deslumbramiento de Diego, quisiera detenerme en el uso de ciertas frases como «buen creador», «creador natural», «salvaje», «estado puro» y «pleno campo cerrero», por el énfasis en la relación entre creación y pureza que establecen alrededor de la obra y, por ósmosis, de la persona literaria de Arenas. Diego parece advertir que esta revelación no solo es inusitada, extraordinaria y rupturista en la historia de las letras cubanas, sino que además viene refrendada por el complemento de que estamos en presencia de un escritor que procede y escribe de lo indómito, en otras palabras, un espacio no intervenido, brusco, inculto, pero por ello mismo legítimo e impoluto. La esperanza cobraba tonos ideales porque la propuesta literaria de Arenas no se parecía a la literatura cubana que tradicionalmente se había escrito desde o sobre el campo. *Celestino antes del alba* no podía calificarse como parte de las llamadas «novelas de la tierra», ni siquiera colocarse junto a las escasas obras catalogadas dentro de esta temática¹⁶. En los panoramas críticos de principios de los setenta la primera novela de Arenas se asociaba a lo nuevo en contraste con sus compañeros de generación, por la carga imaginativa e irreal de su obra (Miranda, 1971: 94). El propio Arenas en sus frecuentes intervenciones en los medios culturales cubanos de entonces contribuiría a marcar la singularidad de su proyecto creativo. En su respuesta a la revista *Casa de las Américas* —la pregunta exacta era «¿Ve usted relaciones entre su producción literaria y la Revolución?»—, afirmaba:

Al comienzo de la Revolución yo tenía catorce años. Mi obra, quiéralo yo o no, propóngamelo o no, está relacionada con la Revolución. Es lo que conozco mejor. Sin embargo, siempre he procura-

16. Para más información sobre las «novelas de la tierra» en los primeros años después de 1959, véase Menton S. (1978). *La narrativa de la Revolución cubana*. Madrid: Playor, pp. 43-47.

do que esa relación no sea demasiado *nominal*¹⁷. En la literatura (y quizá en la vida misma) resultan inútiles las apologías. Me interesa el hombre y escribo sobre él; al presentar sus conflictos doy una realidad, al dar una realidad, tengo que referirme a un tiempo determinado (1968: 164).

Arenas recorre una cuerda floja donde, aunque no niega de forma tajante la inevitabilidad de la impronta del contexto revolucionario en sus libros, trata de tomar distancia del «realismo socialista» en su calidad de adscripción propagandística a un determinado proceso histórico. Quedaba claro que el joven escritor ambicionaba trascender por su obra misma, y no por el cordón umbilical que pudiera existir entre lo que escribía y el programa revolucionario.

Similar a como sucedería con Arenas y la Revolución cubana, la figura de Miguel Hernández suele calificarse como la del escritor que mejor representa el significado cultural de un proceso político, en su caso, el de la II República, al tipificar las consecuencias positivas de una serie de reformas que posibilitaron el acceso de las clases populares a la cultura (Talamás, 2018: 15). Sin embargo, la principal diferencia respecto a Arenas residiría en el uso consciente y estratégico de la identidad del pastor poeta que parece haber hecho Hernández para, como ha señalado su estudioso y antologador Jesucristo Riquelme, «despertar compasión y admiración a la vez» (2018a: 47). Hernández triunfaría en perpetuar esta condición de pastor cual su marca registrada. Sus contemporáneos, como Jorge Guillén y Pablo Neruda, no dejarían de aludir a ello en sus evocaciones sobre el poeta: mientras que Guillén lo calificaba de «pastor extraordinario» (Rovira, 2010: 53), Neruda le reservaba el epíteto de «Arcángel de las cabras» (1978: 78). A pesar del uso intencional de Hernández de esta suerte de emblema de presentación literario, podría afirmarse que su persistencia solo vino también a satisfacer una vieja nostalgia de la república de las letras españolas por un «poeta de

17. Subrayado en el original.

la tierra». Ecos del beneplácito por su aparición, todavía podían leerse en las valoraciones de Francisco Umbral: «Miguel Hernández es el hijo pródigo de la naturaleza, que la abandona un día, la sustituye por la cultura, y luego volverá a ella para siempre» (1969: 330). Hernández estaba destinado a una especie de misión de renovación del lenguaje poético mediante un nuevo punto de partida que privilegiara «la agricultura» antes que «la cultura» (1969: 335-336). Esta noción de Hernández y su indisolubilidad respecto a lo telúrico continuaría siendo retomada por la crítica en su país quince años después¹⁸. Al igual que Arenas, el carácter innovador de Hernández estaba imbricado con la aparente singularidad de sus orígenes. El entusiasmo y la sorpresa ante su obra pocas veces podía desprenderse de una conciencia en torno a su ruralidad.

