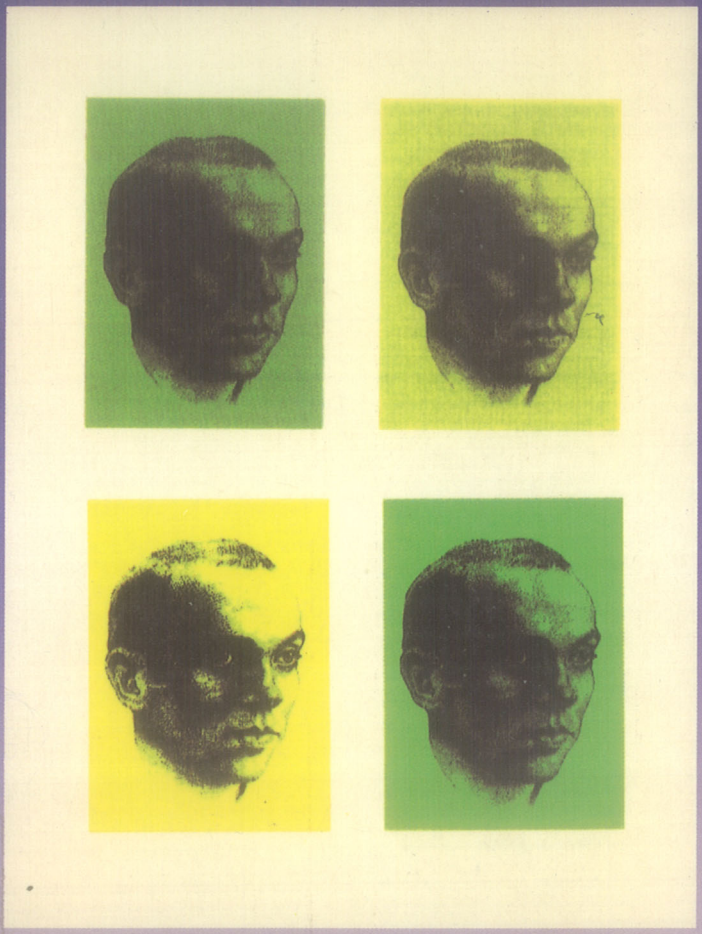
APROXIMACIONES A LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Leopoldo de Luis



Ensayo

Libertarias/Prodhufi

Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández

Leopoldo de Luis

Leopoldo de Luis

APROXIMACIONES A LA OBRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Ensayo

Libertarias/Prodhufi

Todos los derechos reservados

Primera edición: Septiembre, 1994

Cubierta: *J. Wanda*

© *Leopoldo de Luis*
© *Libertarias/***Prodhufi, S.A.**
C. Lérida, 80-82
28020 Madrid
Telf.: 571 85 83 - 571 21 61
Fax: 571 84 83
I.S.B.N.: 84-7954-213-6
Depósito Legal: M-26.869-1994
Impreso en España/Printed in Spain

A Paco Esteve,
hernandiano entusiasta.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

La llegada de Miguel 17
Pastor poeta / poeta pastor 23
Miguel Hernández en 1935 (El tema del toro) 29
El uso del romance en la poesía de guerra de Miguel Hernández 37
La premonición de la madera 59
El limón y la manzana 63
Dos precedentes curiosos 69
Los nudos del tapiz 79
Miguel Hernández y el Greco 87
Dos poemas difíciles 99
A vueltas con *Eterna sombra* 109
Poeta de la guerra civil 117
El tema de España 125
Halcón que se atreve 139
Un supuesto poema de Miguel Hernández 143
Miguel Hernández y Berlanga 147
El que no fue a Tudanca 149
La palabra que falta 153
Las obras completas 157
Miguel Hernández o el mito verdadero 167
Vigencia de la poesía de Miguel Hernández 175
Los restos del poeta 179

INTRODUCCIÓN

Miguel Hernández fue profeta en su tierra. Parecería afirmación extravagante, cuando de tanto vacío y tanta adversidad se le ha hecho víctima. Ambas cosas son ciertas, sin embargo. Las circunstancias sociopolíticas distaron mucho de serle favorables y cruelmente difíciles llegaron a producirse en torno suyo, a veces. Pero hubo un grupo fiel que arropó sus albores poéticos y aun levantó con entusiasmo su nombre. La Orihuela de sus veinte años dio de sí un fervor hernandiano. En 1930 ya aparecen en la prensa local un artículo encomiástico de José María Ballesteros y otro de Abelardo L. Teruel. En la capital, Alicante, *El Día*, periódico cuidado por el poeta Juan Sansano, le abre sus páginas. Estos tres primeros comentaristas de Miguel Hernández eran también oriolanos. Teruel, periodista y autor teatral, ganador de juegos florales por la región, a primeros de siglo. Ballesteros, médico dedicado a las Letras durante una larga enfermedad que lo consumió siendo aún joven. Sansano, el más descollante de los tres, autor de numerosos libros de poemas.

Conocí a Juan Sansano en la primavera de 1937. Era un hombre enjuto y grave, de unos cincuenta años, que había aprendido el periodismo desde las cajas de tipografía. Le habían prologado libros Salvador Rueda, como maestro de su línea poética, y José Francos Rodríguez, como diputado de su línea política. Fue afectuoso conmigo ya que, por otra parte, le hablé de los poemas que Miguel le tenía dedicados. Trasladado a un hospital de retaguardia en aquella zona, cuando fui herido en el frente de Madrid, andaba yo ultimando

mi curación y, en tanto regresaba a las trincheras, me hicieron un hueco en sus tertulias los jovencísimos escritores alicantinos Vicente Ramos, Manuel Molina, Ramón Clemente; los pintores Melchor Aracil, Abad Miró, Gastón Castelló; los periodistas Antonio Blanca, Luis Caballero...

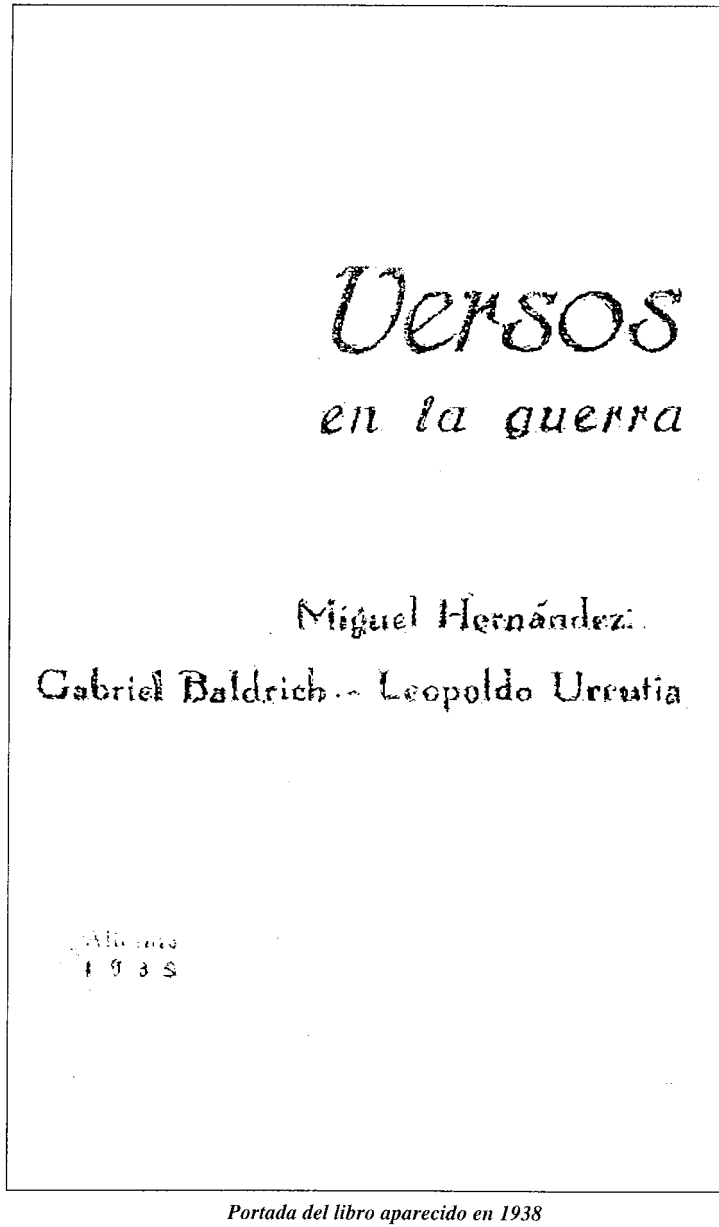
Aquel mes de agosto llegó Miguel Hernández. Había asistido en Valencia al Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura, y preparaba el traslado a Rusia, invitado para unos actos de teatro soviético. La inicial vocación de Miguel había sido el teatro y aún lo intentaba con discreta fortuna. El tomito de *Teatro en guerra* circulaba por entonces, editado por Editorial Nuestro Pueblo.

El sábado 21 de agosto, el Ateneo Alicantino organizó un homenaje a Miguel que aún recordamos algunos de los asistentes. No era el primero: también Orihuela lo hizo años antes, cuando inició su segunda salida para Madrid, con *Perito en lunas* en el bolsillo. Un intelectual exquisito y sensible, el músico José Juan Pérez, se encargó de la presentación la tarde evocada. Miguel estaba serio, pero se le notaba el entusiasmo.

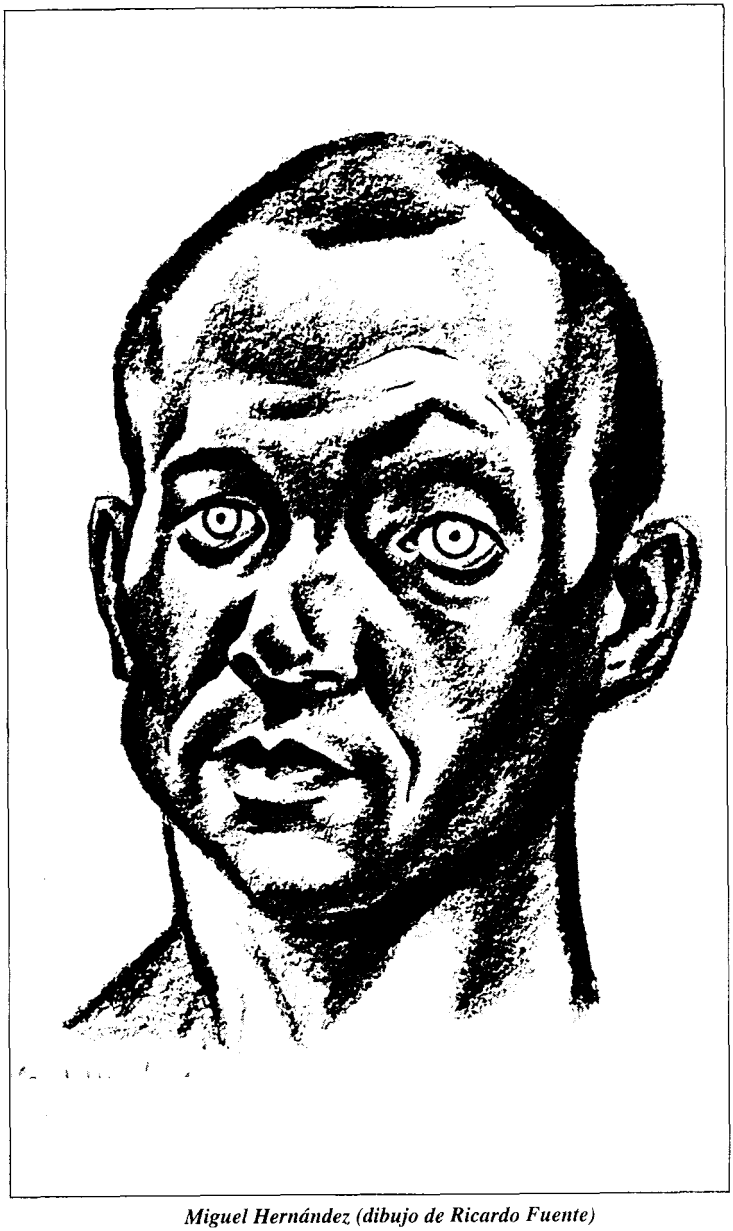
Mi amistad con Miguel databa de poco antes. Una tarde del mes de mayo de 1936, empapada de lluvia. Recuerdo que fue un mes desapacible, generador de un buen resfriado para Miguel. Así, muy acatarrado, lo vimos en una tertulia literaria en la que nos refugiamos el poeta José Luis Gallego y yo. Acabábamos de comprar *Verte y no verte*, de Rafael Alberti, editado por *Cruz y Raya*, y hablábamos de sus magníficos sonetos al toro, tan semejantes, por muchos rasgos, a los de Miguel en *El rayo que no cesa*, aunque las fechas de escritura hagan imposible cualquier dependencia.

El encuentro en el Ateneo de Alicante estaba ya más denso de sucesos comunes. Yo tenía el casi infantil orgullo de pensar que de los jóvenes oyentes, quizá fuera el único que trataba personalmente al poeta. Creo recordar ahora, sin embargo, que también estaba Manuel Molina, amigo de Orihuela. Ramos ha contado en alguno de sus valiosísimos escritos hernandianos que fue aquél el día que lo conoció.

Con nosotros se encontraba mi compañero de hospital



Portada del libro aparecido en 1938



Miguel Hernández (dibujo de Ricardo Fuente)

Gabriel Baldrich, autor de numerosos romances de guerra y hoy columnista de prensa diaria andaluza. En la conversación ulterior con Miguel, quedó esbozada la idea de un cuaderno conjunto, expositor de poemas de los tres —algo fabuloso para nosotros dos, frente al hermano mayor y maestro que Miguel era—. Un año después aparecía en las publicaciones del Socorro Rojo, con el título de *Versos en la guerra*..

El poeta es el soldado más herido, nos decía Miguel, y nosotros seguramente queríamos que fuera así, porque guerra y poesía nos agarraban en aquél instante, y nos rondaba la idea de que la poesía es respirar por la herida, y que esa herida puede ser la de todos, la de cuantos viven en una esperanza común.

En sus comentarios a la lectura de poemas, Miguel contó un suceso de guerra. Lo vivió durante una retirada, en los choques de los primeros meses. El sangriento caos de las retiradas es, en cualquier frente, tan amargo como cruel. No sólo las fuerzas físicas, también las morales se derrumban descorazonadoramente. Pasaban, en la estampa narrada, soldados que habían abandonado sus armas, milicianos con el remordimiento en los ojos, desertores empavorecidos. Todos persiguiendo sin norte el camino de una hipotética huida segura. Desde la cuneta, un hombre herido imposibilitado para andar. *¡Me dejáis solo, compañeros!* Era un grito herido e hiriente. Miguel contó cómo hubo de cargar con aquél cuerpo hasta una zona a resguardo. Pero lo trascendente era la simbolización. *No hay quien te deje solo, compañero*, replicaba Miguel. Y aquel hombre venía a simbolizar el pueblo español mismo, cercado por la guerra, y hasta el propio existente, lanzado al acoso impío de la vida. Frente a *el hombre acecha*, marchamo para su segundo libro, el *no hay quien te deje solo* de la solidaridad y del esfuerzo común.

Toda la poesía de Miguel Hernández se impregna conmovedoramente de ese espíritu. Es una poesía fraterna y está inspirada en el amor.

La página hernandiana, parte de la conferencia de aquella tarde, fue llevada a un artículo, uno o dos días después, en el diario *Nuestra bandera*, dirigido en Alicante por Antonio

Blanca y confeccionado por Ricardo Fuente, diagramador diestro y autor, en prisiones comunes, de un enérgico retrato de Miguel.

Después de aquel verano levantino, intenso si los hay y ardiente como de sólito en aquella fulgurante orilla, volví a coincidir, creo que un par de veces, con Miguel, antes de la derrota. Después no volví a verlo. Cuando lo llevaron a Ocaña, en otoño del 40, a mi ya me habían puesto en libertad. Recordarle ahora es un pájaro herido.

Estas aproximaciones hernandianas, nacidas en recuerdos, lecturas, admiraciones y deseos de comprender, no se creen plenas ni, menos, totales. Otras muchas requiere la exégesis completa del autor, complejo como todo creador de valía. Mi labor crítica se atempera a mi capacidad de lector atento y de comentarista diligente. Son algunas *claves* que se me alcanzan. Ni siquiera todas las que se me alcanzan, que otras dejé dichas en el trabajo conjunto con Jorge Urrutia dentro de varios volúmenes (*Obra poética completa*; edición facsímil de *El hombre acecha*; edición crítica de *El hombre acecha y Cancionero y Romancero de ausencias*) y en prólogos personales a las antologías (*Poemas de amor*; *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, *La savia sin otoño*).

Es siempre posible decir la primera palabra en torno a un poeta, pero nunca se puede decir la última. Este es un postulado que sostengo largamente. Amplísima la bibliografía hernandiana, muchas *claves* ya ofrecidas. Otras vendrán. Soy uno más de los *claveros* y, aunque modesto, fervoroso.

LA LLEGADA DE MIGUEL

Miguel Hernández aparece en el panorama de la poesía española, en un momento de esplendor. Los poetas de la generación del 27, los que se habían dado a conocer en la segunda mitad de la década de los veinte, están publicando sus obras más significativas. *Cántico*, de Jorge Guillén, es de 1928; *Sobre los ángeles*, de Alberti, de 1929; este mismo año está escribiendo García Lorca los poemas que compondrán *Poeta en Nueva York*; *Fábula y signo*, de Salinas, es de 1931. En 1935, Aleixándre publica *La destrucción o el amor*. Cernuda, en 1933, *Donde habite el olvido*. Gerardo Diego publica en 1932 y en 1934 las dos ediciones de la *Antología de Poesía Española*, tan importante. En 1934 llega a España Pablo Neruda, que en 1935 publicará *Residencia en la tierra* y los primeros números de su revista *Caballo verde para la poesía*. El magisterio de Juan Ramón Jiménez se ejerce desde libros, revistas y periódicos. Sus colaboraciones en *El Sol* resultan orientadoras y puntualmente seguidas. En cuanto a Machado, aunque su último libro de poesía es de 1924 (*Nuevas canciones*), sus prosas de *Juan de Mairena* son asimismo colaboraciones destacadas de la prensa diaria.

El clima intelectual de la época, durante la segunda República, es ciertamente brillante. Pueden leerse en periódicos y nuevos libros, a Unamuno, Ortega y Gasset, Baroja, Azorín, Eugenio D'Ors... En el teatro estrenan, a más de Benavente, poetas como Marquina y los hermanos Machado, y jóvenes que triunfan, como Pemán, García Lorca o Alejandro Casona. A

novelistas consagrados, como Pérez de Ayala, siguen nuevos valores que se llaman Ramón J. Sender o Andrés Carranque de Ríos —muerto muy pronto—. Escritores de peculiar estilo son José Bergamín, Jarnés o Manuel Azaña. De influencia y originalidad notables: Ramón Gómez de la Serna.

El espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos a finales del siglo anterior, ha renovado el pensamiento y, en cierto modo, la sensibilidad, y se manifiesta en instituciones como el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela, y en empresas de cultura como *Misiones Pedagógicas* o *La Barraca*.

La poesía se ha depurado con los ensayos y las experiencias de las *vanguardias*, nacidas alrededor del año veinte —el manifiesto ultraísta es de 1918— y ha granado felizmente en torno a la fecha del centenario de Góngora. Los poetas encuentran en el gran culterano cordobés del siglo XVII un ejemplo de esfuerzo creador y una lección de metáfora pura. El grupo de jóvenes de la época recibe, con evidente aceptación, el nombre de generación del 27, y no es causalidad que en ese año aparecieran varios de los libros más significativos. Ha pasado a la historia de la Literatura el acto generacional que la mayoría de los jóvenes celebró en Sevilla aquel mismo 1927.

La *poesía pura*, preconizada por la esencialidad lírica de Juan Ramón Jiménez, coincide con lo que fue, por así decirlo, el injerto gongorista, y entran en un reino de belleza y en un afán de perfección verbal. Se han despreciado todos los elementos no propiamente poéticos: lo anecdótico, lo sentimental, lo ideológico y, al mismo tiempo, se prescinde de la realidad tomada directamente. *Detesto la realidad, como detesto todo lo que ella encierra*, llegó a escribir el Luis Cernuda de entonces, al frente de los poemas que lo representan en la famosa Antología de Gerardo Diego. Y Dámaso Alonso, al comentar *Las soledades*, de Góngora, elogia la falta de argumento del poema: *A menos interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza. Contra el interés novelesco, el estético. En lugar de interés novelesco, la densa*

polifonía de los temas de belleza.

Ortega y Gasset, que en 1925 había diagnosticado en su conocido libro *La deshumanización del arte*, las tendencias de la estética vanguardista, comienza poco después a dar entrada en su *Revista de Occidente*, fundada en 1923, a los jóvenes de la nueva generación.

El mundo de las revistas poéticas alcanza un valor de exponente. La poesía se manifiesta en esas publicaciones de manera notabilísima, al punto de que Vicente Aleixandre habla de las entregas que *dieron voz* al grupo. El propio Juan Ramón Jiménez mantuvo, con exigente selección y en distintos momentos: *Índice*, *Si*, *Ley*. El diario *La Verdad*, de Murcia, sostuvo un destacado suplemento literario, también titulado *Verso y prosa*. En Sevilla apareció *Mediodía*; en Málaga, *Litoral*; en Huelva, *Papel de aleluyas*; en Granada, *Gallo*; en Cádiz, *Isla*. Como se ve, la participación andaluza fue intensa. En Valladolid se publicaron *Meseta* y *DDOOSS*; en Zaragoza, *Noreste*; en Santander, *Carmen* y *Lola* que se dirigían por Gerardo Diego desde el Real Instituto de Gijón. *Los cuatro vientos*, *Héroe* y *Poesía* fueron madrileñas. A esta lista —no completa— deben añadirse publicaciones no exclusivamente poéticas, como la citada *Revista de Occidente*, o bien *Cruz y Raya*, de José Bergamín y *La Gaceta Literaria*, de Ernesto Giménez Caballero. Las tres tuvieron mucho que ver con la revelación de Miguel Hernández, como veremos en seguida.

En los primeros años treinta —años de la segunda República— coexisten dos generaciones: la generación del 27 y —muy unida a ésta— la nueva promoción juvenil. Si los poetas del 27 nacieron al filo del siglo —el de más edad, Salinas, en 1891; el benjamín, Altolaguirre, en 1906—, los que constituyen el grupo siguiente nacen alrededor de 1910: entre Luis Felipe Vicanco, en 1907, y Germán Bleiberg, de 1915.

Si mantenemos este panorama poético español dentro del estudio de las generaciones —lo que parece útil a efectos expositivos—, la segunda leva pude designarse como generación del 36, ya que sus miembros han publicado casi todos notables libros poco antes de esta fecha trascendental. Poseen

unos rasgos propios que les dan carácter, como son la decidida adopción de formas métricas tradicionales o la vuelta al tema religioso —tema que sólo excepcionalmente aparece en el 27— . Pero, sobre todo, puede caracterizar a este grupo el desplazamiento del entusiasmo centrado, como hemos visto, en Góngora, y que va a centrarse en Garcilaso de la Vega, cuyo cuarto Centenario se anunciaba en el citado 1936 —Garcilaso murió el 14 de octubre, esto es: la fecha exacta llegó ya con la guerra civil activa.

Más garcilasiana, pues, que gongoriana, la nueva generación no es, sin embargo, iconoclasta, y vemos a sus jóvenes componentes conviviendo en amistad con sus hermanos mayores, compartiendo revistas y actos públicos. Una distorsión trascendente se produce, no obstante, y es anticipadora del futuro inmediato. La línea estética que nació desde la esencialidad juanramoniana y que se impuso postulados de belleza, ha ido evolucionando y no sólo recobra un hilo emocional con el *dolorido sentir* de Garcilaso, sino que se ve modificada por dos fenómenos aparentemente distintos: las realidades sociales, con la presencia activa del mundo del trabajo y de las organización obreras: *Un fantasma recorre Europa*, recogerá en famoso poema Alberti, añadiendo: *nosotros le llamamos camarada*, de una parte, y de otra, la propagación del surrealismo, iniciado en Francia por André Breton y un grupo de poetas, según los *manifiestos* de 1924 y 1930.

La proclamación de la República española (1931) propicia la política de izquierdas y compromete al intelectual en una comprensión de la Literatura no evasiva, sino implicada en la realidad de su tiempo. Es, por así decirlo, una *politización* a la que no se sustraen algunos de nuestros poetas. En cuanto al surrealismo, es evidente que ya en las revistas de vanguardia —*Grecia, Tableros...*— los poetas españoles tuvieron noticia de los textos fundamentales que dan origen al revolucionario y turbador movimiento. El surrealismo no fue sólo un cambio en las formas artísticas, sino una renovación de la sensibilidad, mediante una subversiva transformación de valores, en pugna con los convencionalismos y la vetustez de las estructuras.

Ese es el momento de coexistencia de dos generaciones de la poesía española, momento de crisis sociopolítica —que va a desembocar en la guerra civil de 1936— y de crisis artística —que va a desembocar en el arte de compromiso—. Y en este punto, aparece en el panorama cultural español el joven Miguel Hernández.

PASTOR POETA / POETA PASTOR

Hay en Miguel Hernández una tendencia al tema pastoril que, de forma inmediata, se justifica por la propia biografía. Él mismo no sólo declaraba esta profesión de la adolescencia, sino que insistía en airearla incluso cuando ya estaba lejos de ejercerla. En uno de sus vacilantes intentos juveniles asegura que escribe *teniendo por mesa el lomo de su cabra.*

Experiencias personales se dieron, naturalmente, en muchos de los poemas de esta índole. La octava XXVI de *Perito en lunas*, así como la XXXIII valen como tempranas pruebas. Pero no es baladí para lo que quisiera comentar que en la primera de estas composiciones están aludidos Salicio y Galatea, lo que hace indudable no sólo el culteranismo, sino que su joven autor se engolfaba ya en la lectura de Garcilaso y de Góngora. A esa luz de la vivencia directa y real pueden también leerse sonetos como *Raso y cubierto*, *Vida invariable* o la serie de *Sonetos pastores*. Cuando en la edición de *Obra completa* se han dado a conocer composiciones de adolescencia, exhumadas de un cuaderno casi infantil, ya aparece un romance titulado *Mi Galatea.*

Lo mismo podría decirse del tema campesino. *La morada amarilla*, *Huerto mío*, *Egloga menor*, *Profecía sobre el campesino*, odas *Al vino* o *A la higuera.* Simbología rural, vocabulario agropecuario. Hasta en poemas de temática fabril resulta curioso comprobar la tendencia. Recordemos *La fábrica-ciudad*, de *El hombre acecha*, dedicado a cantar la producción de tractores. En él, las máquinas aparecen como *ganade-*

rías y se da el *parto* de acero, en tanto que los talleres están guardados por las *flores*. Durante el proceso de producción, los ruidos mecánicos son *resoplidos brutales* y van *piafando* como un *caballo huracanado*. Y, claro, el destino de la producción fabril es hacer *fértiles los baldíos*.

Todo resulta lógico, y lo más fácil es atribuirlo a esa zona rural que ocupa la infancia y la adolescencia de Miguel. *Pastor de Orihuela* puso bajo su firma en la primera carta a Vicente Aleixandre. Y a Giménez Caballero: *La vida que he hecho desde mi niñez, yendo con cabras y ovejas y no tratando más que con ellas*. Cuando, en 1932, la revista *Estampa* publica un reportaje sobre él, se deja nombrar *el cabrero poeta*. Y así, otros muchos testimonios.

Pero la verdad es que los poemas de Miguel distan de ser exabrupto ingenuo, y menos son una flauta que suena por casualidad. Más arriba se subraya que en las primeras composiciones aparecen ya Salicio y Galatea. Es evidente su acercamiento a Garcilaso y ronda el asomo a la Égloga III, de Virgilio: *Galatea, niña traviesa, me tira una manzana*. Un poema de Miguel reproducirá la escena cambiando el fruto: *Me tiraste un limón y tan amargo*.

Porque lo que puede parecer experiencia únicamente directa y viva, resulta que es también experiencia literaria. Ambas válidas para substanciar la poesía, por supuesto. Garcilaso y Góngora, probado. Mas quizá no estuviera lejos Virgilio, sabiendo como sabemos quién le suministró las primeras lecturas. El canónigo Almarcha sería buen latinista. El guía de Dante, lo mismo que Horacio, inquilinos seguros de sus anaqueles.

Los recuerdos virgilianos ya han sido sacados a la luz por Hernández Vista, en su trabajo de 1972 y, en alguna medida, estas notas aceptan sus tesis.

Yo voy a escribir una plática mía de pastores [...] *y tal vez una serie de consejos campesinos*, dice Miguel en una carta a Bergamín. ¿Y qué otra cosa se hace en las *Geórgicas*?

El cuidado de los árboles y de los ganados, la blanda lana

y los rigores de las estaciones, los rebaños y las pasturas, bajo las enseñanzas de los cambios lunares —*perito en lunas*—:

A la serena duerme mi ganado
tornaluna de músico y sendero
y está su lana, tanto da el lucero
con ella, de un color puro escarchado.

La frecuentación garcilasista mejorará mucho sus églogas, pero el paisaje geórgico es anterior y apunta en los embozos iniciales, como *Pastoril*, que es de 1929. Y, lo que parece más importante: la comunicación amorosa, de índole natural y sentida de manera unificadora. La misma pasión de amar trae prendidos al ganado y el ganadero. Cuando Miguel escribe:

Es el tiempo del macho y de la hembra
y una necesidad, no una costumbre,
besar, amar en medio de esta cumbre
.....
Toda la creación busca pareja:
se persiguen los picos y los huesos,
hacen la vida par todas las cosas.

y tantos otros versos semejantes, ¿no habría leído ya en la *Geórgicas* párrafos como *En la tierra todos los linajes de los hombres y de las fieras, todos los ganados y los habitantes del mar y las pintadas aves, todos se precipitan ciegos en las ardientes furias del amor; ¿el amor es el mismo en todos?* — En las octavas reales que el Deseo recita dentro del auto sacramental *Quien te ha visto...* se habla de las *hierbabuenas de Virgilio*.

Quiere decirse que Miguel va a moverse entre lo intuido y lo aprendido. Entre el impulso espontáneo que nace de lo vivido, y la intención de seguir un diseño de belleza exterior captado en los modelos de sus lecturas. Llega a lo que Dámaso Alonso llamó la estética del cultismo, y mantiene el prurito de la cultura que los libros devorados le proporcionan.

El proceder motiva que sus poemas bucólicos desvirtúen un poco la espontaneidad y modifiquen culturalmente las meras vivencias. Así, en *Huerto mío*, la realidad cotidiana se ornamenta con una cita de Fray Luis y unos recursos gongorinos. *Lo cultivo por mi mano*, como el fraile decía de la salmantina Flecha. Y habla de obras *medoras*. Por si fuera poco, el huerto familiar se convierte en *paraíso local*, como el jardín de la *Mansión Tercera*, de Soto de Rojas, era *dulce paraíso*. Miguel pudo leer a Soto de Rojas en la *Antología en honor de Góngora*, publicada por Gerardo Diego en 1927, en cuyas páginas se incluyen precisamente esa Mansión y la *Mansión Segunda*, cuyos versos *La pertinaz galante artillería / con el humo de balas que son perlas / moja las luces del amante día* es probable que inspirasen a Miguel la imagen de *No se qué sepultada artillería / dispara desde abajo los claveles*, incrustada en el poema *Primero de mayo*, de *Viento del pueblo.*

Sin salir de los poemas campesinos, cabe añadir *Cigarra excesiva*, con una *soledad sonora*, que no se si llega desde San Juan o desde Juan Ramón Jiménez. Y la *Égloga menor*, con *nemorosos y medoros*, y con unos *campos de camisas* que no dejan de recordar a las *azucenas en camisa* de Gerardo Diego, en la *Fábula de Equis y Zeda.*

Claro que fuera de los poemas pastoriles y campestres también encontramos numerosos rastros de lecturas y suscitaciones literarias superpuestas a las experiencias propias. Bastaría acudir a dos de los mejores y más personales poemas de anteguerra: la *Elegía a Garcilaso* y la *Elegía*, a Ramón Sijé. En la primera, cuando se dice que *hace la rosa su quehacer* [...] *y el lirio nace* [...], no puede ser casual la elección de ambas flores. Góngora tomó la misma pareja: *púrpura rosas y lirios cándidos*, y antes lo hizo Garcilaso: *el blanco lirio y colorada rosa.* Todo un tópico renacentista que el profesor Antonio Prieto ya relacionó con modelos anteriores, en su edición de la obra garcilasiana.

En cuanto a la segunda elegía citada, su forma es la de tercetos encadenados, como la que Garcilaso dedicó a la

muerte de D. Bernaldino de Toledo, y por ambas transita el espíritu fraterno, los sentimientos hacia el *dulce amigo* o *compañero del alma* y la deplorable presencia de la muerte, ya *envidiosa*, ya *enamorada*.

No merma todo esto la frescura —y menos, la belleza— a los poemas hernandianos de bucólica vivida, cuya autenticidad se refrenda con la experiencia humana. Ocurre en esta motivación como en la social: la vida está en sus más hondas raíces, pese a que encuentre soportes en fórmulas aprendidas. Hay en Miguel un profundo sentido de la justicia, una conciencia trabajadora, un deseo de salvar lo humilde, de liberar lo humillado, en resumen: una conciencia, que imprime al poema emoción inimitable, muy por encima —o por debajo— de retóricas oportunistas. Sin embargo, también la lectura, también la formación literaria constituye una experiencia, y llevarla a la obra demuestra el propósito perfeccionista y la voluntad estética de Miguel, deseoso de conquistar estadios cultos para librarse de sordideces ambientales y de fórmulas poco evolucionadas. Por eso no lo comprenden bien los comentaristas que se apresuraron a considerarlo demasiado fácil e improvisador. Pastor, bueno, pero no pastor-poeta, sino, en todo caso, poeta-pastor, que en la prioridad de término va nada menos que una categoría.

Miguel, hombre sencillo, hombre que nace a un contexto social marginado en cuanto se refiere a la respiración de la cultura, está, en alguna medida, *desclasándose* al procurar el acceso a unas formas de arte-artístico, por así decirlo. Esto lo ha sabido ver Francisco Umbral en su excelente trabajo *Miguel Hernández, agricultura viva*, aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 230, de 1969. Umbral tiene razón, aunque, se tire por donde se quiera, sin acceder a ese dominio de lo cultural, pretender hacer poesía es utópico.

En realidad, Umbral con su idea de *desclasación* y Hernández Vista, con sus evocaciones virgilianas, son antecedentes de estas consideraciones mías sobre la pugna del joven oriolano por conquistar un cuadro superior de cultura, como pedestal y caja de resonancia de su impulso poético nato.

MIGUEL HERNÁNDEZ EN JULIO DE 1935

(El tema del toro)

El tema del toro en la poesía de Miguel Hernández ha sido largamente estudiado. Aparece en un poema más bien retórico y exterior cual es *Corrida real*, no incluido en ninguno de los libros que el poeta compaginó. Pero tiene ya importancia el tema en *El rayo que no cesa*, al ascender a una simbología de destino trágico, nobleza y virilidad. Pasa, pues, de lo taurino a lo táurico; de la fiesta al tótem. Cabe preguntarse dónde y cómo se produce la inflexión, y creo que es ése un punto resuelto si revisamos los sonetos de *El silbo vulnerado*, versión previa de *El rayo...*

Juan Guerrero Zamora, en su libro de 1955, señaló en *El silbo...* la presencia del soneto que comienza *Silencio de metal triste y sonoro*. Es el 14 de *El rayo...* y el propio Guerrero se extrañaba ante el hecho de que José María de Cossío, al editar en la colección Austral la triple versión hernandiana, no lo incluyera en el grupo constitutivo de *El silbo...* Esta ausencia motivó que se postulara por algunos críticos la no atribución del soneto al grupo. Creo que se puede afirmar, sin embargo, el acierto de Juan Guerrero y lo fundado de su extrañeza, porque precisamente en la hoy Casa-Museo de Cossío se conserva el cuaderno mecanografiado por Miguel. *El silbo vulnerado* se compone de veintiséis sonetos más un poema en heptasílabos. El último, es *Silencio de metal...*, y al pie aparece, cerrando el conjunto, la firma de Miguel.

Sabemos que estos poemas se escribieron en 1935. Miguel trabajaba entonces activamente en el diccionario taurino, bajo las órdenes de José María Cossío, quien con frecuencia se ausentaba de Madrid, y el poeta le escribía a Santander para darle cuenta de la marcha de los trabajos. En una de las cartas, fechada el 14 de julio de 1935, leemos: *Aquí me tiene usted rodeado de cuernos por todas partes menos por una: la de los días que mando a la puñeta el trabajo.* Y tras unas noticias en torno a la labor, esta referencia: *Le mando un soneto, que no sé si le gustará, para su descripción del toro: lo he hecho con la mejor voluntad. Ahí va..*

Gracias a Rafael Gómez S. Iglesias, cuya preparación y su entusiasmo por la literatura lo han convertido en el director ideal del tesoro bibliográfico de la Casona de Tudanca, he consultado estos documentos hernandianos. De ellos se deduce que la lectura continuada de materia taurina influyó en Miguel para la adopción del tema en su poesía de entonces. El propio poeta lo dice: *Ahí va otro soneto taurino: el ambiente cornudo en que vivo me hace cantar tauromáquicamente a todas horas.* Es un comentario en carta de diecisiete días después.