4. HERNÁNDEZ Y ARENAS DESDE LAS PRISIONES

Solo lo separaba un año de la muerte cuando Arenas decidió reunir en el volumen *Voluntad de vivir manifestándose* algunos de los poemas cortos que había escrito en las últimas dos décadas. Para entonces ya anunciaba que los más largos aparecerían bajo el título de *Leprosario* —todavía no sería *Leprosorio*— (1989: 7). En su prólogo a este poemario, se filtra la acuciante preocupación por el destino de su obra. En momentos que presentía serían los finales de su vida —para ese entonces, ya estaba gravemente enfermo de SIDA— no es casual que Arenas dedicase sus esfuerzos a organizar una poesía que clasificaría también de comprometida, solo que con una causa de denuncia trasnacional y múltiple. Su batalla era contra un conjunto de poderes cual hidra de varias cabezas: los pre-1959, los revolucionarios o los capitalistas, no importaba si radicaban en Cuba o Estados Unidos.

18. Me refiero al texto de Carenas, F. (1984). «Miguel Hernández: poeta primitivo de la tierra». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 10, 129-136.

El cuaderno aparecía dividido en cuatro secciones. En las tres primeras, «Esa sinfonía que milagrosamente escuchas», «Sonetos desde el infierno» y «Mi amante el mar», eran todos poemas habaneros. Solo a partir de la cuarta sección, llamada «El otoño me regala una hoja», se encontraban los neoyorquinos. A lo largo del volumen, los poemas aparecían fechados, a veces con el mes y el año, otras solo con el año. El único cuyo sitio de escritura se precisaba era el que le daba nombre al libro: en «Voluntad de vivir manifestándose», Arenas no se permitió la generalidad de ubicarlo en La Habana, sino que acentuó que había sido escrito en la prisión de El Morro. Por lo tanto, esta composición podría situarse sin lugar a duda dentro de la escritura carcelaria de Arenas. El poema narra en clave simbólica un acto de canibalismo, un entierro y una suerte de danza macabra. El hablante lírico es devorado, sepultado y vituperado por un sujeto plural en tercera persona que no se nombra nunca y que ha sido omitido. Finalmente, los «ellos» se retiran dándolo por muerto. Solo entonces se producirá la resurrección. Arenas termina con una frase lapidaria: «Este es mi momento» (1989: 27). Su canto no es el de la víctima, sino el de un vencedor.

Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández, más allá de situarse en el contexto de «la poesía entre rejas», está considerada una de las obras más importantes de la lírica española del siglo xx (Riquelme, 2018b: 198-199). Como en el caso de Arenas con *Voluntad de vivir manifestándose*, asistimos a un poemario que simula un diario íntimo por los reiterados cruces autobiográficos de las composiciones. El cuaderno de Hernández representará también un ejercicio de duelo por el hijo perdido. He mencionado antes que en el poema areniano asistimos a su propio entierro simbólico. Si se ha producido el acto de enterrar, desde un punto de vista espacial, estamos ante un cementerio en el cual se anuncia el renacimiento del que creíamos muerto. Al yuxtaponer el poema número seis de Hernández al de Arenas, advertimos que igualmente el poeta español parte de un cementerio cerca del cual duermen los amantes. Como en Arenas,

el cementerio y sus alrededores (marcado por lo «azul, dorado, límpido») se desmarca de su asociación a la muerte porque existen constantes señales vitales como la mención a los niños que gritan. Al repasar «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», otra vez reaparecen los amantes hernandianos. A pesar del abanico de amenazas simbolizadas en huracanes, hachas, rayos, naufragios, nada consigue romper el abrazo que los mantiene unidos. Se trata del mismo canto esperanzador de Arenas, solo que mientras en el poema del cubano la salvación es individual, en este poema de Hernández la suya suele aparecer imbricada a la de la pareja. Sin embargo, esa salvación dual va a cambiar para armonizar del todo con la individual de Arenas en el poema «Antes del odio»:

No, no hay cárcel para el hombre.
No podrán atarme, no.
Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior.
¿Quién encierra una sonrisa?
¿Quién amuralla una voz? (Hernández, 2018: 819).

Ambos coincidirán en referencias a la resurrección. En Arenas, la sobrevida aparece contenida de forma implícita en el optimista «Este es mi momento» (1989: 27). Hernández, por su parte, escribe en el poema número 12: «Mañana no seré yo: / otro será el verdadero» (2018: 789). Siguiendo la tradición bíblica de que Jesucristo resucitado resulta en un inicio irreconocible en sus sucesivas apariciones a María Magdalena y a los discípulos, Miguel Hernández advierte que su ser tal y como se conoce no podrá ser identificado porque se estará en presencia de un yo transfigurado y, por consiguiente, resurrecto. La idea del renacimiento se repetirá de manera enfática por Hernández. En el poema 21 es posible hallarla en la antítesis «cadáveres vivos». (2018: 793). Lo mismo ocurre en el 33 con la petición del sujeto lírico de que lo lleven al cementerio y lo siembren «con estatuas / de rígida mirada» (2018: 796). Como es obvio, la siembra en el camposanto

supone un nacimiento, un nuevo crecer, la germinación. Otras veces, la alegoría de la resurrección cambiará al cementerio por la amada como sitio de manifestación. Así sucede en «Hijo de la luz y de la sombra»: «Caudalosa mujer, en tu vientre me entierro. / Tu caudaloso vientre será mi sepultura» (2018: 814). Un entierro en el vientre fértil implica la potencialidad de volver a nacer. En «La lluvia», anunciará: «[...] los muertos / retoñan cuando llueve» (2018: 816), para luego concluir en «Después del amor» con el verso: «Después de la tierra, todo» (2018: 824). En otras palabras, tras la muerte y el enterramiento aparentes comenzará un nuevo ciclo de vida contenido en este universal, desbordante y abarcador todo inapresable.

En la última carta a su entrañable amigo el pintor Jorge Camacho, y a tan solo cinco días de su suicidio, Arenas le encomendaba que se comunicara con el editor de *Leprosorio* para que este le mandara varias copias (2010: 342-343). Las indicaciones para que Camacho dispusiera de los volúmenes permiten vislumbrar el marcado interés de Arenas por su obra poética. Tal y como el escritor cubano había anunciado, este nuevo libro agrupaba sus poemas más extensos: «El central (Fundación)», «Morir en junio y con la lengua afuera (Ciudad)» y «Leprosorio (Éxodo)». Para los propósitos de mi texto, me concentraré en la tercera y última parte, «Leprosorio (Éxodo)».

En su nota final a la trilogía poética, Arenas aclara que ha cambiado *leprosería* por *leprosorio* en desacuerdo con la recomendación de la Real Academia de la Lengua Española, porque la primera variante le sonaba como un sitio donde alquilaban o ponían a la venta los leprosos (1990: 131). Siguiendo su precisión, *leprosorio* debe entenderse con el significado atribuido a *leprosería* como hospital de leprosos. Arenas parece recuperar la interpretación de Michel Foucault sobre los espacios de exclusión y el leproso como su habitante simbólico:

Tratar a los «leprosos» como a «apestados», proyectar los finos recortes de la disciplina sobre el espacio confuso de la internación,

trabajarla con los métodos de distribución analítica del poder, individualizar a los excluidos, pero servirse de los procedimientos de individualización para marcar exclusiones es lo que ha llevado a cabo regularmente el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX: el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de una educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de un modo doble: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo, cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.) (2009: 218-219).