No puede asegurarse, pero me parece probable que el primer soneto —el remitido con la carta del día 14— sea el mismo soneto 26 de *El silbo...* Recordemos que se trataba de una *descripción del toro.* Recordemos también que es el primer soneto que asume el tema en forma grave.

Silencio de metal triste y sonoro
agrupa espadas, acumula amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro.

Una humedad de femenino oro
que olió puso en su sangre resplandores
y refugió un bramido entre las flores
como un inmenso y clamoroso lloro.

De amorosas y cálidas cornadas

cubriendo va los trebolares tiernos,
con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel, las furias refugiadas
son desde el nacimiento de los cuernos
pensamientos de muerte edificados.

Parece plausible, en efecto, la hipótesis de prioridad para este soneto en la serie táurica de Hernández. Su frecuentación del tema por mor del trabajo editorial le llevaría de la mano a resumir, como bien dice él mismo, una descripción. El siguiente paso será tornar el toro en símbolo del destino del amante e identificarlo con su pena, con su pasión, con su ímpetu. Llevar su proyección hacia la muerte en forma paralela con la condición humana. Ahí están los sonetos 17, 23 y 28 de *El rayo...* tan conocidos que hacen superflua toda cita.

La versión que acabo de dar es la que aparece en el cuaderno de *El silbo...* Ya en su obra Darío Puccini anotó las variantes con que pasó a *El rayo...* aunque para él procedía de *Imagen de tu huella*, donde también estuvo, sin duda. No son variantes de trascendencia. El verso segundo pasa a *espadas congregando con amores*, cambio de acierto controvertible, puesto que si bien evita las cacofonías *agrupa-espa y acumula-amo*, cae en un gerundio impertinente y, además, pierde la gracia del verso bimembre. El verso octavo gana al convertirse en *como un huracanado y vasto lloro*. En el décimo, *cubriendo va* se reemplaza por *cubriendo está*, asimismo acertadamente. En cuanto al décimo tercero, el artículo *los* se sustituye por el posesivo *sus*.

Creo yo que la mayor originalidad del poeta reside en el último terceto. El primer cuarteto, con una alusión a la espada que preconiza muerte, refleja la estampa poderosa del animal. El segundo cuarteto —en cuyo segundo verso me parece que se hace necesaria una coma tras *que olió*— recoge una visión bucólica y a la vez melancólica que se prolonga en el primer terceto. Pero la acometividad de la fiera adquiere una expre-

sión bellísima y nueva en esos tres versos finales, donde las furias —furias y penas de Quevedo—, se refugian debajo de la piel para estallar en cualquier trágico momento, y donde se dice que los cuernos son pensamientos —lo que ya estaría bien, poéticamente—, pero de muerte y edificados. Los pensamientos de muerte se hacen, pues, sólidos, duros; se edifican; los cuernos son esos pequeños edificios en lo que se han convertido las furias —los pensamientos— mortales. Que al poeta le gustó el acierto de considerar una idea o tendencia fatal como algo edificado, lo prueba el hecho de que vuelva a emplearlo en el soneto 17, cuyo primer terceto nos habla de un acero que ha edificado el cáliz de la muerte.

El problema que, sin embargo, plantea esta atribución del soneto dicho al mes de julio de 1935 es que, pese a estar basado en un documento de bastante valor, se opone a la natural y lógica suposición de que Miguel Hernández, poeta bisoño, hubiera escrito estos sonetos impresionado por la lectura de aquellos otros que compuso Rafael Alberti en su *Verte y no verte.*

Se enhebraron un duro pensamiento
las no floridas puntas de su frente.

De que los cuernos enhebren un duro pensamiento a que los cuernos tengan pensamientos edificados no hay mucho. En el conjunto de las dos pequeñas colecciones de sonetos taurinos —o táuricos— la mayor diferencia reside en que, para Alberti, la premonición se proyecta hacia la muerte del torero, en tanto que para Hernández es símbolo de su propio dolor y aun de su propio destino humano. Pero cierto aire metafórico común envuelve a ambas *suites*. Cualesquiera que puedan ser los antecedentes clásicos comunes, es difícil no pensar en los más próximos. La cuestión reside en que *Verte y no verte* está fechado por su autor en 13 de agosto de 1935 y en México, donde se edita por primera vez. Aunque no sea imposible que un ejemplar llegara a manos de Cossío en seguida y, por ende,

2r

Silencio de metal triste y sonoro:

agrupa espadas, acumula amores
espadas congregando con amores
en el final de huesos desiructores

de la region volcanica del toro.

Una humedad de femenino oro

que olió pues en su sangre resplandores,

y refugió un bramido entre las flores

como un inmenso y clamoroso lloro.
como un huracanado y vasto ebro,

De amorosas y cálidas cornadas

cubriendo va, esta los trebolares tiernos,

con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel, las furias refugiadas

son desde el nacimiento de los cuernos
son en el nacimiento de los cuernos
pensamientos de muerte edificados.

Miguel

Ultima hoja del cuaderno de El silbo Vulnerado *que se conserva en la casona de Tudanca*

que estuviera muy pronto al alcance de Miguel, la carta con que este manda su soneto es de un mes antes. Claro que Alberti, en el volumen *Poesía 1924-1960* da su poema como de 1934, añadiendo: *...escribí este poema que firmé al fin en El Toreo, la plaza mexicana...* Luego aquella fecha de 13 de agosto no corresponde —contra lo que dice la segunda edición —, sino a la firma. Alberti escribía, según esa nota a su libro recapitulativo, durante un viaje marítimo *desde Roma hasta México, pasando por La Habana* —y por las costas españolas, puede añadirse—. Desconozco si anticipó, pública o privadamente, fragmentos del poema que, como se sabe, está compuesto por cuatro sonetos, unos tercetos, varios poemas de verso libre y unas seguidillas a manera de hilvanes.

De cualquier suerte, sigo inclinado a pensar que el soneto unido a la carta de 14 de julio fue *Silencio de metal...*, primer soneto de tema táurico que escribe Miguel y llevado por éste a su cuaderno de *El silbo vulnerado*. Esto último es bastante seguro, puesto que el cuaderno existe y está firmado por el autor. La relación de esa pieza con la carta es presumible, pues, de otro modo, ¿qué ha sido del soneto que con ella fue? No creo en material extraviado, porque lo lógico es pensar que Cossío lo guardaría con la carta. Si no lo hizo fue porque —podemos suponer— Miguel lo llevó al librito. Admito que quizá lo llevara al grupo de *Imagen de tu huella*, pero, asimismo —antes o después—, al de *El silbo...*

Otra pregunta sería cuál fue el soneto enviado con la carta siguiente: la de 31 de julio. Acaso uno que pasó directamente a *El rayo...* El verano de 1935 resulta, sin duda, clave, como época en que se revisan las dos versiones y se prepara el original para la colección Héroe y para la colaboración en *Revista de Occidente*.

Aquel verano Miguel escribe a Cossío cuatro cartas y dos tarjetas. Las tres primeras cartas son de julio —días 14, 20 y 31—. En la que incluyó el primer soneto dice estar *enormemente apenado por no poder ir a Orihuela, donde me espera mi novia y mi familia, que tengo muchas ganas de ver*. Y, al final,

lanza este *globo sonda*: *¿No podría hacer usted por que fuera con cualquier misión taurina hacia mi provincia? Sálveme un poco de Madrid, que me derrite como un cirio pascual.*

En la segunda carta, incrusta entre los informes del trabajo ese deseo: *Estoy haciendo desesperados esfuerzos por poder ir a Orihuela todo este mes de agosto cercano para escribir el teatro animal que me está pidiendo realización a tirones y ver a mis gentes.*

En la tercera —con la que acompañó el otro soneto— ya va al grano, en cuanto se inicia: *Acabo de recibir una carta de mi casa en la que me pide mi madre que vaya a verla, aunque sea sin un céntimo, y esta noche, aprovechando la baja de precio en la línea de ferrocarriles de mi provincia, salgo para Orihuela.*

Y se fue. A su pueblo añorado, a su recordada calle de Arriba, al encuentro con Josefina Manresa. ¿Reordenó aquel agosto de vacaciones el original de poemas? De lo que tenía ganas era de escribir teatro, pero ello no excluye que abordase el otro quehacer.

El 2 de septiembre ya está lo que se dice al pie del cañón. Y pidiendo disculpas, porque Cossío no debió de enterarse de la ausencia estival. *Estoy completamente consternado. ¿No recibió usted mi carta en la cual le anunciaba mi partida?* Es obvio que la recibió, aunque fuera con retraso. Inmediatamente se apresta Miguel a poner el trabajo al día. *Tan pronto como me entero de lo que me pide, lo cumplo*, dice, con expresión de atento secretario. Y, al final, una noticia propia que no puede callarse: *Traigo de mi pueblo dos actos de una tragedia montés: Los hijos de la piedra.*

Aquel mismo mes de septiembre van dos tarjetas para Santander. En una, y tras las habituales noticias de encargos y trabajos: *Le recuerdo y le anuncio que va a salir una revista de poesía: Caballo verde, que dirigirá Pablo. Irá un poema mío.* En la siguiente, unas semanas después, ninguna cosa notable ni de índole personal.

Para mí lo más importante de esta correspondencia —aparte de la muestra de continua necesidad de ayuda que Miguel

tenía— reside en la revelación del instante en que se inicia la etapa de sonetos táuricos. Puede fijarse, por lo dicho, en el 14 de julio de 1935. Fue una época intensa y breve en la cual el poeta evolucionó de manera asombrosa, y tan rápida como trascendental.

EL USO DEL ROMANCE EN LA POESÍA DE GUERRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Dentro de España, y por razones obvias, a partir de la democracia y desde 1976, se han dirigido miradas retrospectivas, antes no posibles, a los años de guerra.

Uno de tales repasos se efectúa sobre el *Romancero*. El *Romancero* constituyó un fenómeno social y literario raramente igualado. Emerge del conjunto de fuerzas puestas al servicio del Ejército republicano. La producción, intensísima, inclina a admitir la perdurabilidad de una tradición popular española. Porque es cierto que los poetas cultos de la época —Alberti, Aleixandre, Prados, Bergamín, Herrera Petere, el propio Hernández...— incitaron a la adopción de esta forma de canto épico desde los primeros días del verano del 36, pero la súbita aparición de centenares de romancistas, entre la masa anónima del pueblo que nutría las milicias, pone en tela de juicio la cuestión de si el cantor popular y espontáneo secundó al culto, o bien si fue el culto quien se apresuró a ponerse en cabeza de aquel brote épico, y le acompañó con sus mayores y, si se quiere, mejores medios.

El tema, social y literariamente, importa. Antonio Ramos Gascón ha publicado un volumen antológico titulado *El Romancero del Ejército Popular* (Edt. Nuestra Cultura, 1978) En el prólogo recuerda que ya Salinas —*Ensayos de literatura hispánica*— comentó la manifiesta propensión de los poetas españoles por el uso del octasílabo asonantado, a través de los siglos. Claro que Salinas apunta su tesis inclinándose por la culminación del romance *en las entrañas de lo infrahistórico*

e individual, actitud que critica Ramos Gascón, apoyándose en Menéndez Pidal y en Antonio Machado, para sostener el valor igualmente poético de lo colectivo-histórico.

La tesis de Ramos-Gascón va más allá. No cree en la continuidad de un discurso poético romanceado, sino que considera *múltiples manifestaciones romancísticas, formal, temática e ideológicamente dispares.* No se le puede negar a Ramos Gascón que hay profundas diferencias de actitud entre los romances medievales, los del Siglo de Oro, los románticos o los de la generación del 27, por ejemplos. Y coincidimos con él en otorgar prioridad en poesía a la tesitura, antes que al mero hecho formal. Con todo, tampoco parece discutible que el hecho formal existe, y perdura en el tiempo y que es clara la mayor facilidad de la poesía popular para su empleo, que ha sido secundado a menudo por los poetas cultos, aunque éstos modificasen el talante de la composición, revelando actitudes e ideologías.

No fue el caso del *Romancero de la guerra civil*. Durante más de un año, los poetas consagrados escribieron codo a codo con los espontáneos de procedencia puramente popular. El *Romancero General*, publicado por Ediciones Españolas en 1937, con prólogo de Antonio Rodríguez Moñino, ha sido desmenuzado por el hispanista holandés J. Lechner, en su excelente libro de 1968, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. El índice ofrece muchos más nombres desconocidos o de escasa relevancia que famosos. La primera reunión de originales que obtuvo Emilio Prados alcanzó a novecientos romances, cifra insólita que menester fue reducirla selectivamente a trescientos dos.

Tampoco frente a ese romancero de trescientas dos piezas podemos decir que hay uniformidad absoluta, sin embargo. La motivación es, naturalmente, la misma: una posición beligerante en favor de la causa republicana. Pero frente al canto épico, no falta el poema lírico, y junto a la emocionada elegía aparecen el sarcasmo y la sátira. El romance se convirtió así en un arma incruenta. Miguel Hernández —por tantos motivos figura representativa y simbólica de aquellos trágicos años— lo dejó escrito: *Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran*

aire, la gran tragedia, tremenda experiencia poética que se avecinaba, y me metí pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran. Entonces se propuso: *Esgrimir mi poesía en forma de arma.*

El comentario de los temas en que podría dividirse la ingente producción romancística, sería un interesante estudio para revelar tendencias y deseos de sus autores; un análisis sociológico no realizado aún por completo, que yo sepa. Serge Salaün, en *Expresión poética durante la guerra de España* —dentro del volumen *Los escritores y la guerra de España*; Libros Monte Avila, Barcelona, 1977—, esbozó una clasificación que puede resumirse así: Defensa de Madrid; descripción de batallas; la aviación; la marina; el héroe individual; el hombre y la tierra; la madre y la madre con el hijo. Por último, los dicterios contra el enemigo. Además, Salaün ve la presencia del tema de la sangre, el valor de arma propagandística y la misión aleccionadora. Por su parte, Ramos-Gascón, da este otro repertorio: Sobre la aviación negra; héroe del pueblo; los campesinos; presencia y despedida de las Brigadas internacionales; homenaje al comisario; la madre del miliciano.

Aquel romancero no es hoy, pues, simple nostalgia, sino que, como se comprueba, ya está en manos de profesores y críticos: es ya historia. Por eso estamos en momento de clasificaciones. En su relectura, veo yo cuatro grandes grupos; la elegía, la descripción realista, el himno épico y el dicterio. Sus respectivos impulsos, en aquellos años de apasionada lucha, no están menos claros: el dolor por los muertos y por lo perdido como consecuencia de los combates, la incorporación del ámbito circundante como escenario de vida y contienda, la exaltación de los actos guerreros, ya como elogio ya como arenga —con la consiguiente creación de mitos— y el revulsivo de la sátira contra el adversario. Los cuatro grupos se hallan presididos por la indignación —hasta diríamos que, en muchos casos, por la sorpresa—, lo que es propio de unos cantores —de un pueblo— violentamente arrastrados a la lucha. De ahí que sean escasos los romances que *toman la iniciativa*, y muy abundantes los que se alzan *como defensa*. Algo semejante podríamos señalar en cuanto a la actitud

político-social: el cuerpo básico del *Romancero* es la voz de un pueblo hostigado, de un pueblo maltratado y sufrido, al que se le coloca en una posición límite. Por eso, bajo la violencia verbal que, a veces, hace hirsutos los versos, lo que fluye en las venas de los romances es una sangre generosa, infeliz y esperanzada, aunque *el hombre aceche.*

Tal es la razón de que, ante las encontradas teorías de un brote romancístico iniciado por los poetas cultos secundado por el pueblo, o bien iniciado por el pueblo y asumido luego por los poetas cultos, yo me inclino por creer en un brote popular que encontró inmediatamente la dirección de la poesía culta, capaz de encauzarlo hacia una válida entidad literaria. Esto explica que el romance continuara escribiéndose aun después de que los poetas cultos del momento manifestaran su cansancio por el género, tácita y expresamente observable ya en 1937. También es Serge Salaün uno de los primeros en señalar esta derivación culta, con despego por el romance, y ya constató, en el mismo trabajo citado, el hecho de que una revista como *Hora de España* no publicó estas piezas populares.

Miguel Hernández es, sin duda, una muestra poco frecuente de extracción popular, de impulso espontáneo y formación autodidacta, pero de acceso rápido a una poesía culta. Ambos aspectos pesan, pues, en él con legitimidad. Su obra sufre algunas transformaciones profundas. Desde unos ensayos miméticos, basados en lecturas decimonónicas y de ambiente regional, a una elaboración de imagen barroca. De una melancolía garcilasiana y una angustia quevedesca, al turbión del surrealismo. Y, al sentirse inmerso en la contienda, revive en él un sentimiento social innato —*pueblo de mi misma leche*—, simplifica sus fórmulas, aligera sus medios de expresión, aborda decididamente el realismo y adopta, como antes se dice, una poesía beligerante y combativa. Está persuadido de que los poetas son *viento del pueblo*, que su misión es conducir los ojos de las gentes hacia las alturas más hermosas y que la poesía tiene que volver al pueblo, de donde procede. Utiliza el romance, y logra con él piezas de verdadera antología. Pero un recuento de sus escritos evidencia que fue

más bien poca su dedicación al medio.

En *Viento del pueblo*, los romances son cinco: *Sentado sobre los muertos*, *Vientos del pueblo me llevan*, *Los cobardes*, *Llamo a la juventud*, y *Campesino de España*. Como el índice del libro se compone de veintiséis piezas, el romance no representa sino un veinte por ciento.

En *El hombre acecha* —su segundo libro de guerra—, hay dos romances, en un total de diecinueve: poco más del diez por ciento. *Carta* y *Canción última*.

Fuera del libro, dejó Miguel unas cuantas piezas, de las cuales cuatro son romances: *El Campesino*, *Digno de ser comandante*, *Canción de la ametralladora*, y *Canción del antiavionista*.

Los grandes romances como *Antes del odio*, *Después del amor* o *Guerra* —que cuentan entre lo mejor de su autor— deben considerarse piezas del *Cancionero y romancero de ausencias* —así las hemos situado en la edición que realicé con Jorge Urrutia, de *Obra poética completa*, Editorial Zero-Zyx, Madrid, 1976, actualmente en Alianza Tres— y son algo posteriores. Esto quiere decir que Miguel Hernández escribe, durante la guerra, siete romances octosílabos y cuatro heptasílabos o romancillos —los titulados *Canciones* y *Campesino de España* corresponden a estos últimos.