El leprosorio areniano recobra la singularidad de un espacio tan represivo como la cárcel. Arenas reclama y se apropia de su condición de «apestado» (por sus ideas políticas, su militancia homosexual) para redimensionar su discurso poético de denuncia. El hecho de que en esa misma nota especifique cada una de las prisiones cubanas en las que estuvo entre 1974 y 1976¹⁹ resalta la coincidencia con Hernández, quien, como he mencionado al inicio, sufrió numerosos traslados entre diferentes cárceles españolas. En «Leprosorio (Éxodo)» el perímetro penitenciario ha superado con creces las murallas de El Morro del poema «Voluntad de vivir manifestándose». Arenas amplía esos límites a unas dimensiones geográficas que van a abarcar a Cuba en su integridad. La definición de la medida de la Isla en el primer verso no solo se trata de un guiño intertextual con «La isla en peso» de Virgilio Piñera —a quien, por demás, Arenas dedica el poema—, sino que apunta a señalar la extensión exacta de esta cárcel desbordada a la que se aludirá, de forma insistente, mediante el coro «Ah, cárcel, cárcel, cárcel».

19. Reinaldo Arenas precisa: «El testimonio sobre las cárceles cubanas está fundamentado en mi experiencia personal (prisiones de El Morro, La Cabaña, Reparto Flores y Cárcel o P. N. R. de Guanabacoa, de 1974 a 1976)» (1990: 131).

Arenas evocará su niñez trazando un devenir narrativo. Las lluvias crearán los lugares inhóspitos de los juegos rodeados por una serie de plantas amenazantes. Todo será maloliente, violento y degradado, con toques cuasi infernales:

Quando llueva (aquí llueve torrencialmente o no llueve) el agua formará un pantano en el bajío de la sabana sobre las plantas espinosas (jía, guisaso, marabú). Esta agua, de histérico fondo, recalentada y rojiza, será por varios meses el paraíso de los niños barrigones (no poseemos otros ejemplares), de los guayacones efímeros y de una jicotea de paso que aquí dejará su carapacho (1990: 106).

Hernández, asimismo, aludirá con la lluvia a su infancia, evocando los aguaceros de sus primeros tiempos: «La alegría del cielo se desconsuela a veces, / sobre un pastor sediento» (2018: 815). Y como en Arenas, generará pestilencias y amenazas a veces mortales que pudieran interpretarse en clave con las numerosas fosas comunes del franquismo de las que ya se tenía noticia:

Quando la lluvia llama se remueven los muertos.
La tierra se hace un hoyo removido, oloroso.
Los árboles exhalan su último olor profundo
dispuestos a morirse (2018: 815).

Arenas incorpora una reflexión sobre el acto de escribir que dará paso a reconocer el carácter inconcluso de su obra: «A medias han quedado la descripción del paisaje y la estafa. A medias el antiguo clamor y el descubrimiento de una soledad sin límites [...]» (1990: 107). Aun cuando no deje evidencia de ello en el cuerpo del poema, Hernández también será consciente de que está escribiendo un texto embrionario e inacabado (Riquelme, 2018b: 210). Tanto «Leprosorio (Éxodo)» como *Cancionero y romancero de ausencias* se tratan de piezas literarias concebidas bajo la inminencia de la muerte sospechada o segura.

En conexión con las rememoraciones en torno a la infancia, Arenas regresará a la imagen del pozo como símbolo de la creati-

vidad ante lo ignoto y sorpresivo: «Tú / en el asombro del tiempo y del brocal mágico. / En la roldana que acompaña la canción inventada mientras / baja el cubo» (1990: 109). El pozo hernandiano, en cambio, va a estar asociado al alumbramiento en «Hijo de la luz» y en el poema número 75, mientras que en los poemas sueltos del también ciclo de *Cancionero*, como «Casida del sediento», aludirá en sus antípodas a la muerte: «Cuerpo: pozo cerrado / a quien la sed y el sol han calcinado» (2018b: 849). Arenas maneja la noción de «Cuerpo de la Soledad» en una espiral confusa y homologada donde los cuerpos de los otros se desvanecen en la memoria, se amalgaman y no pueden ser recordados con exactitud (1990: 112). Para Hernández, no será un solo cuerpo, sino dos que acoplará en la expresión «cuerpos solitarios»: el cuerpo propio estará junto al de la amante. El destino, ya sea para bien o para mal, los descubre juntos: «Pasó el amor, la luna, entre nosotros / y devoró los cuerpos solitarios» (2018a: 799). Y ese cuerpo ajeno del amante ya para entonces casi fundido al suyo lo describirá en detalle, sugiriendo una inalterable añoranza.