Once romances en una producción tan extensa, no son muchos. Sin embargo, aunque no quedase, por esto mismo, implicado en el rechazo culto del género, lo percibió, se dió cuenta de su existencia, y parece claro que no lo compartía. Al menos, así creo que se infiere de ciertos matices apreciables en dos poemas suyos. No es que él se duela, pero sí se reafirma en un acento entrañado de lo popular. Los dos son poemas que pertenecen al índice del libro *El hombre acecha*. Uno, aparece en todas las ediciones: es el titulado *Llamo a los poetas*. El otro, *Los hombre viejos*, omitido sin explicación plausible de la primera copia que, por los años cuarenta, sirvió para sucesivas reproducciones del libro, no se ha instalado en su lugar hasta 1979, al aparecer el juego de capillas de la primera edición, la cual, como se sabe, quedó frustrada en Valencia, al

finalizar la guerra civil. —Las ediciones actuales, a partir de la cuarta de *Obra poética completa* (abril de 1979, Madrid, Editorial Zero-Zix, págs. 367 a 372), ya incluyen el poema *Los hombres viejos.*

En ambas composiciones Miguel Hernández se manifiesta contra los *intelectuales* demasiado presuntuosos, censura sus actitudes engoladas, critica el refinamiento distanciador y les invita a descender de pedestales para compartir la vida sencilla y natural. Su postura es la persistencia en postulados deducibles de la dedicatoria que escribió a Vicente Aleixandre al frente de *Viento del pueblo.* Por el contrario, la mayoría de los colaboradores de *Hora de España* habían dejado de escribir *con* el pueblo, pretendiendo escribir *para* el pueblo —según el distingo que acertadamente hace Ramos-Gascón—. Ignoro si todo esto pudo ser la causa de que Hernández colaborase una sola vez en aquella publicación —y no con romances, por cierto.

Es indudable que la revista tendió, de propósito, a centrar en unas coordenadas de rigor intelectual la creación literaria del momento. Su, por así decirlo, *manifiesto* ya indicaba que, tras numerosas *hojas volanderas*, de *tonos agudos y gestos crispados*, se necesitaba una publicación *de otro tono y otro gesto.* Quizá venía a decir lo mismo Rafael Alberti en un poema:

> *Después de este desorden impuesto, de esta prisa,*
> *de esta urgente gramática necesaria en que vivo,*
> *vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,*
> *virgen, el verbo exacto con el justo adjetivo.*

El romance era, pues, la *gramática urgente*, la voz no virgen sino manoseada por el pueblo. Expresión necesaria, pero coyuntural y superable hacia otras perfecciones, exactitudes y purezas.

Ciertamente, la presencia del romance en *Hora de España* fue parva. Verdad es que en el número II (febrero de 1937) figura una pequeña colección que puede considerarse muestra

impar, porque son cuatro de los más hermosos escritos durante toda la guerra. Se trata de *Ciudad sitiada*, patética simbiosis de la ciudad y su cantor, de *Granada y Málaga*, romance fronterizo por el que la guerra desliza sus pájaros de muerte por las vegas andaluzas, de *Hans Beiler*, elegía ante su muerte en las Brigadas Internacionales, de *Fragmento de carta*, ramalazo fraterno que recorre la herida geográfica de la España en guerra. Estos cuatro romances son de Emilio Prados, a quien no en balde Altolaguirre consideraba en cabeza de los romancistas del momento. Salvo Miguel Hernández con alguna de las piezas citadas, difícil será encontrar poeta que ofrezca un manojo de romances propiamente de guerra que reúna tanta calidad lírica y tanta fuerza de convicción.

Estamos, como dicho queda, en el número II de la revista, y muy a principios del año 1937. Habrían de publicarse —es sabido— veintitrés cuadernos —hasta noviembre de 1938— y no volverá a sus páginas una colaboración de esa índole. Como comprobación estadística, puede señalarse que las colaboraciones poéticas con firmas españolas del momento fueron sesenta y dos, y sólo cuatro incluyeron composiciones en romance: la aludida de Prados, una —algo irregular— de Moreno Villa y, fragmentariamente, una de Altolaguirre y otra de Concha Méndez.

Tan escasa presencia del romance, a lo largo de dos años, no puede ser casual. Por otra parte, tres veces se alude con cierta extensión a este fenómeno poético, y esas tres veces se reparten con raro equilibrio el juicio. Lo defiende decididamente Bernardo Clariana en *Humano trance de nuestra poesía* (número I, enero de 1937), asegurando que *por los senderos populares del romance, nuestro Poeta se ha devuelto a la sociedad a que se debía*. Lo cuestiona en culta disquisición Benjamín Jarnés (número XVIII, junio 1938), porque estima que *estos romances no son auténticamente populares, sino juglarescos*. No pertenecen —viene a decir— a *una gran epopeya escrita y dispersa*, sino que son *anticipos de alguna que está por escribir* —lo que no pasa de ser obvio—. Por otra parte, *vienen excesivamente firmados*, por lo que *no disfrutan de la gracia y la alegría del anonimato*. Con lo de *juglares*,

introduce un término confuso, que no se ve bien cómo casa con los poetas de 1936. Con lo del anonimato, se olvida de aquello que definía Juan Ramón Jiménez: *los primitivos no son tales primitivos sino en relación con nuestra breve historia*, y lo popular requiere siempre un autor, cuya obra se repite y amplifica: *no hay arte popular, sino tradición popular del arte*. Ya al final de sus consideraciones, Jarnés anotó un elogio: *este vivo reflorecer del romance, tan plausible.*

Pero antes que los dos citados autores, en las primerísimas páginas del número primero, lo desestima, por extemporáneo, Rosa Chacel. Al analizar las implicaciones de cultura y pueblo, dice: *El pueblo, ni puede estudiarse ni pude añorarse a sí mismo. No puede desear para su expresión una vía más simple y elemental que la que el tráfico de su alma actual requiere. Si todos estamos de acuerdo, y ha llegado a adquirir firmeza tópica que "el arte es uno", es preciso reconocer que la técnica es una, y que una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo mas anfibio. Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora. El pueblo que ve volar sobre su cabeza las máquinas forjadas por sus manos, que sabe la cifra de las revoluciones de su hélice, y sabe cómo procede en su trayectoria el proyectil que le combate; el pueblo que conoce este admirable artificio de la técnica en todo lujo de su retórica ¿puede expresarse en el balbuceo poético que no tiene, bien mirado, más mérito y encanto que los atisbos logrados en los ejemplares originales?.* —Dos ingenuidades parecen deslizarse aquí: creer que el pueblo, y no la *élite*, dominan las técnicas, y suponer que el arte *progresa* —o debe *progresar*— igual que la mecánica. Hoy, por ejemplo, apenas existe ya la aviación de hélice. ¿Tendremos que pedir una poesía de turborreacción?

En cuanto a la presencia de Miguel Hernández en la revista: como ya se ha dicho, una sola vez, también choca, si se compara con la de otros autores. En los veintitrés números, Prados colabora nueve veces; Gil Albert, siete veces; Serrano Plaja cinco veces: Otros aparecen tres o dos. Por otra parte, su libro *Viento del pueblo* —el más alto exponente de la poesía de combate que produjo la guerra civil— apareció en septiembre

de 1937, pero la sección de *Notas* de *Hora de España* no lo comentó, pese a referirse ampliamente a otros libros de la época. Casi un año después —en el número XVII, mayo de 1938—, Ramón Gaya le dedica sus *Divagaciones en torno a un poeta*. para Gaya, más que *poesía de guerra*, el libro de Miguel son *versos de guerra*, distingo no muy alentador, aunque encuentre algunos elogiables. Hace comparaciones que —con intención o sin ella— comportan matiz peyorativo con Sorolla y Blasco Ibáñez, por lo que llama *coloreo y facileo*. Se atribuye a Miguel *terrible mal gusto*, y *manía por una poesía masculina y fuerte. Libro desigual y sin medida*, concluye Ramón Gaya.

Como *desigual* lo había calificado ya Manuel Altolaguirre, al dedicarle en la misma revista, una de sus notas de *Noche de guerra. (De mi diario)* (número IV, abril 1937). Por la fecha se comprende que el comentario no se refiere al libro —aparecido después—, sino a unos cuantos poemas anticipados en otras revistas. Altolaguirre —editor poco antes de *El rayo que no cesa*—, censura también la facilidad de algunos romances de Miguel, y concluye diciéndole: *Cuando pase el tiempo, encontrarás la serenidad que se requiere para que en tu obra futura no existan tamañas desigualdades.*

No encontró Miguel nunca, por desgracia, la serenidad que su amigo Altolaguirre le auguraba, pero si encontró una veta honda, entrañable e indiscutible, que dio origen a un libro excepcional, cual es el *Cancionero y romancero de ausencias.*

Parece lógico suponer que estos juicios no agradarían mucho a Hernández. Seguramente pensó que sus compañeros no comprendían el aire popular en que él deseaba mover sus romances, la virilidad —*manía masculina*, la llamaba Ramón Gaya— con que quiso que vibraran entre los combatientes, a quienes tantas veces se los leyó. Los giros sencillos —*desigualdades*, los llamaba Altolaguirre— con que les dotaba de *garra* y comprensión. También es muy probable que se sonriera amargamente al ver que se le tachaba de poeta *facilón*. Y digo esto, porque tengo delante, mientras escribo, el original del romance *Vientos de pueblo me llevan* —escrito, como casi todos los poemas de Miguel, a lápiz, lo que hace difícil su reproducción—, y se hubieran asombrado Altolaguirre y

Vientos del pueblo me llaman
vientos del pueblo me arrastran,
me aprecian el corazón
y me aventan la garganta.
Vienen de sangre llenos
de alicia, sangrienta cuchilla
la polvora de la muerte
con gracia de nada.
Se ahogan los cementerios
[illegible]
los huertos me agonizan,
y la [illegible] de [illegible]
[illegible] acaban.
Con pocos años malvivos
los niños que de hoy crecen.
no [illegible] bien
[illegible]
la vida entera no puede
[illegible] nuestra.
Los cadáveres se [illegible]
[illegible] entre un país de España.

¿Donde me [illegible]
[illegible] a los espejos
[illegible] pescados
los [illegible] de [illegible]
[illegible] del [illegible]

los [illegible] de la [illegible]
los precipicios [illegible]
y tu [illegible] a [illegible]
dos filos de las montañas.
[illegible]
[illegible] sobre mi espíritu,
y apoyado en mis [illegible]
me pongo a escuchar la gel
pida de los hombres.
(Reposo de [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
y digo que [illegible]
que me entren
como detrás de [illegible]
[illegible]
y los [illegible] me [illegible]
y los [illegible] [illegible].

Andaluces de [illegible]
[illegible] entre [illegible],
[illegible] en los [illegible]
de los [illegible] y los [illegible]
[illegible] de [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] de [illegible] y [illegible]
[illegible] de [illegible]

Todo tiene su sabor
y su entidad y su gracia.
pero tiene ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~
por una desgraciada mundana.

A veces me han dado
de besar mi sobre el agua.
y ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ no sabía nada de mí
mientras por la mañana.

¡Que hermosas eran hermosas veo.
~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ de desprecio
Espiritu sabias ahora
Espíritu jamás te sabrá

asturianas de hoy
vascas de pradera hinchada
valencianas de desprecio
y ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ahora.

Ramón Gaya de haber comprobado correcciones, tachaduras, intercalados, anotaciones marginales, al punto de la ininteligibilidad. Insisto una vez más —lo hice en varias ocasiones— en la conveniencia de deshacer esa imagen de un Miguel Hernández improvisador alegre. Por el contrario; era un poeta serio, consciente, responsable de su misión, que no sólo dominaba su arte, sino que la frenaba para obtener de ella la expresión idónea.

Sentado sobre los muertos es un romance de profesión de fe. Una confesión solidaria. Debe de ser uno de los primeros que escribió en la guerra, puesto que comienza con un deseo recapitulativo, invocando a los muertos *que se han callado en dos meses*, esto es: alrededor del 18 de septiembre, cara al otoño. Proclama su deseo de defender al pueblo, en el que se considera integrado desde la misma gestación materna. Sin titubeos ni reservas, pone a su servicio la persona —como soldado— y la poesía —como escritor—. *Con mi sangre y con mi boca.* Esas son, ésas van a ser durante toda la guerra, sus armas. *Como dos fusiles fieles.* Armas que son más para morir que para matar.

La propia pobreza de su cuna es garantía de su autenticidad, él es cantor del dolor de todos:

ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,

En la estrofa que continúa, contempla la situación histórica del pueblo, y el momento en que vive. Aparece entonces el tema de la fiera, cuya presencia se va a prolongar hasta poemas muy posteriores. Para Hernández, quienes explotan al hombre son fieras, y el hombre mismo es fiera, cegado por el furor guerrero.

Los versos que siguen son una llamada a la lucha contra quienes hieren a ese pueblo, cuya identidad consigo mismo aparece en una serie de paralelismos:

Tus ansias como las mías,

tus desventuras que tiene
del mismo metal el llanto,
la pena del mismo temple,
y de la misma madera
tu pensamiento y mi frente,
tu corazón y mi sangre,
tu dolor y mis laureles.

Ya al final, otro paralelismo expresa su decisión de vivir y morir con el pueblo, y el romance se cierra mediante los bellos versos,

Varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte,

que ya estaban anticipados, de manera parcial, en un endecasílabo de la *Elegía* a la panadera, la novia de Ramón Sijé:

¡Cuántos amargos tragos es la vida!

Vientos del pueblo me llevan es otro de los grandes romances hernandianos de guerra. Insiste en la identificación con el pueblo, pero aquí inmediatamente, pasa al elogio mediante el símbolo, tan de su mundo poético, del toro. Oposición buey-toro como exaltación de la virilidad de la raza. Lo que pudiera ser tópico, se salva por la belleza de los versos, donde acude una más amplia gama de simbología zoológica, con yuxtaposición geográfica. El término geográfico y el término zoológico que empareja, poseen la misma grandiosidad, obteniéndose una gran estrofa:

No soy de un pueblo de bueyes
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.

Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España.

Poco después, durante veintiocho versos, se desarrolla una invocación a los trabajadores de todas las regiones españolas, con pequeñas síntesis descriptivas, desde los *vascos de piedra blindada* a los *murcianos de dinamita*, de los *extremeños de centeno* a los *gallegos de lluvia y calma*.

Es curioso comprobar en este poema la huella que dejó en Miguel Hernández la lectura de Raúl González Tuñón, el poeta social argentino, en cuyo libro *La rosa blindada* —escrito con motivo de la revolución de Asturias de 1934— aparecen poemas como *La libertaria*, donde también se va llamando a los obreros de distintas regiones. El mismo poema pudo ser impulso para otras piezas hernandianas, como *Rosario, dinamitera*. En cuanto a *La muerte de Roxu* y *La muerte derramada*, son poemas de Raúl González Tuñón a cuya estructura no dejan de recordar los romances de Hernández. Con razón poco antes de *Viento del pueblo* había dedicado Miguel un soneto al poeta argentino, de pleno elogio.

Vuelvo al romance para señalar que también sus versos vuelven a los símbolos del buey y del toro, del león, encarando a la muerte. La muerte del *animal varón* —dice el poeta, para mayor asociación con el hombre— *toda la creación agranda*. Y ya frente a la muerte, el poeta remata su romance con unos versos de aquellos tan suyos, donde el signo trágico adquiere sobriedad estoica y belleza lírica:

Cantando espero la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.

Los cobardes puede que fuera la piedra de escándalo para Ramón Gaya, cuando atribuyó *terrible mal gusto* a Miguel Hernández. Se trata de un poema satírico, que no elude la expresión escatológica, heredada, al fin y al cabo, de los

clásicos. No es una pieza lírica, sino de intención censoria, sarcástica y burlesca. El error de algunas críticas creo yo que está en no encajar el romance dentro de una circunstancia y de no asociarlo con su propósito. Miguel Hernández se propone desenmascarar a quienes rehuyen por cobardía, en un tiempo de urgencias, el sacrificio; a quienes se esconden y no ayudan al pueblo en su lucha. Es un poema de propaganda. Juzgarlo desde otra perspectiva, resulta improcedente.

Como buena sátira, utiliza la antítesis, hablándonos de los que

valientemente se esconden,
gallardamente se escapan,

y asegura que tales personajes

con singular heroísmo
a la carrera se lanzan.

Asimismo utiliza la hipérbole, recurso propicio a la burla:

Un tiro por cada diente
vuestra existencia reclama

Vuestro miedo exige al mundo
batallones de murallas.

Un clima de guerra, una exigencia de defender la ciudad a punto de caer, justifican este poner en solfa a quienes se zafan cobardemente. No es de extrañar que la expresión se torne abrupta, y esa misma violencia revela a veces, por contraste, la emoción y el sentimiento que mueven al poeta. Un ejemplo de lo que digo es que, al expresar su pesar por la insolidaria conducta de los cobardes, diga el poeta que le duele *en los cojones del alma*. Insólita asociación, aparentemente contradictoria: el sexo y el espíritu, la violencia glandular y la delicadeza anímica, el bajo instinto y el vuelo trascendente. Lo material y lo espiritual, en definitiva, y si se quiere. Pero si

miramos bien la oposición, la encontraremos íntimamente relacionada en el intento del poeta. En el primer término de la frase —*cojones*— ponía Miguel —y en posición casi tópica— el arrojo, la decisión combativa. En el segundo término —*alma*— ponía su amor al pueblo, el idealismo que le alentaban. Ese amor, ese idealismo habían pasado a la acción. Y ahí, donde confluyen amor, fervor, ideales, con vigor combativo, arrojo, bravura... es donde le dolía al poeta la vergonzosa actitud de los cobardes. Y le dolía por dos cosas: porque ofendía a la virilidad de los españoles, y porque restaba fuerzas a la lucha común. Esta es para mí la explicación poética y humana de la intuitiva expresión, aparentemente contradictoria, tachada de mal gusto por los puros.

Otras imágenes del romance promueven también curiosas sugerencias. Por ejemplo, a los cobardes les llamaba *liebres pálidas*. *Liebres*, por lo que corren al presumir un peligro, *pálidas*, por lo demacrado de los atemorizados semblantes. Es el rostro típico del miedo, como aseguran algunos versos después:

pero el color de cobardes
no se os irá de la cara.

Asimismo es pieza propagandística, aunque no le falten algunos valores líricos, *Llamo a la juventud*. Digamos, ante todo, que su contenido último y su tono de banderín de enganche encaja en cualquier visión de la poesía tradicional: virtudes de la raza, tópicos históricos, heroísmo personal, defensa contra los invasores y despectiva imprecación a los mismos, salvación de la patria y una arrebatada exclamación final:

¡Ay España de mi vida,
ay España de mi muerte!

No sería por la falta de amor a España por lo que los jueces del general Franco condenaron a muerte a Miguel. Tuvo que ser porque dentro del saco del nombre *España* metían ellos otra

mercancía de intereses personales o de clase. La mayor censura que hizo a Hernández Manuel Altolaguirre, se centra, precisamente, en el uso que este romance hace del convencionalismo histórico del Cid, del cual Miguel piensa que, si volviese,

subiera en su airado potro
y en su cólera celeste
a derribar trimotores
como quien derriba mieses.