Si el entorno que dibuja Arenas en «Leprosorio (Éxodo)» y que él denomina «El Todo Nacional» oscila entre la destrucción y la monotonía, y es caótico, carnavalesco e imperturbable en sus defectos (1990: 119-121); Hernández usará en el poema 40 la metonimia de las casas que tienen ojos vigilantes, bocas que atacan, brazos que agreden como una alegoría persecutoria. La asechancia de Arenas contra «el traidor» (entiéndase en su calidad de «leproso»: *otro, excluido*) representa en Hernández el desconcierto y el peligro que lo espera fuera del vientre de la amada: «Menos tu vientre, / todo inseguro, / todo postrero, / polvo sin mundo» (2018a: 817).

5. CONCLUSIONES

Miguel Hernández y Reinaldo Arenas compartieron el mito del pastor poeta, pero el interés del cubano por la obra del creador español trascendió la mera coincidencia maniquea de sus respectivos orígenes y la imposición de una etiqueta durante sus primeros pasos como escritor por la ciudad letrada de la Isla. La centralidad de su atracción por Hernández estaba más justificada por el valor trascendente que advertía en su obra, en especial en la etapa postrema de su producción lírica. Poeta del desbordamiento, la irrupción narrativa (podríamos también decir prosa poética) y el verso libre, Arenas puede haberse sentido cautivado por los poemas despojados, breves y esencialistas de Hernández en *Cancionero y romancero de ausencias*, aquellos que escribiera como si también fuera el inocente baqueriano, teniendo en cuenta que, como se ha señalado, estaban recogidos en una libreta escolar en cuya portada el poeta español había escrito: «Para uso / del niño / Miguel Hernández» (Riquelme, 2018b: 200). Sin duda, la etapa de prisionero de Arenas en las cárceles cubanas justificaba la relectura del *Cancionero*.

Me he limitado a iniciar un análisis entre las poesías escritas por los dos poetas alrededor del ambiente de la prisión, mas la contraposición de las obras de ambos puede dar lugar a otros estudios pertinentes, como el análisis de los poemas iniciales de Hernández y los primeros cuentos de Arenas. Pienso en los matices de esa otra mirada en la que participan, capaz de percibir un envés casi siempre invisible para los demás. Por solo citar un ejemplo, que aspiro sea provocador, el verso de Hernández «Lagarto, mosca, grillo, reptil, sapo, asquerosos / seres para mi alma sois hermosos» remite de inmediato al cuento «Con los ojos cerrados» de Arenas. Otra aproximación reveladora pudiera partir de un estudio de la relación clandestina con la literatura de Hernández y Arenas desde sus inicios. Y, por último, no menos relevante, un examen de la importancia que el amor carnal encierra para ambos autores arrojaría cruces fascinantes. La lectura de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) de Miguel Her-

nández en contraste con los poemas «Voluntad de vivir manifestándose» y «Leprosorio (Éxodo)» ha descubierto solo una muy superficial punta del iceberg.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, J. (1998). *A la sombra del mar: jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Barcelona: Casiopea.

Abreu, J. (2013). «Prólogo. Todo trabajaba en su destino: los árboles, los planetas, los escualos». En R. Arenas, *Inferno. Poesía completa* (pp. 10-21). Buenos Aires: Editores Argentinos.

Altolaguirre, M. (1939). «Noticia sobre Miguel Hernández». *Espuela de Plata*, 1, 13-14.

Álvarez, I. (1980). *La novela cubana en el siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas.

Arenas, R. (1967). «Celestino y yo». *Unión*, 3, 117-120.

Arenas, R. (1968-1969). «Literatura y Revolución (Encuestas). Los autores». *Casa de las Américas*, 51-52, 164.

Arenas, R. (1981). «Bestial entre las flores». En *Termina el desfile* (pp. 113-144). Barcelona: Seix Barral.

Arenas, R. (1989). *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Arenas, R. (1990). *Leprosorio (Trilogía poética)*. Madrid: Betania.

Arenas, R. (2000). «Prólogo a *Celestino antes del alba*», Barcelona, Argos Vergara, 1982. En *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets.