Sin embargo, nadie podrá negar a este romance fragmentos bellísimos, como la alusión inicial a la juventud, escrita en forma de una anónima voz juvenil que se hablara a sí misma:

Los quince y los dieciocho
los dieciocho y los veinte.
Me voy a cumplir los años
al fuego que me requiere
y si resuena mi hora
antes de los doce meses
los cumpliré bajo tierra.

Debe eludir todo crítico razones subjetivas en sus comentarios, pero quien esto escribe no es capaz de sustraerse al hecho de sentirse globalmente incluido en semejante invocación. Aunque superadas ya íntimamente —y mucho más socialmente— aquellas circunstancias, dejaron demasiada huella en quienes cumplíamos entonces en el frente los dieciocho años, como para no sentir particular emoción en este romance. Y pienso, ya muy objetivamente, que despertar esa emoción es una prueba de acierto poético.

El romancillo *Campesino de España* está escrito para ser recitado a través de *Altavoz del Frente*, de trinchera a trinchera. Se dirige, pues, a los soldados del ejército adversario: apela a su conciencia proletaria:

...que te abates

con la nuca marcada
por un yugo infamante,
que traicionas al pueblo
defensor de los panes:
campesino, despierta.

Les recuerda cuál es el pago que han recibido secularmente de los amos, de los capitalistas, cuáles son las represiones y las injusticias en que vive la clase explotada:

Calabozos y hierros,
calabozos y cárceles,
desventuras,presidios,
atropellos y hambres,
eso estáis defendiendo

Intenta hacerles comprender que su puesto está entre los de su clase, a quienes lealmente se debe, para no ser:

perdición de tus hijos,
maldición de tus padres
.....
que deshonras tu trigo
que tu tierra deshaces.

Les advierte del poder del ejército popular y pone en juego su fe de poeta en la victoria:

No hay quien sitie la vida,
no hay quien cerque la sangre
cuando empuña sus alas
y las clava en el aire.

El propósito final del romance es convencer a los soldados del ejército adversario, reclutados en gran parte entre los trabajadores agrícolas, para que se pasen a las filas republicanas. Varias veces, cambia su apelación de clase por una

apelación patriótica:

español, que no es tarde.

Y concluye el poema con abierta llamada:

A este lado de España
esperamos que pases.

Es bien sabido el cambio de tono que ofrece el segundo volumen escrito por Miguel Hernández durante la guerra: *El hombre acecha*, sólo un año después de *Viento del pueblo*. No repetiré aquí las consideraciones hechas a este respecto en el estudio que Jorge Urrutia y yo hicimos para la antes citada edición de este libro segundo. Añadiré a lo entonces expuesto, que impresiona constatar cómo esa evolución de Miguel Hernández, responde inconscientemente a una idea de don Manuel Azaña, publicada póstumamente en sus memorias y citada por E.M. en las *Palabras previas* para la edición facsimilar de *Hora de España*. Parece que cuando unos jóvenes redactores de la revista —¿Sánchez Barbudo entre ellos?— fueron a saludar al Presidente, éste anotó en su diario: *La guerra no se compone toda de heroísmo, ni principalmente. Había que mostrar, con la evidencia comunicativa de lo poético, el sufrimiento humano dentro del cuadro grandioso y terrible de la guerra; el eterno sufrimiento del hombre, aherrojado por su destino implacable*. Esta comprensión humanista del escritor Azaña, fue sentida también por el poeta Hernández, y depuso entusiasmo y tono heroicos para asumir conmovedoramente el dolor humano, en un libro cuyo título recuerda la amargura de un Hobbes.

A semejante libro pertenecen el romance *Carta* y el romancillo *Canción última*.

Carta es un poema que está en su mejor línea. Dentro de su texto se insertan tres veces como estribillo, cuatro versos heptasílabos, con rima aguda en los pares, tomados de un poema muy anterior titulado *A mi gran Josefina adorada*. Una

pequeña mutación convierte el tercer verso, que era *escríbeme, paloma*, en *escríbeme a la tierra*. La forma paralelística es frecuente, y también la anáfora y algunos otros giros y expresiones de lírica popular. Sin embargo, no se trata propiamente de un poema popular, sino culto, y de técnica bastante elaborada.

El poema se apoya en tres motivos: la carta como elemento que palia la ausencia; el sentimiento amoroso personal, con alguna presencia erótica; el patetismo de la carta llegada después de morir el destinatario.

La *Canción última* es un romancillo —que cierra el libro— de dieciocho versos, donde el poeta quiere alojar una esperanza casi desesperanzada: que el odio se amortigüe y que el amor salve la casa —la suya y, simbólicamente, la del hombre— de la desgracia y de la desolación. A lo largo del libro fue manejada la simbología de la fiera —antes se hizo referencia a ello—. Fiera es, dentro de esta poética, igual al hombre enloquecido por la guerra. Sólo la ternura amorosa contiene los instintos feroces. Un verso surge en este romancillo al amparo de esa temática:

Será la garra suave.

Y otro verso pondrá punto final al libro y a esa etapa de la obra del poeta:

Dejadme la esperanza.

Cuatro piezas más en romance registramos en la poesía de guerra de Miguel Hernández —antes del *Cancionero y romancero de ausencias*, según ya advertí—. Son, evidentemente, piezas menores. Miguel lo sabía, y no las incorporó al libro. Ni a *Viento del pueblo* —pese a responder a su fecha y a su acento— ni a *El hombre acecha* —donde no encajaría ya su tono entusiasta.

Hay un elogio a Valentín González, *El campesino*, jefe militar de la Unidad donde se encuadró Miguel durante los

primeros meses de guerra. Tendríamos que entrar en la cuestión de cómo los poetas cantan, tradicionalmente, al héroe militar, y el poema no lo merece. *Digno de ser comandante*, el otro romance, es mejor poema, y muestra versos acertados y felices. Resulta, sin embargo, prolijo, por su extensión laudatoria, de corte parecido al anterior.

En la *Canción de la ametralladora* hay un rastro muy miguelhernandiano: la exaltación prioritaria de la mano del hombre sobre la técnica y la máquina:

Entre todas las armas
es la mano y será
siempre el arma más pura.

Asimismo es muy propio de Miguel el empleo de imágenes basadas en la naturaleza viva para simbolizar o adjetivar instrumentos mecánicos. La ametralladora es *cigüeña que pica*, y dice de su tableteo mortal: *canta, tórtola en celo.*

La otra canción, la *del antiavionista*, emplea una técnica de sucesivas reiteraciones, algo cansada. La misma palabra, repetida, constituye el verso, una y otra vez. Por otra parte, ambas canciones presentan una agresividad extremada, disculpable como piezas de combate, acaso escritas en la propia línea de fuego, pero duras *a posteriori* y faltas de la ternura última que siempre suele emanar de la poesía de Miguel. Bien hizo éste en no llevarlas al libro.

He aquí, pues, que uno de los poetas con raíces netamente populares de aquel momento, uno de los más auténticos y sinceros, no fue un gran cultivador del romance de guerra. Quizá la poesía de Miguel Hernández haya respondido siempre a una pugna por pasar de lo popular a lo culto —sin que ello contradiga ni la autenticidad ni la sinceridad—, y pudiera ser un resultado de ello esta escasa dedicación al romance. Poco después, una desgarradora emoción, una verdad humanísima invadirán el resto de la obra, en buena parte por los cauces sencillos. Mas tampoco entonces dejó de acudir a estrofas más elaboradas, como prueban sus *Poemas últimos.*

LA PREMONICIÓN DE LA MADERA

La poesía se abre a las premoniciones por mor de su naturaleza intuitiva. Sentirse de súbito en manos del escalofrío que nos aproxima lúcidamente un trozo del mañana, casi siempre infausto, es afín a la poetización de la existencia. Miguel Hernández, un poeta tan intuitivo, tenía que verse sobresaltado en muchas ocasiones por semejante fenómeno, cuyo rastro en el poema se hace heridor.

Traigo aquí una muestra con el soneto 18 de *El rayo que no cesa*, soneto que ya formó parte del original primitivo de *El silbo vulnerado*, con algunas variantes no esenciales.

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar la materia de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.

Y cierta y sin tal vez la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta

a recibir mi adiós definitivo.

No voy a analizar pormenorizadamente este soneto, lo que ya he hecho en otro lugar. Sólo subrayo ahora esa que llamaríamos premonición de la madera. Es claro que un paisaje habla de forma distinta a unos y otros contempladores. Don Antonio Machado, en el fragmento XXVI de sus *Proverbios y Cantares* (poema número CXXXVI), alude a *un carbonero, un sabio y un poeta*, los tres mirando a la vez el campo. Miguel, por su parte, evoca una arboleda y se siente impelido a una pensamiento sobre la muerte. Porque es, en efecto, el sentido de la muerte lo que impregna el soneto. La muerte es algo que avanza casi como un quehacer necesario, un planeado oficio, y va elaborando su resultado ineludible. Hay en el poema una suerte de aceptación ascética. El hombre se convierte en mínimo protagonista de un designio trágico, dentro de un concierto fatal y perfectamente orquestado.

Es curioso comprobar cómo esa premonición de la madera se da, muchos años antes, en otro soneto cuyo autor es el poeta italiano Giosue Carducci. Se titula *Coloquio con los árboles*. Helo aquí:

Aunque al llano das sombra, no te amo,
triste, severa encina solitaria
pues diste a la cabeza sanguinaria
de pueblos destructora, el manso ramo.

Y a ti, laurel, no admiro, mas difamo:
miente e insulta tu verdura diaria
orgúllosa en invierno, o bien, falsaria
orla la frente al rey que cruel llamo.

Te adoro, en cambio, oh vid, que en tierra oscura
entre pámpanos ríes y maduro
tu juego ofrece de la vida olvido.

Y al abeto honro más: su tabla dura

en ataúd encerrará mi oscuro
pensamiento en tumulto envanecido.

Con intención más compleja que abarca la censura moral de los cuartetos, el poeta concluye en una premonición coincidente. Es el abeto —en Miguel, el pino sobre todo— el que proporcionará la tabla dura para su ataúd.

No me parece fácil saber si Miguel Hernández leyó o no leyó este soneto de Carducci. Traducido estaba, por supuesto, años antes por Hermenegildo Giner de los Ríos. En cualquier caso, el joven Miguel no es tributario del italiano: su soneto es muy diferente. Los une sólo la premonición de la madera. Es, en último término, la misma unión que con ambos relaciona a otro poeta de años adelante. Carlos Bousoño, en la parte III de su libro *Subida al amor* y en el poema titulado *Cristo adolescente*, ofrece una visión originalísima de Jesús, y al imaginarlo entre unos árboles dice:

Pasabas por los bosques como un claror liviano,
por los bosques oscuros donde tu cruz crecía.

Aquí el tema se despersonaliza. No es directamente el poeta quien se estremece por la idea de su muerte personal, sino que intuye el pasado, por así decirlo, y siente cómo el joven Jesús pudo percibir una situación semejante: La madera no será la destinada a la caja, sino a la cruz, donde Cristo muere. El sentimiento personal e íntimo de la muerte subyace aquí en el sentimiento religioso que directamente se expresa, en vez de aflorar en el poema con la propia proyección del *yo*, como en Carducci y en Hernández, pero la premonición de la madera viene a ser la misma y la misma es la visión del árbol como un ser vivo que crece para la muerte, al igual que el ser humano en la comprensión existencialista.

Un cuarto poeta, contemporáneo de Bousoño, Rafael Morales, se sobrecoge con esta misma premonición en un libro de 1946: *El corazón y la tierra*, poema *Dolor de hombre*.

Madera de ataúd es lo que crece
en esta primavera de los árboles.

Por otra parte, la poesía popular —que en Miguel dejó huella— se expresa a veces en frases matizadas por el humor, y una de esas frases habla del ataúd como *el traje de pino*. No hay sino recordar la octava XXXVI —una de las mejores, por cierto— de *Perito en lunas*, para ver cómo nuestro poeta hizo suya la imagen:

Final modisto de cristal y pino;
a la medida de una rosa misma
hazme de aquel un traje, que en un prisma,
¿no?, se ahogue, no, en un diamante fino.
Patio de vecindad menos vecino,
del que al fin pesa más y más se abisma:
abre otro túnel más bajo tus flores
para hacer subterráneos mis amores.

El tema, sin embargo, encuentra culminación lírica y altura poética de primera magnitud en el soneto comentado.

Es un soneto que, carente de referencias temporales, se nos antoja poema de otoño, por su melancólica meditación, no rara en Miguel, como contrapunto de su vitalismo. En otoño, recordamos la fecha de su nacimiento y reparamos en la ocasional contradicción de que naciese en otoño y muriese en primavera. Sobre ambas estaciones, *el algarrobo, el haya, el roble, el pino* proyectan sus sombras emocionales y nos traen su recuerdo.

EL LIMÓN Y LA MANZANA

En la Égloga III de Virgilio, los pastores Menalcas y Dametas polemizan sobre sus preferencias y amistades. Durante la pugna dialéctica, Dametas exclama: *Galatea, niña traviesa, me tira una manzana y huye hacia los sauces, mas antes de esconderse procura que la vea*. Uno de estos pastores es un muchacho que apacienta el ganado familiar.

Joven pastor de familiar rebaño y también en idilios de bucólica literaria desde su realidad de cotidiano menester, Miguel utilizó varias veces la *manzana*, pero más como fruto de ascendencia bíblica que como remedo eglógico:

veneno activo el más de los manzanos

dice la octava XVI de *Perito en lunas*. Y en un poemita —*Culebra*— que parece primer borrador de la Octava, utiliza como estribillo el heptasílabo:

y dame la manzana

Vuelve en la *Égloga-nudista*, extenso poema en silva aconsonantada, sensual y barroca, donde, en medio de un elogio de lo natural, aparece el pecado apetecible:

Queriendo está venenos
serpientes el manzano.

Pero el juego erótico del fruto lanzado por la amada, está recogido por Miguel cambiando la fruta: es un limón. El limonero es árbol familiar de sus huertos levantinos, entre los que andaría sin duda con más frecuencia que entre manzanos. Si del manzano nunca se acuerda sin la simbología tradicional, el limonero le brinda suscitaciones más inmediatas. No hay sino ver el soneto número 4 de *El rayo...* Niña traviesa la amada, como Galatea, lo que lanza al poeta no es, pues una manzano, sino un limón:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura, sin embargo.

En la edición del famoso libro figura con el número 4, pero ya figuraba, con el 23, en la versión de *El silbo vulnerado* cedido a José María de Cossío y hoy en la biblioteca de Tudanca. Como en otras ocasiones, el paso a *El rayo...* supuso variantes, cuales son:

Segundo cuarteto:

Con el golpe amarillo, de un letargo

1ªversión:

pasó a una desvelada calentura

Versión definitiva:

dulce, pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Primer terceto:

pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,

1ª versión:

a mi torpe malicia tan ajena

Versión definitiva:

a mi voraz malicia tan ajena

Segundo terceto, invariable:

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el pororo y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

La pertenencia a *El silbo...* así como el tono más bien lúdico inclinan a situar el soneto entre los primeros de la serie, posiblemente de 1934. Por otra parte, aparece indudable que Miguel toma un poema algo anterior, titulado *Limón*, no incluido en el libro, y que decía:

Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.
Si te suelto en el aire
oh limón amarillo
me darás un relámpago en resumen.
Si te subo a la punta de mi índice,
oh limón amarillo,
me darás un chinito coletudo
y hasta toda la China
aunque desde los ángeles
contemplada.
Si te hundo en mis dientes,
oh agrio mi amigo,

me darás un minuto de mar.

Como se ve, aquí apenas aparece el ingrediente erótico, salvo la leve referencia de *patria de mi calentura*, quizá basada en la asociación, propia de adolescencia, de limón=seno de mujer.

Las variantes marcadas tienen por objeto: la primera, introducir un contraste: dulce, frente al amargor del limón y como definición del *letargo* —o tranquilidad— de la *sangre* antes de soliviantarse con la asociación limón=pecho femenino. La segunda, algo más compleja, pudo querer evitar la acepción del adjetivo *torpe* como deshonesto e impúdico, según una estricta moral católica. Quizá pensó el poeta que ya era bastante reconocer su imaginación como *malicia* y no, además, *impúdica*. No era para tanto. Prefirió *voraz* que si, en definitiva, puede resultar más erótico, es de menos apariencia pecaminosa.

El soneto juega con lo dulce y lo amargo del limón y del deseo erótico no satisfecho, como su *malicia*, o imaginación frente a la ingenuidad de la muchacha, *tan ajena* a lo que el poeta está pensando.

También hay un juego de sensaciones sinestésicas muy relevantes: *golpe amarillo*. El golpe se percibe por el sentido del tacto; el color amarillo, por el de la vista. No obstante, la amarillez del limón lo tiñe todo.

Asimismo hay un juego sensorial que pasa a sexual: el estado de ánimo era tranquilo, pero, al coger el limón que la amada le lanza, la sensación táctil le lleva a la imaginación erotizante, con lo que *la sangre* pasa a *ansiosa calentura*.

Sinestésica es a su vez la calificación final: la *pena*, que representa tanto el ansia erótica cuanto su necesaria conformidad, es tildada de *picuda*: sensación promovida por la forma del limón —y del seno— y de *deslumbrante*: sensación proporcionada por el color luminoso del limón —y del seno imaginado.

Dos encabalgamientos utiliza la construcción, ambos en el segundo cuarteto:

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce / pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, / que sintió la mordedura

Son encabalgamiento abruptos, cuyos complementos en el verso siguiente no pasan de las cinco primeras sílabas.

Dos protagonistas hay en el poema: la amada —lanzadora del limón— y el poeta —receptor del limón lanzado—. El limón es, pues, el objeto central. Entre los tres, se establecen estas relaciones:

AMADA: tiraste (tú), mano, seno, ajena, sonrisa.
POETA: me (a mí), probé, voraz, malicia, sangre/calentura, mordedura=sensualidad, pena picuda.
LIMÓN: amargo, amargura, arquitectura, punta de seno, limonado.

Todo se construye —y se diluye— en un juego de color y de deseo sensual. Pertenece, pues, el soneto a la parte más lúdica de la obra de Hernández, antes de insuflar en sus poemas amorosos el sentido del amor trágico y antes de adquirir la capacidad reflexiva. Por supuesto, mucho antes de cruzar las crueles experiencias de sus últimos años. —Al fondo, quien cruza el juvenil paisaje del huerto oriolano es Virgilio, sonriendo desde sus Églogas.

DOS PRECEDENTES CURIOSOS

¿Qué poeta no tiene precedentes? Cada vez que un poeta toma la pluma para escribir una palabra, están gravitando sobre su mano siglos de poesía anterior. Visibles o no, las sombras pesan, no sólo pasan. Sólo cuando han dejado su peso pueden pasar. Lo que fue suscitación, consciente o inconsciente, da origen a una nueva plasmación poética y se borra, a veces para siempre. Pero el poeta deber ser un perpetuo agradecido a cuantos le precedieron, agradecido incluso a los que nunca se acercó, incluso a los que rechazó acaso. Todos están formando un tejido justificador y necesario, sin el que difícilmente se caminaría. Se hace camino al andar, pero los pies tienen huellas invisibles, inconscientemente aprendidas.