Arenas, R. (2010). M. Camacho. (ed. y notas). *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point de Lunettes.

Arenas, R. (2013). «Cronología (irónica pero cierta)». En N. Montenegro y E. M. Santí (prólogo y notas), *Libro de Arenas (Prosa dispersa, 1965-1990)* (pp. 33-43). México: DGE Equilibrista.

- Baquero, G. (1998). *Poesía completa*. Madrid: Verbum.
- Barquet, C. (1994). «El silencio de los elogios: Eliseo Diego habla sobre Reinaldo Arenas». *Enlace*, 1, 1, s/p.
- Berrocal, A. (2019). «Miguel Hernández y la razón poética». *Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 5, pp. 81-95.
- Bordao, R. (2002). *La sátira, la ironía y el carnaval literario en «Leprosario (Trilogía poética)» de Reinaldo Arenas*. Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Cárdenas, E. L. (2001). «Reinaldo Arenas: El brillo de la gloria». En L. de la Paz (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca* (pp. 199-206). Miami: Universal.
- Del Pino, A.; T. Cordero. (2013). *Los amigos cubanos de Miguel Hernández*. La Habana: La Memoria.
- Diego, E. (1967). «Sobre *Celestino antes del alba*». *Casa de las Américas*, 45, 162-166.
- Domingo Cuadriello, J. (2013). «Prólogo». En A. del Pino y T. Cordero, *Los amigos cubanos de Miguel Hernández* (pp. 7-16). La Habana: La Memoria.
- Estévez, A. (1998). «Autobiografía de un desesperado». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, 130-132.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Hernández, M. (2018a). «Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941)». En J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.), *La obra completa de Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 785-839). Madrid: Editorial EDAF.
- Hernández, M. (2018b). «Poemas sueltos. V. Otros poemas del ciclo de *Cancionero* (1939-1941)». En J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.), *La obra completa de Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 840-849). Madrid: Editorial EDAF.
- Lezama Lima, J. (1979). *Cartas a Eloísa*, edición de E. Lezama Lima. Madrid: Editorial Orígenes.

- López-Baralt, M. (2016). *Miguel Hernández, poeta plural*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Martínez Malo, A. (1968). «El deber del joven escritor es revalorizar el pasado, construir el presente y proyectarse hacia el futuro». *El Socialista* (Pinar del Río), 25/08/1968, 2.
- Menton, S. (1978). *La narrativa de la Revolución cubana*. Madrid: Playor.
- Miranda, J. (1971). *Nueva literatura cubana*. Madrid: Taurus.
- Neruda, P. (1978). *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral.
- Novás Calvo, L. (1937). «El entierro de Pablo de la Torriente Brau». *Mediodía*, 10, 9 y 19.
- Portuondo, J. A. (2006). «José Soler Puig y la novela de la Revolución cubana». En G. Pogolotti (selección y prólogo), *Polémicas culturales de los 60* (pp. 249-259). La Habana: Letras Cubanas.
- Ring, H. (1968). «Reinaldo Arenas. Cuba's rural life shaped his art». *The Militant*, 32, 5.
- Riquelme, J. (2018a). «Trayectoria poética y vital». En J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.), *La obra completa de Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 33-173). Madrid: Editorial EDAF.
- Riquelme, J. (2018b). «Poesía que brota de la herida». En J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.), *La obra completa de Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 198-227). Madrid: Editorial EDAF.
- Rojas, R. (2011). «El mar de los desterrados». En Á. Esteban (ed.), *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de mira transatlántico* (pp. 39-59). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Rovira, J. C. (2010). «El taller literario de Miguel Hernández». En I. Gómez Vera (ed.), *Un ruiñeñor en la besana (homenaje a Miguel Hernández)* (pp. 41-59). Toledo: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha.
- Soto, F. (1990). *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania.
- s/a. (1937). «Nota introductoria al poema de Miguel Hernández "Canción del esposo soldado"». *Mediodía*, II, 26, 12.

Talamás, C. R. (2018). «Preliminar». En J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.), *La obra completa de Miguel Hernández: poesía, teatro, cuentos y crónicas* (pp. 13-18). Madrid: Editorial EDAF.

Umbral, F. (1969). «Miguel Hernández, agricultura viva». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 325-342.