Dos de esas huellas, bien disímiles, veo ahora en algunos poemas de la última etapa de Miguel Hernández.

Llega una nada menos que desde el Libro de Job. ¿Leyó Miguel la Biblia? No sé si hay manera de saberlo y, sobre todo, de saber, caso afirmativo, en qué medida. Hasta hace algún tiempo, la Iglesia católica era poco propicia a fomentar esa lectura, y cuando la toleró, fue con sustanciosos expurgos y comentarios anejos. La influencia judía en la Edad Media sí requirió textos bíblicos en castellano, pero a principios del siglo XVII, como es sabido se prohibió divulgar en lengua romance los libros de los misterios de la fe. Dos poetas sufrieron en su carne tal rigor: Juan de la Cruz, al que tacharon de iluminista, y Luis de León, perseguido inquisitorialmente por sus versiones españolas de *El cantar de los cantares*. Ya

en el siglo XX, la tersa prosa de Manuel Azaña expone las desventuras de George Borrow —Don Jorgito el Inglés, famoso—, encarcelado en 1837. El gobierno español censuró por real orden la circulación y la venta de la Biblia que Borrow intentaba difundir. *Los liberales que hicieron la desamortización eclesiástica, no se atrevían a permitir que circulase el Evangelio sin notas,* comenta Azaña en su prólogo al libro *La Biblia en España.*

La ausencia de la lectura de la Biblia en varias generaciones españolas es una evidente laguna cultural. Hubo una época en que en manos de los niños y de los adolescentes se ponían al menos algunas páginas seleccionadas, con las historias más sujestivas: Uno de esos epítomes escolares pudo leer Miguel, acaso. Forman parte de los conocimientos que se llamaron *Historia sagrada.* Pretender hoy que se conozcan, haría sonreír. Tampoco se enseña la Mitología, con las andanzas de los dioses griegos y latinos. Con lo cual, pienso yo que debe de ser muy difícil para los profesores de Historia del Arte explicar tantos y tantos motivos de las grandes obras pictóricas. En realidad, la supresión del conocimiento de las religiones es un error. No hace mucho, ese extraordinario novelista que es José de Saramago, declaraba que, no siendo como no es creyente, no deja de comprender que las religiones, y sobre todo, el cristianismo, han construido el mundo y, en ese sentido, cuanto somos y cuanto sabemos tiene la impronta del cristianismo. Olvidar esto, recordado por Saramago tan lúcidamente, es tanto como cerrar los ojos a la cultura a la que pertenecemos.

En cuanto a Miguel Hernández, leyera o no la Biblia, es curioso observar que en el *Libro de Job* —uno de los pasajes de la Biblia de más sublimes acentos— late una idea con la que va a coincidir nuestro poeta, cuando se siente acosado por la adversidad. En el capítulo tercero, Job —que también era pastor, aunque tenía muchas más ovejas que Miguel— se alza desde su resignación difícil:

¿Por qué no morí yo desde la matriz

o fui traspasado en saliendo del vientre
Por qué me previnieron las rodillas
y para qué las tetas que mamase?
.....
Por qué no fui escondido como aborto
como los pequeñitos que nunca vieron luz?

Y en el capítulo décimo:

¿Por qué me sacaste de la matriz?

No salir del claustro materno, o incluso regresar a él, es una idea poética hernandiana, en el *Cancionero y Romancero de ausencias*. En el poema 77 —de la numeración de *Obra Poética Completa*—, leemos:

¿Para qué me has parido, mujer?
¿Para qué me has parido?

Para dar a los cuerpos de allá
este cuerpo que siento hacia aquí,
hacia ti traído.

Para qué me has parido, mujer,
si tan lejos de ti me has parido.

Job dirige sus preguntas recriminatorias a Jehová. Miguel Hernández las dirige a la madre y, simbólicamente, también a España. Aquél, es el ser humano creado, hacia su creador. Éste, es el existente hacia el ser que le dio vida. La oración de Job es imprecatoria: la de Miguel Hernández, simplemente profana. La procreación es una de las recurrencias de la poesía hernandiana. *Vientre, carne central de todo cuanto existe*, dice en el poema *El niño de la noche*. Y en la canción 59:

Menos tu vientre
todo es oscuro.

Menos tu vientre
claro y profundo.
.....
Menos tu vientre
todo inseguro,
todo imposible

menos tu vientre.

Como consecuencia, salir del claustro materno al mundo es abrir un destino incierto y cruel. Por eso la idea se continúa en el deseo de *regresar*, como si un des-nacer borrase lo hostil y corrigiera el error no del *ser*, sino del *estar*. En *El niño de la noche* el ser indefenso—el hombre permanentemente zaherido—se hace *regresado:*

Niño dos veces niño: tres veces venidero
vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre
.....
Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, ***regresado.***

Y la misma madre, horrorizada por la ferocidad de las guerras que le arrebatan a sus hijos, desearía no sólo que esos hijos *regresaran*, sino regresar ella misma a la virginidad, a lo no-madre:

Todas las madre del mundo
ocultan su vientre,tiemblan,
y quisieran ***regresar***
a virginidades ciegas.

No es ésa la única idea bíblica, concretamente *jobiana*, en la poesía de Miguel Hernández. Versículos como

Crujió sus dientes contra mí,
contra mí aguzó sus ojos mi enemigo

del capítulo 16, o del 29:

quebraba los colmillos del inícuo

o del 30:

la noche taladra mis huesos
cuando esperaba yo el bien, vino el mal

nos parece que reviven su furor en el poema *Eterna sombra*, donde encontramos *el fulgor de los puños cerrados, el resplandor de los dientes que acechan,* los *dientes sedientos de ser colorados.*

La verdad que estas quejas y estas resignaciones del hermoso *Libro de Job* han impresionado a otros poetas, en distintas ocasiones. Un solo ejemplo podríamos aducir con el Blas de Otero de *Ángel fieramente humano:* el versículo bíblico que pide a Jehová *Aparta de mí tu mano*, no anda lejos de alguno de sus sonetos.

La otra huella es más profunda y más próxima. La encontramos al leer las cuartetas que componen el poema 41:

41

Cuando paso por tu puerta
la tarde me viene a herir
con su hermosura desierta
que no acaba de morir.

Tu puerta no tiene casa
ni calle: tiene un camino
por donde la tarde pasa
como un agua sin destino.

Tu puerta tiene una llave
que para todos rechina.

En la tarde hermosa y grave
ni una sola golondrina.

Hierbas en tu puerta crecen
de ser tan poco pisada,
todas las cosas padecen
sobre la tarde abrasada.

La piel de tu puerta encierra
un lecho que compartir.
La tarde no encuentra tierra
donde ponerse a morir.

Lleno de un siglo de ocasos
de una tarde azul de abierta,
hundo en tu puerta mis pasos
y no sales a tu puerta.

En tu puerta no hay ventana
por donde poderte hablar.
Tarde, hermosura lejana
que nunca podré lograr.

Y la tarde azul corona
tu puerta gris, de vacía.
Y la noche se amontona
sin esperanzas de día.

Este poema está envuelto en un aire de desolación: La simbología de la casa nos lleva hasta la vida misma del poeta, sin más comunicación que un amor triste y una desesperanza heridora. Sin embargo, el uso del octosílabo y el juego de ausencias de puertas o de casa, los paralelismos y el tema amoroso, hacen que no resulte extravagante traer al recuerdo la Balada X, titulada *Loco amor*, de Vicente Barrantes:

Balada X

Mi casa no tiene puerta,
mi puerta no tiene casa;
—pero yo a todas las horas
entro y salgo con mi amada.

Mi lecho no tiene alcoba,
mi alcoba no tiene lecho;
—pero no hay vida más dulce
que la vida que traemos.

Soñamos y no dormimos,
dormimos y no soñamos;
—pero soñando o durmiendo
siempre estamos abrazados.

No hay noches en nuestros días
en nuestros días no hay noches;
—pero nuestro amor sin alas
en alas del tiempo corre.

Vicente Barrantes nació en Badajoz, en 1829, y murió en Madrid, en 1898. Publicó sus *Baladas españolas* con poco más de veinte años y es un poeta que no debe olvidarse, dentro del panorama de la segunda mitad del XIX, cuando ya el realismo estaba despejando las brumas románticas, y la balada sostenía el recuerdo de la lírica nórdica.

La gran diferencia entre ambos poemas —con la curiosidad del uso por Barrantes de la palabra *alcoba*, tan hernandiana— reside en el tono, tan opuesto. El de Barrantes es un clima placentero, corresponde a un amor feliz, pese a la cuarta adversativa: las oraciones coordinadas por la conjunción *pero*, ponen en la última estrofa una leve tristeza por la sensación del paso del tiempo. Simbólica también la casa —como la de Miguel—, se corresponde con un fervor amoroso que, en

último término, es a su vez una falsa realidad, o realidad de otro signo.

Volvemos a la pregunta del caso anterior: ¿Leyó Miguel Hernández a Vicente Barrantes? Es un poeta pocas veces alojado en antologías, y su último libro debió de ser *Días sin sol*, publicado en 1875. Pero Miguel frecuentó durante sus primeros años de poeta a los autores del XIX, de suerte que no es imposible. Con todo, lo que más acerca a los dos poemas es la estructura: octosílabos en estrofas de cuatro, asonantados en el extremeño y aconsonantados en el alicantino. Ambos quitan y ponen *puertas* a su amor, por así decirlo. Ambos ven el *lecho* como unión de los enamorados. La noche en Barrantes no es obstáculo; en Miguel, acumula desesperanza.

Tiene, además, el poema de Miguel una reminiscencia de copla popular:

Dices que no la quieres
ni vas a verla,
pero la veredita
no cría hierba.

El poema de Miguel afirma lo contrario: crece la hierba del camino porque no puede caminar por él. Y entra, con importancia capital, otro elemento: la *tarde*. Su tarea es crear una sensación de agonía. Ni una sola estrofa, de las ocho, se libra de ella. He aquí su presencia anafórica:

En la 1ª estrofa, *tarde* es hermosura *desierta*
En la 2ª " , *tarde* es agua *sin destino*
En la 3ª " , *tarde no tiene golondrinas* —carece de su encanto y compañía.
En la 4ª " , *tarde* está *abrasada*
En la 5ª " , *tarde* quisiera *morir*, aunque no halla tierra
En la 6ª " , *tarde* es azul y abierta, pero no basta para salvar *un siglo de ocasos*
En la 7ª " , *tarde* es una hermosura *lejana*

En la 8ª " , *tarde* corona un panorama que *acaba* en la noche.

Vemos cómo el poeta ha intensificado el elemento *tarde*, confiriéndole la misión de hilo conductor de la pesadumbre que teje el poema. Y una prueba de esa intencionalidad en la elaboración del poema, es la variante de la estrofa cuarta. En un borrador, esa estrofa cuarta decía, en sus versos tecero y cuarto:

Todas las cosas padecen
ante tu triste mirada.

Seguramente el poeta se dio cuenta de los dos problemas que esos dos versos creaban. Uno, que interrumpían la continuidad anafórica. Otro, que atribuían una acción al *tu*, que en el poema permanece ausente. ¿Por qué iba a aparecer un *tu* mirando, cuando se trata de un *tu* impasible, un *tu* no presente en el resto del poema? Así debió de entenderlo el autor, cuando prefirió la solución que hoy ostenta la estrofa, para mí con verdadero acierto.

¡Cuánta desolación en esta puerta sin casa! Puerta que se abre a la tarde en declive, a la noche, a la muerte, a la nada. ¡Qué canción tan de ausencia! Una vez más, este hondo y hermoso libro de Miguel nos conmueve y nos hace ver cómo el gran poeta lírico que era, estaba en su mejor momento... Pero la puerta se cerró contra la casa vacía.

LOS NUDOS DEL TAPIZ

La rica textura del tapiz artesano muestra su haz colorista y armonioso. Las múltiples hebras policromas han ido uniendo sus delgados cuerpos, creando el dibujo y los tonos. Pero hurta el envés, donde cabos se anudan y aprietan sus puños contra el tejido, como si la trama y la urdimbre, para asociarse artísticamente, hubieran tenido que mantener una pugna. Los nudos del tapiz son la prueba tangible del esfuerzo artesano. Son gotas solidificadas del sudor laborioso. Nada se consigue sin la rudeza del trabajo: ni el arte, parecen decirnos los nudos del tapiz.

Porque también otras manifestaciones artísticas tienen su envés nudoso. Si en plena representación teatral abandonamos nuestra butaca y, por la puertecita lateral, nos colamos en el escenario, entre bastidores veremos los nudos del tapiz: tramolla, decorados, operarios, traspunte, director, maquilladores, actores que se apean un punto del énfasis de la representación y cobran un respiro. En el estudio del pintor, no sólo hallaremos lienzos a medio preparar, no sólo un laberinto de tubos y de botes, sino multitud heterogénea de objetos sin cuento, y hasta puede que fotografías de lugares otrora pintados o por pintar. Son los nudos del tapiz, como lo son las escenas del pre-concierto, cuando los músicos hacen sonar arpegios para breves acordes.

Podría pensarse que la literatura es un tapiz sin nudos. Nos da esa sensación el milagro de que menudas hormigas sobre la hoja blanca puedan levantar de la nada un mundo. La materia que en la obra textil son hilos; en el cuadro, tela y pinturas; en

el teatro *atrezzo* e iluminación, en la literatura es algo casi no sensorial: un sutil dibujo. Pero hay nudos también.

Es claro que, en la prosa, los nudos del tapiz más bien se suponen. El cuarto de trabajo del escritor puede ofrecer un panorama de papeles rotos, indicadores de intentos frustrados. Puede ofrecer asimismo desperdigados volúmenes que, tras la consulta, no volvieron en seguida a su habitáculo. Pero, ¿y en poesía? Se supone que el poeta actúa por inspiración. Hay un precioso texto de Vicente Aleixandre, último del libro *Los encuentros*, en donde un joven desconocido, tras la visita al maestro, se aleja defraudado al comprobar que la poesía no es sólo un sueño permanente y hermoso. Porque no lo es, el poema presenta los nudos del tapiz.

Uno de los méritos que tiene la edición de *Obra completa* de Miguel Hernández, por Sánchez Vidal, Rovira y Alemany, es precisamente ése: descubrir los nudos del tapiz y, con ello, deshacer una errónea creencia de facilidad irreflexiva, de espontaneidad superficial que algunos comentaristas atribuyeron a Hernández. He recordado varias veces la frase de Ramón Gaya, en sus *Divagaciones en torno a un poeta* —revista *Hora de España*, nº 17, de 1938—. Califica la poesía de Miguel de *facileo y coroleo*. Más que injusto —que lo es— el juicio es desconocedor. Suelo aducir en este punto el borrador del romance *Vientos del pueblo me llevan*, que conozco casi desde que se escribió, y cuya escritura acumula correcciones y modificaciones reveladoras de un exigente trabajo. Por si una golondrina no hubiera hecho verano, la edición citada lo certifica a lo largo de toda la obra. Desde los primeros poemas, hay muestras de ensayos previos que los editores han llamado *esbozos* y que vienen a ser lo que yo ahora llamo los nudos del tapiz.

En ocasiones los esbozos son textos de gran belleza, y no se sabe si el autor hubiera querido utilizarlos un día en forma independiente, o si se limitó a convertir la prosa en poema. Tal ocurre con la *Oda al minero burlona*. Como poema, a mi entender no es extraordinaria, como prosa, sí. Y, además, no tan *burlona*. Decir a los mineros que cómo permiten que pase todo el mundo sobre ellos, es más que una burla. Asegurar que

es llegada la hora de la resurrección de vuestra carne es utilizar un tema teológico —muy propio de aquella primera época de Miguel— con una posibilidad de doble sentido. Lo mismo diríamos de la comparación mina-tumba. Añadir que en la profundidad de las galerías no reciben de la hermosura del capo más que la comunicación de las raíces, y de la luz sólo *recados a través de correos de conductos terrenos*, constituye una metaforización muy peculiar, como aludir al *amor del agua en las estalactitas*. Pero no se conforma el poeta con eso, que cubre una tercera parte del esbozo en prosa, sino que durante otra tercera parte incita a los mineros a no olvidar *la compaña de vuestras mujeres, que se revolverán solas en el lecho hacia el lado de vuestro vacío, buscando su fecundidad*. Y les llama *subhombres*, con un neologismo que tanto puede aludir al hecho de estar en la mina por debajo de los demás, como al hecho de tener abandonadas a sus mujeres. También les llama *subleones*, colocándoles por debajo de su ferocidad antigua, para seguir con la imagen y verles *en jaulas de carbón*. He aquí la presencia de lo erótico que, unido al sentido de lo fecundo, es habitual de Miguel.

Merece más subrayado este texto, porque otro parecido —el hombre bajo la tierra y la mujer que aguarda fuera el abrazo sexual— lo utilizará Miguel algo más tarde, en *Los hijos de la piedra*, su obra de teatro en prosa. *Si tu cuerpo no fuera la orilla final de mi trabajo, no sabría salir de los pozos y las galerías del carbón*, dice un minero, en una escena dominada por el amor de los que ascienden de la mina y las mujeres que los esperan. No sé si alguien ha relacionado ya algunas escenas de *Los hijos de la piedra* con el poema que comento, pero la verdad es que ambas piezas coinciden en el espíritu hernandiano que contrapone pastores y mineros, si se quiere, aire libre y mundo subterráneo, así como en la fuerza erótica que consuela del trabajo de la oscuridad, al hacerse abrazo libre, a campo abierto. Oscuridad, sudor, encierro, compensado por luz, fuego erótico, libertad.

La última tercera parte del esbozo en prosa de la *Oda al minero burlona*, es un casi alegato a la subversión. ¿Por qué seguir cegando, siendo mártires, cuando las manos obreras

pueden dilatar las facas?, pregunta el autor. Claro que las facas son *de muchas lenguas*, pero también las *diestras* pueden *encorsetar cuellos*. Y concluye el esbozo: *Ay de vosotros, si persistís en prorrogar vuestro destino de topos*. No sé si hay una intención rebelde en esto, pero sí sé que la prosa en cuestión tiene poco de burlona.

Insisto en que el esbozo es superior al poema en liras a que dio lugar. En su segunda estrofa también se habla de que *tu carne injerta en Etiopía* —oscura por el carbón— *renazca redimida y redentora*. Suben a los versos las raíces y el amor deseos que *pide tu hembra / sola en el mondo lecho*. Los nudos del tapiz, en este caso, merecían la pena.

En otros poemas —*El silbo del mal de ausencia*, *El silbo de la sequía*, y tantos otros—, puede decirse que el esbozo es una prosa, si de por sí poética, luego versificada. A veces, se trata sólo de frases incompletas, apuntes, *greguerías* para futuras metáforas o versos sueltos para ser acoplados en la composición.

En cambio, para *El niño yuntero*, lo que el poeta hizo fue escribir un pequeño ensayo sobre las condiciones económicas y sociales de las clases llamadas humildes. Acababa de empezar la guerra, y Miguel estaba dando forma, mediante sus escritos, a la inquietud innata por la justicia social. En esta ocasión, una suerte de compromiso emocionado con la infancia. *La España infantil, oscura, empieza a clarear*, concluye. Este acompañamiento de textos en prosa expresivos o reflexivos en torno al tema, se da también en *Ceniciento Mussolini*, en *Las manos*, en *Juramento de la alegría*. Puede decirse que son como dos textos paralelos.

Tiene mucho interés el esbozo previo del romance *Vientos del pueblo me llevan* porque, más que un esbozo, es una primera versión. Conozco muy bien el manuscrito —puedo atestiguarlo— que un día citó la excelente y antigua hernandiana Marie Chevallier, en su libro de 1972 —edición universitaria francesa—. Es, en efecto, una hoja de lectura dificilísima, con letra en alguna zona difuminada, porque, como casi siempre, Miguel lo escribió a lápiz. He aludido a él al comienzo. No

cabe duda de que el texto definitivo resultó muy mejorado, pero el borrador contiene versos que fue una lástima abandonar, como estos seis, ya al final del romance:

Abiertos tendré los ojos
mientras me queden miradas
y hasta es posible que muerto
me asome por sus ventanas
a verme el rostro en el rostro
de los que a mi lado yazgan.

Modifico con esta transcripción alguna pequeña errata que presentó el texto difundido por Marie Chevallier y, consecuentemente, por la edición de *Obra completa* que lo sigue.

Se comprende que poemas como *Rusia* o *La fábrica ciudad* hayan suscitado en el poeta una explanación ideológica. Poseen ingredientes épicos y narrativos, y parten de unos presupuestos. Sí, en cierto modo, toda palabra es un prejuicio, al acercarse al mundo comunista, mucho más. Pasa con este tema como Unamuno decía respecto de las visitas a El Escorial, que casi nadie va con ánimo desprevenido, casi todos con antojeras políticas o religiosas. Hernández estaba imbuído por su acercamiento al marxismo, de ahí que en un relativamente largo comentario, habla del *sentido marxista del trabajo, rodeado de jardines para que el sentimiento del hombre no se sienta aprisionado*. Como se ve, un sustento humanista es lo que entusiasmaba a Miguel, lo que tenía que coincidir con su propio espíritu. *No existen categorías inferiores del trabajo, todo es bueno*, anota ingenuamente.

También se entiende que el poema *Los hombres viejos* requiriese ensayos y reflexiones por parte del propio autor. Es un poema que, por su tono, cuestiona la poesía misma, y se supone que un poeta ha de plantearse seriamente su propia decisión. De suerte que Miguel anotó y desechó numerosas estrofas con duras imprecaciones y difícil asunción en el poema como tal. Cuando publicamos este poema por primera vez, en la cuarta edición de *Obra poética completa* —abril 1979—, así

como en la edición facsímil que realizamos de *El hombre acecha* en la Institución Cultural Cantabria —agosto de 1981— , expusimos los comentarios que juzgamos pertinentes. Sólo quiero hoy recoger unas frases anotadas por Miguel en sus esbozos del poema: *La vida es otra cosa, sucios señores míos, menos negra [...] llena de folios y oficinas.* Responden perfectamente a su ánimo de joven libre y rebelde contra todo lo antinatural y torcido.

El hombre acecha se abre y se cierra con sendas canciones. Ambas necesitaron de una primera redacción. La última, aquella que dice

Pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias

fue primeramente algo más extensa. Es curioso que la idea poética que desde el principio la anima: pintar la casa —simbólica— del color de la pena, volvió con los años. El poema del libro data de 1938. En el 40 escribió una brevísima canción, visible en unos borradores tachados y que no figura entre los llamados esbozos y otras piezas recuperadas. La conozco con esta redacción:

Pinto mi fachada
del color oscuro
de mi desgracia.

Algo semejante se produce con el tema de la pérdida del primer hijo. En realidad, es el incentivo que puso en marcha el *Cancionero*. En varias composiciones el poeta habla a la esposa de la tristeza y de la soledad en que esa pérdida les ha sumido. Pues bien, entre los que ahora se llaman esbozos, se fue otra cancioncilla desechada y no recogida hasta este momento:

Sola y sin hijo:
dos veces sola.
De sola me visto.

Una vez más repetiré que siempre se puede decir la primera palabra de un poeta, pero que nunca se puede decir la última. Los borradores que la excelente edición de *Obra completa* incorporan, dicen muchas palabras definitivas que —volviendo al principio— han prestado un gran servicio, sobre todo, a la exigencia de arruinar la falsa idea de un Miguel Hernández poeta peyorativamente fácil. Algo así como irreflexivo e insconsciente. ¿Qué más pruebas de lo contrario? Minucioso conservador de borradores y notas, nos recuerda en esto a Juan Ramón Jiménez. Cuando se examinan las carpetas de Juan Ramón custodiadas en el Archivo Histórico Nacional, resulta asombrosa la cantidad de pequeños papeles y múltiples anotaciones y recortes que el gran poeta guardaba. Con frecuencia, los autores se deshacen de esos materiales, y no es posible estudiar tan curiosos rastros, no siempre felices para el propio autor —todo hay que decirlo—. En Juan Ramón y en Miguel, no. Los dos dejaron muy a la vista muchos de los nudos del tapiz. Así se teje el texto, podemos decir, ya que tejer, tejido y texto tienen la misma ascendencia.

En resumen: Miguel era un poeta cuidadoso y consciente. Siguiendo con Juan Ramón —al que Miguel admiraba y del cual se declaró lector fervoroso— puede decirse que buscaba con empeño la elaboración minuciosa y esmerada, hacia la perfección que él pudiera lograr, hasta darse por satisfecho. Era la norma de aquel gran poema pequeño del maestro: *No le toques ya más, / que así es la rosa*. Para llegar a este alto en el retoque, a veces hay que hacer muchos nudos en el tapiz. —Claro que la rosa es un tapiz sin nudos.

MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL GRECO

No diría yo que *Triduo del alba*, esos tres sonetos a la Virgen María que Rafael Alberti incluyó en *Marinero en tierra*, sean del todo ajenos a la escritura del tríptico hernandiano titulado *A María Santísima*, publicado en *El gallo crisis*, 2, de 1934. La ambientación marinera se sustituye por la ambientación huertana: uno y otro sitúan sus elogios en sus respectivos escenarios familiares de infancia. Alumnos ambos de los jesuitas hasta los catorce años. Rafael, en el colegio de San Luis Gonzaga —como en su día Juan Ramón—, en el Puerto de Santa María; Miguel, en Santo Domingo, de Orihuela. Los dos con nombre de arcángel. Los dos formados, sin duda, en el fervor mariano que fomentan los Padres de la Compañía. Alberti canta a la Virgen del Carmen, patrona de marineros y pescadores, y la ve entronizada en un altar navegante, asociada a la bonanza y a la tribulación, como salvadora de su personal barca, símbolo, como tantas veces en la poesía tradicional, de la propia vida. La campana que suena en torno a la Virgen es de *iglesia submarina*. Por su parte, Miguel Hernández exalta los misterios de la encarnación y de la asunción, y los relaciona con temas de su preferencia, desde los poemas iniciales: lo fecundo, o el vientre femenino como carne central de todo lo creado. No es casual que una versión de estos sonetos haya aparecido con el título de *A la madre virgen*. Es coherente que una campana —también aquí una campana— suene entre palmeras cuando se echa de menos la presencia de la Virgen en el huerto.

No fue la única vez que Miguel Hernández dedicó poemas

al culto de hiperdulía. En 1930 publicó una silva consonante, titulada *Plegaria*, menos consistente, como todos los poemas de la primera época, pero en la que ya la Virgen aparece entre huertos, azarbes y palmeras. En 1931, otro poema describe una procesión, con la imagen de María llevada por los huertanos a su ermita. Ya más adelante, escribe *Fuente - y María*, poema relativamente extenso y de mayor calidad. El tema es el mismo: la concepción de María *sin mancha, sin pecado en tu origen*; la Virgen *de lo divino encinta*, con lo que de la concepción pasa a la encarnación. Por la originalidad de las imágenes, es éste, quizá, el mejor poema mariano de Hernández.

Así pues, los sonetos *A María Santísima* se motivan —creo yo— tanto en la devoción mariana que practican intensamente los colegios de jesuitas, como en el estímulo de lecturas de la obra albertiana. Su publicación vino a coincidir —sin duda voluntariamente— con la Virgen de agosto, esto es: con el día 15, fiesta litúrgica de la Asunción. Un triple título —*En el misterio de la encarnación, En el de la asunción, En toda su hermosura*— preside cada pieza.

Miguel demuestra conocer perfectamente la simbología mariológica, y aun la del culto de latría, así como parece haber frecuentado la lectura de Fray Luis de León —*De los nombres de Cristo*— y tal vez, aunque sea menos creíble, la de *Simbología de María en la Naturaleza*, de J.M. Planat (Barcelona 1914). Pero además, si leemos atentamente los tres sonetos, sacamos la impresión de que el poeta ha paseado su vista por las representaciones pictóricas del tema. Las bellas *Madonnas* del Renacimiento italiano, las aéreas Inmaculadas del Barroco. Pero la pista para seguir estos trasuntos poéticos del arte plástico la proporciona el propio Hernández al citar, en el tercero de los sonetos, al Greco.

Quizá Miguel visitó Toledo durante sus estancias en Madrid. Bien cuando estuvo desde el 30 de noviembre de 1931 hasta el 15 de mayo de 1932, bien en el segundo viaje, desde marzo de 1934 y, necesariamente, durante aquella primavera, puesto que los sonetos se publicaron —ya se dijo— en el verano de aquel año. En Toledo pudo contemplar los tres cuadros del Greco que, a mi modo de ver, más le inspiraron: dos cuadros

de *La Anunciación* y el de *La Asunción*. En Illescas, otra *Anunciación*. Tal vez viera en el Prado *La coronación de la Virgen*, aunque me parece menos significativo, a estos efectos. Otra *Asunción*, más primeriza, y una bellísima *Virgen con el niño y las santas Martina e Inés*, están fuera de España, y habría tenido que ver solamente reproducciones.

Pero preferibles será recordar con parsimonia los sonetos:

(En el misterio de la encarnación)

Hecho de palma, soledad de huerta
afirmada por tapia y cerradura,
amaneció la Flor de la criatura
¡qué mucho! virginal, ¡qué nada! tuerta.

La palmera es un árbol imprescindible en el paisaje hernandiano, pero es de por sí un árbol antropogénico y de significación luminosa y solar. La palma simboliza victoria y generación. La *huerta / afirmada por tapia y cerradura* se corresponde con *jardín cerrado* que es una de las comparaciones clásicas de la Virgen, lo mismo que *Flor*, que, según una vieja creencia, en manos de una mujer es signo de alumbramiento. El adjetivo *tuerta* está usado en la acepción de *daño* o de *entuerto* (dolor) después del parto. Tampoco hay que olvidar que *cerradura* es símbolo sexual de la mujer.

Ventana para el Sol ¡qué solo! abierta:
sin alterar la vidrïera pura,
la Luz pasó el umbral de la clausura
y no forzó ni el sello ni la puerta.

La más antigua de las Anunciaciones del Greco —la de 1575— presenta una gran ventana, por la que entran los rayos de oro, e invaden con su luz —¡luz gualda y fúlgida de Doménico!— la estancia toda. Dorado se hace el torso del ángel nuncio, de dimensiones iguales a las de la Virgen, quien lleva su mano al pecho e inclina dulcemente la cabeza.

Trasladada esa ventana al poema, por ella entra el Sol, símbolo de la Divinidad, o del Redentor desde la profecía de Malaquías —*Nacerá el sol de justicia, debajo de cuyas alas estará la salvación*— Representa también la fuerza creadora.

Para entrar el Sol, no se alteró la *vidriera*. Vidriera y vidrio son símbolo de pureza y, por ende, de la Purísima Concepción. Otro símbolo de Cristo es *Luz* —*Yo soy la luz del mundo*, según San Juan— y es asimismo símbolo de Dios —*Luz y fuente de luz*—. La *puerta* no forzada equivale a *puerta cerrada*, símbolo de la Inmaculada.

Justo anillo su vientre de Lo Justo,
quedó, como antes, virgen retraimiento,
abultándole Dios seno y ombligo.

No se abrió para abrirse: dio en un susto,
—nueve meses sustento del Sustento—,
Honor al barro y a la paja Trigo.

Lo primero que salta a la vista en estos tercetos es el uso, tan hernandiano, de la epanadiplosis —primer verso— y de la epanalepsis —quinto verso—. Inmediatamente después, ya en *El rayo que no cesa*, lo prodigará. Los seis versos acumulan, como sus compañeros de los cuartetos, los términos simbólicos.

Anillo es símbolo de la eternidad y de la vida perdurable. *Ombligo* es centro de la creación. *Lo Justo* y el *Sustento* son cualidades de lo Divino y de Cristo mismo —*el justo*, el alimento espiritual—. El *barro* es la fragilidad de lo humano, y el *Trigo* representa la Eucaristía y, por tanto, Dios. Ya lo subrayaba, al comentar un diálogo del Auto Sacramental, Vicente Ramos en su excelente libro de 1973.

Y pasamos al segundo soneto.

(En el de la Asunción)

¡Tú!, que eras ya subida soberana,

de subir acabaste. Ave sin pío
nacida para el vuelo y luz, ya río,
ya nube, ya palmera, ya campana.

Subida-soberana-subir: un juego paronomásico muy del gusto de Miguel Hernández. *Nacida para el vuelo*, medio verso que nos hace pensar en que el Greco era, precisamente, el pintor de las formas que vuelan, según frase de Eugenio D'Ors. *Nube*: velo del cielo, símbolo de Dios invisible. *Palmera*: nuevo uso del término. *Campana*: símbolo de la llamada divina.

La pureza del lilio sintió frío,
y aquel preliminar de la mañana
aire ¡tan encelado! en tu ventana,
sin tu aliento y olor quedó vacío.

El *lirio*, como la *azucena*, son símbolos de pureza y ornato de la Virgen. Ambas flores aparecen a los pies de María en los cuadros del Greco. Esta estrofa es una de las más gongorianas, tanto por el uso de la forma anticuada de *lilio* —por Lirio—, como por el hipérbaton.

¡Todo! te echa de menos: ¿qué azucena?
no ve su soledad sin tu compaña,
ve su comparación sin Ti en el huerto...

Quedó la nieve, sin candor, con pena,
mustiándole el perfil a la montaña:
subiste más, y viste el cielo abierto.

Un perfil de montañas —que son alegoría divina— se ve en la parte baja del cuadro de *La Asunción* de 1607-1613, en tanto que la Virgen asciende hasta ver *el cielo abierto*. Esta frase de ver el cielo abierto, que se emplea para expresar el hallazgo de una coyuntura favorable, se atribuye a San Esteban, como dicha en su martirio, según narran *Los hechos de los apóstoles*.

Pero inserta en el poema, como rotundo cierre de soneto, no puede menos de hacernos pensar en los impresionantes cielos rotos —apertura de gloria— en que culminan las espirituales huidas de las figuras del Greco, estableciendo esos dos planos, esos don mundos de lo terreno y humano, y de lo celeste y divino.

Pero concluyamos, leyendo el tercer soneto:

(En toda su hermosura)

¡Oh elegida! Por Dios antes que nada;
Reina del Ala, Propia del zafiro,
Nieta de Adán, creada en el retiro
de la Virginidad siempre increada.

Ala simboliza la misión divina, y tiene en la estrofa carácter de sinécdoque, por *ángel*. Reina del Ala es como Reina de los ángeles. *Zafiro* representa a las piedras preciosas, y una de las atribuciones de la Virgen fue ésa: *piedra preciosa*. Ante los cuadros del Greco, zafiros, esto es: azules, son las ropas que envuelven a la figura de la Virgen. *Nieta de Adán* es una expresión muy del gusto del joven Miguel, que con frecuencia acude a referencias familiares. En este caso, se encuadra en la genealogía de la Biblia: si el antiguo testamento se abre con Eva, el nuevo se abre con María. En cuanto a la virginidad, ¿por qué es *increada*? Se entiende que es increada por el hombre, porque lo que el hombre crea, precisamente, es la *no virginidad*; la virginidad ni crea ni puede ser creada más que por Dios.

Tienes el ojo tierno de preñada
y ante el sabroso origen del suspiro
donde la leche mana miera, miro
tu cintura, de no parir, delgada.

Otra estrofa muy peculiarmente miguelhernandiana. Cualquier lector suyo identificará ese empleo de la palabra *miera*,

destilación del enebro frecuente en la botánica de sus poemas. Ahora bien, parece que hay una contradicción ente este verso: *tu cintura de no parir delgada* y el del soneto primero en que dice: *abultándote Dios seno y ombligo.*

Y llegamos a la parte más curiosa del tríptico. En el terceto que voy a transcribir, se produjo una variante:

Trillo es tu pie de la serpiente lista,
tu parva el mundo, el ángel tu { *simiente* / *siguiente* }
Gloria del Greco y del Cristal Orgullo.

Trillo es instrumento para trillar, y trillar es quebrantar la mies. El pie de la Virgen es el trillo que quebranta a la serpiente. Miguel aludió varias veces a la serpiente, símbolo de pecado. Baste recordar la octava XVI de *Perito en lunas.* Pero los versos que acabo de citar a quien nos recuerdan es a Fray Luis de León:

En el poema *A nuestra Señora:*

Virgen, por quien vencida
llora su perdición la sierpe fiera.

Y en otra oda, de atribución dudosa:

Y aunque sois Madre sois Virgen entera,
hija de Adán, de culpa preservada,
.....
piadosa sois, pues la serpiente fiera
por vos vio su cabeza quebrantada.

En el soneto de Miguel se llama a la serpiente *lista*, adjetivo que tanto puede valer por sagaz, cuanto por larga y estrecha. Y el ángel, ¿es *simiente* o es *siguiente*? La alusión al *trillo* a la *parva*, y la presencia de la agricultura y de la fecundidad en el mundo poético de Hernández, podría llevarnos erróneamen-

te a la hipótesis de que fuera *simiente* la palabra elegida, aunque la hubiera cambiado una errata inoportuna. Claro que siendo el ángel encargado de transmitir el hecho milagroso, no se le podría aplicar la calidad de simiente: la simiente fue el Espíritu Santo, lo dice el Credo: *...creo en Jesucristo [...] que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo.* Lo más contundente contra estas deducciones está en que la palabra aparecida en la revista fue *siguiente*.

Pero la prueba que estimo definitiva está en la propia interpretación que doy a estos sonetos: su inspiración desde los cuadros contemplados. ¿Por qué, si no, iba Miguel a citar al Greco? ¿Por qué no a ninguno de los otros pintores del tema? La verdad es que la inmensa mayoría de los cuadros que plasman el milagro de la asunción de la Virgen colocan a ésta en un plano superior y exenta, desvinculada de lo terreno. En cambio, el Greco, en su prodigiosa *Asunción*, de 1607-1613, hace que a la Virgen la siga un ángel —*el ángel tu siguiente*— y que sostiene a María por los pies, sosteniendo los suyos en contacto con la tierra. Abajo queda el mundo —jardines, fuentes, campanarios, torres...— como *parva* que apura el resplandor milagroso; arriba, el *Cristal* divino y el mundo celeste sienten el *orgullo* —insigne, excelente— de recibir —coro de ángeles músicos— a la figura asunta. Si nos demoramos en la contemplación —como debió de hacer Miguel—, comprenderemos que es el participio activo, y no el nombre sustantivo, el que justifica plenamente en el interesantísimo terceto.

Salidos —y con bien— del semántico atolladero, lo que falta es más claro, aunque nos vuelve un punto a Fray Luis:

Privilegió Judea con tu vista
Dios, y eligió la brisa y el ambiente
en que debía abrirse tu capullo.

Esta última palabra trae a la memoria que el primer nombre explicado en *De los nombres de Cristo* es *Pimpollo*, y ¿qué es *pimpollo* sino *capullo* de la rosa?

Por dar otro ejemplo de poeta que escribe un poema inspirado en un cuadro del Greco, recuérdese a León Felipe. *Retrato de un caballero desconocido*. Sabe ver en él *una substancia española*, siguiendo tácitamente las interpretaciones de D. Manuel Bartolomé Cossío.

Nada que oponer a la creación poética que parte de la contemplación pictórica. La inversa es asimismo posible.

A veces, la impresión que un cuadro produce se posa y hace cuna en los adentros de la sensibilidad, y un día aflora en versos más que descriptivos, mágicamente espejantes. Quizá con curiosas deformaciones, como en el muy conocido caso de los tercetos que Manuel Machado dedicó al *Felipe IV* de Velázquez:

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

Todo perfecto: este terceto y los tres que le anteceden. Pero —¡vaya por Dios!— no es un guante lo que sostiene la mano del rey en el famoso cuadro del Prado, sino un trocito de papel. El que apenas sostiene un guante, en el cuadro gemelo, es el Infante Don Carlos.

Parecido trueque infligió la memoria visual de Vicente Aleixandre, a su poema *La fuente* (Ingres), del libro *Ámbito:*

Pasé yo por tu lado. Enhiesta estabas,
cántaro a la cadera, a regresar.
Pasé yo por tu lado...

Nos volvemos al cuadro de Ingres y comprobamos que el poema es hermoso, como la pintura lo es, pero la bellísima figura donde lleva el cántaro no es en la cadera, sino en el hombro.

Miguel Hernández, sin referirse a cuadro alguno de manera directa, hace aparecer inesperadamente el nombre del Greco en el último de los tres sonetos, como si quisiera dejar una clave

de la impresión que las pinturas religiosas le causaron. Cuándo y cómo tomó contacto visual —y, subsiguientemente emocional— con ellas, no creo que esté aclarado en el itinerario biográfico. Mediante los libros que tuvo a su alcance en los despachos de la Editorial Espasa, no pudo ser, porque su trabajo allí es ya de 1935. Sí es posible que fuese en la biblioteca de Orihuela, y también que hiciese el viaje a Toledo dentro de las fechas que antes precisé.

De una u otra suerte, la poesía de estos sonetos le entró por los ojos, y los valores del Greco estimularon su personal visión del tema mariano que, sin negarle del todo cierto fervor, muestra más acierto estético. Simbolizaciones tradicionales y exaltada belleza verbal. *Gloria del Greco*, exclama Miguel. Gloria de la retórica y de la poesía de alabanza, añadimos.

En el Greco aprendió Miguel que luz, color y escorzo casi musical pueden ser una misma cosa en el cuadro, igual que simbología clásica, imagen moderna y juego retórico pueden ser una misma cosa en el poema. Cuando al final de la última pieza coloca el nombre, ¿se le escapó, en un inconsciente deseo de homenaje, o bien dejó voluntariamente la pista del camino seguido hasta la culminación de los sonetos?

DOS POEMAS DIFÍCILES

Llamo *difíciles* a estos dos poemas de Miguel Hernández: *Sonreidme* y *Alba de hachas*, no por su elaboración, sino por su encaje en la obra del poeta. Se me dirá que otros hay —*Las cárceles, El hambre*, o sobre todos, *Los hombres viejos*— de índole revolucionaria y de expresión abrupta, pero se trata ya de escritura envuelta en la guerra civil y sus exigencias. No se puede olvidar que, cualquiera que fuese la conciencia social de Miguel antes del 18 de julio de 1936, su impulso hacia lo activo —él mismo lo decía— data de aquel terrible suceso, y sabemos por sus cartas a Cossío que vaciló todo el verano, hasta que decidió incorporarse a las milicias, ya al filo del otoño.

No había sido hasta ese día un poeta revolucionario [...] Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio.

El texto resulta claro para valorar la afirmación que *no* había sido revolucionario, pero también se infiere el propósito de serlo, porque calificar de *iluminado* el 18 de julio supone postular una esperanza de lucha reivindicativa, más allá de una mera defensa de los derechos constitucionales de la República.

En cuanto a la, por otra parte lógica, duda en torno al viaje, también son claras las cartas escritas desde su tierra:

El 10 de agosto: *Aquí estoy, a pesar de todo [...] ¿Hasta cuándo se prolongará esta sangrienta situación?*

El 12 de septiembre: *Dígame si he de marchar a Madrid [...]*

Mi familia desea que me quede en Orihuela por ahora. No sé qué hacer. Espero carta suya.

Por fin llega a Madrid el 18 de septiembre. El día 24, publica en *El mono azul* su primer poema de guerra: *Sentado sobre los muertos*. El 22 de octubre, en la misma revista, *Vientos del pueblo.*

Podríamos deducir que el primer poema *comprometido,* por así decirlo, fue *Sentado sobre los muertos*, que aparece el 24 de septiembre, no de agosto, como dan algunas bibliografías. Y no fue en agosto por dos razones: porque en agosto aún estaba en Orihuela, y porque lo dice el romance:

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses

Dos meses son: 18 de julio a 18 de septiembre. EL romance está escrito entre el 18 y el 24 de tal mes. O dicho de otro modo: lo escribe nada más llegar a Madrid y relacionarse con el grupo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, donde actuaban Rafael Alberti y María Teresa León, entre otros amigos suyos.

¿Cómo pudo decir Miguel que no había sido poeta revolucionario hasta sentir el empujón de la guerra, si había escrito ya *Sonreidme* y *Alba de hachas*?.

Sin embargo, a favor de la fecha que suele darse para los poemas está su estilo y su falta de madurez. Son dos poemas *primerizos* en cuanto a lo ideológico, por así decirlo. Su violencia y su tono pecan de ingenuos. Su entusiasmo, no, porque Miguel no escribía una línea sin refrendar aquella frase suya *la lengua en corazón tengo bañada.*

Preámbulo imprescindible a cualquier consideración en torno a estos poemas que llamo difíciles es —creo— contemplar el panorama socio-político en que se colocan. El contagio que la Literatura sufre es muy visible desde el comienzo de la década. Los años treinta ofrecen en España un cuadro histórico de gran agitación. Desde la segunda República a la guerra civil, pasando por la revolución de Asturias, por los sucesos de

Casas Viejas —en *Los hijos de la piedra* se recoge la más o menos real frase de *tiros a la barriga*—, la creación de Falange Española, la conversión en mártires nacidos de asesinatos con distinto signo. Afianzamiento de partidos obreros y mimetismo fascista. Gobiernos de una y otra banda. Como telón de fondo, el fermento anarquista. ¿Qué hacen los escritores? Una tendencia prospera, dejando atrás las estéticas del *purismo* y de la *deshumanización del arte*. La *elegía cívica* que Rafael Alberti publica en el umbral de la década, marca el kilómetro cero de un camino que se ensancha en los tres años bélicos y sigue hasta la poesía social de la transguerra. La politización penetra en novela y poesía. El fenómeno dista de ser exclusivo: el surrealismo ortodoxo de André Breton cuelga una estrella roja en la solapa de Louis Aragon. *El surrealismo al servicio de la revolución*, se proclama en Francia.desde 1925. Y Trostzki lanzaba la consigna según la cual la Literatura debe estar movida por la lucha de clases. Convicción o moda, toma la conciencia o mimetismo, son muchos los poetas que se manifiestan antiburgueses y prosoviéticos.

Miguel respiró la pobreza. No la miseria, pero sí el clima sórdido de las estrecheces. ¿Era ya poeta social? Había escrito, en 1935, un drama en prosa —siempre tuvo ilusión por el teatro—. Las agitaciones proletarias impulsaron a Miguel hacia la convivencia de obreros y campesinos, aunque él sentía más el drama de éstos. En la obra, mineros y pastores sufren la explotación del cacique. Huelgas de hambre y despidos adensan la acción. Miguel no se aparta de sus ambientes rurales ni del aire sensual. Mujeres que esperan con pasión contenida la vuelta del hombre. *Tu cuerpo es la orilla final de mi trabajo*, exclama un minero, en tanto que el pastor y la pastora se aman en el chozo del monte. El elogio del trabajo es una constante hernandina, simbolizado con frecuencia en el *sudor* —un hermosos poema escribirá más tarde—, en forma de *corona*, lo que constituye su exaltación, su sublimación máxima.

De *Los hijos de la piedra* puede pasarse a *Alba de hachas*. Pero, ¿y a *Sonreidme*?

Miguel venía del catolicismo y sus prácticas rigurosas, a las

que hubo de habituarse en el colegio de jesuitas. Lo más extenso de su obra con signo religioso —auto sacramental incluido— está preocupado por el sexto mandamiento. Como en los ejercicios espirituales a los que los jóvenes alumnos se someten en los centros ignacianos, hay una obsesión por el pecado de impureza. Los Silbos llaman al frío, al invierno, por más casto, y los Sentidos, citados por la Carne y por el Deseo, al protagonista del auto. La relación de auto y Silbos es muy estrecha, y numerosos recursos poéticos son comunes. La obsesión de la sexualidad tiene en Miguel una transcendencia engrandecedora, que la lleva al tema del hijo, en conexión con cuanto supone fecundidad en un mundo que genera vida: la botánica, la zoología, el amor humano, se orientan al desarrollo de lo fecundo y vivo. Es una tendencia de la poesía hernandiana que aparece desde poemas tempranos, y en las primeras escenas de *Quien te ha visto...* ya leemos:

Con un temor de amor y de grandeza
sembré en tu vientre el hijo

lo que repetirá, algo después, en la *Canción del esposo soldado*

He sembrado tu vientre de amor y sementera

No es infrecuente que, tras una adolescencia atemorizada por las severas penas del infierno a causa de las tentaciones carnales, el joven se rebele contra aquellos rigores morales y, claro es, contra sus oficiantes agoreros.

El propio Ramón Sijé escribió: *Es triste y doloroso confesar que la llamada educación católica ha ido llenando el mundo de sacrílegos* (citado por V. Ramos en su libro de *Gredos*, de 1973, pag. 87).

Poéticamente es comprensible que el Auto complaciera a Bergamín y otros amigos, porque su calidad es excelente. Está lleno de aciertos expresivos y riqueza de imágenes. No digamos de formas perfectamente manejadas. Ya había leído

mucho Miguel cuando lo escribe, es indudable. No sólo recuerda a Calderón; también a Fray Luis: busca nombres a Dios, como Fray Luis a Cristo. Por supuesto, por ahí anda Góngora. E incluso Juan Ramón: nada más empezar, nos llegan las reminiscencias de un poema de *Jardines lejanos* sobre el viento.

En resumen: el tema religioso latía en los poemas desde su inicio; el tema social, rondaba en sus proyectos. Rompiendo con uno y abrazando el otro, llega a las puertas de la guerra civil.

¿Hay guerra civil también en su corazón? Así lo creo, y la edad lo lleva consigo. Ha pasado una primera juventud absorbida por el afán de sobre-salir con sus escritos, captando con su gran inteligencia y su enorme vocación todo cuanto le llega del amigo talentoso y serio que fue José Marín, así como de cuanto le rodea o se procura.

Algunos críticos —el más reciente: Jesucristo Riquelme: nº 16 de la revista de Orihuela *Empireuma*, otoño de 1990— han rastreado unas huellas de catolicismo nacionalista en el pensamiento de Ramón Sijé. Pienso yo en un aire que va de lo católico-social —¿encíclica *De Rerum Novarum*, de León XIII?— a lo patriótico-imperial —¿*Defensa de la Hispanidad*, de Maeztu)—. Imán para algunos grupos juveniles, puede verse al trasluz de un nacional socialismo que los llevó de uno a otro extremo, porque éstos —es sabido— se tocan. Que en ese espejo de la ideología de José Marín Gutiérrez se mirase un punto el aún inmaduro Miguel, no es imposible, y es fácil de entender en su clima y su fervor innato por la justicia. No olvidemos que Miguel veía a su amigo y maestro *con una luz sobrenatural en el corazón y en el entendimiento*, según ha recordado Vicente Ramos, para quien el magisterio de Sijé *se desplegó como una fuerza de la naturaleza* y *rectoró el glorioso destino del grupo*. (V. Ramos, *Miguel Hernández*, Ed. Gredos, 1973). En todo caso, la mirada en ese espejo sijeniano hubo de ser breve, porque todo se disolvió en pocos años —dos, tres...—, y Hernández entra en una juventud más hecha, erguida al filo de los veinticinco años, deslumbrado —

Miguel procedió siempre por deslumbramientos— por el contacto con una vida literaria brillante y unos nuevos amigos de excepción. No sólo se despega del ambiente doméstico y provinciano, sino que mira al mundo desde otras ventanas. Crisis religiosa o, si se quiere, crisis de crecimiento. Claro que le dice a D. Luis Almarcha *la política nos pudo separar, pero la religión no*, mas se lo dice a un sacerdote al que mucho debía desde niño. Claro que dijo aceptar el matrimonio canónico sólo por el bien de Josefina, mas esto es una fórmula mínima de salvar su conciencia de militante vejado, aherrojado. Mayor crédito y más peso tienen las frases en que manifestó el despego con que veía ya el espíritu ascético del auto sacramental. Se comprende. Los nuevos poemas no podían seguir caminando por senderos místicos.

Una zona de la Literatura de la época adoptaba posturas anticlericales. Pla y Beltrán, por ejemplo, reflexionaba sobre el quehacer de los escritores:

Mirábamos con los ojos de Dios y veíamos el musgo que circunda las sienes de los hijos de los obreros sin trabajo . El engaño que puede cubrir lo religioso, se instala en la visión de la mentira como sentido de la existencia que reflejan poemas de Moreno Vila, concluyendo que *miente el Papa.*

En ese ambiente, la violencia anticlerical y antivaticana adquiere en el poema de Miguel Hernández tintes duros, prolongados hasta 1937 cuando, en la primera versión del poema titulado *Jornaleros*, redacta una estrofa suprimida. La primera versión se recoge en *La voz del combatiente* (Madrid, 1937) y lleva explícita una ofensa al Jefe de la Iglesia Católica. Tampoco es nuevo, al fin y al cabo: siglo y medio antes, la Inquisición impuso a Don Manuel José Quintana el cambio de una larga tirada de versos de su oda *A la invención de la imprenta* por considerarla un ataque al papado.

De suerte que *Sonreidme* no es una excepción. Ni por excelente ni por único. Implica, claro, la renuncia a la férula de la Iglesia, *serpiente de múltiples cúpulas*, según metáfora visual que representa la religión por la arquitectura. Decide ponerse del lado de los obreros, y alude a los *andamios*, los

surcos, las *fraguas*, los *hornos* según metáfora funcional que representa el trabajo por su lugar de acción. Se declara hombre del campo: *montes de donde procedo, viñas donde halla hermana mi sangre*. Quiere *agruparse oceánicamente* con los que sufren, como él, *hambre, pena, cicatrices*. Desde la tesitura del poema, las gentes del la Iglesia están situadas al lado de los poderosos y en defensa del capital. La teología de la liberación no había aparecido todavía, ni siquiera el movimiento de sacerdotes-obreros. Los cardenales, los obispos y, prácticamente, la totalidad del clero tomaron partido, clara y beligerantemente, contra la República. Esto justifica el anticlericalismo, pero poéticamente, no puede justificar los tópicos, y Miguel incurre en tópicos, como lo de *cochino lujo del capitalismo* o en empleo frecuente de *hoces, martillos y hachas* en una simbología manejada por la literatura revolucionaria más convencional.

Sinceridad y sencillez —también ingenuidad— llevan al poeta hacia la protesta porque siempre sean los trabajadores *burros de carga y bueyes de labor*, lo que no deja de ser cierto en la vieja política: la expresión *bueyes de labor* la empleó ya en su tiempo Bravo Murillo, preocupado desde su autoritarismo por sus ideas conservadoras de hacendista. Así que el poema no es solamente una desvinculación del orden religioso confesional, sino también un latido revolucionario.

En lo que llamaríamos la primera parte, el poema recusa la liturgia y los templos; en la segunda, convoca a la rebeldía; en la tercera busca un futuro mejor, y se cierra con una arenga anarquista: el robo y el crimen como armas de salvación. En coherencia con esto último, estigmatiza a los notarios y a los registradores de la propiedad, que caerán *aplastados por sus protocolos*. Directa o indirectamente, en el autor de este poema gravitaba la idea de Proudhon: *La propiété c'est le vol*.

Que Raúl González Tuñón influyó en Miguel Hernández, lo he escrito algunas veces, y este mismo poema da algunos indicios. Un poema del poeta argentino ve a los obispos revistando las tropas, en tanto que Miguel ve cómo *huyen los arzobispos de sus mitras*. El *yuntero extremeño* es invocado

por González Tuñón como, poco después , el *niño yuntero* por Miguel. Ya en *El hombre acecha*, el poema *El tren de los heridos* recuerda a *El tren blindado de Mieres* o a *El tren que pasa por Libourne*, ambos de *La rosa blindada*. A pesar de que el símbolo del toro resulta muy familiar en la obra hernandiana, su poema *Llamo al toro de España* no anda lejos de *El toro de Madrid*, publicado por González Tuñón y llevado luego al libro *La muerte en Madrid*, de 1939.

> *Por entonces nos escuchaba [Miguel] atentamente, cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en época revoluciona rias. Un día Miguel se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, cono nosotros, que estábamos en medio de la tempestad.*

Son recuerdos de González Tuñón. ¿Hicieron de caldo de cultivo aquellos encuentros para estos dos poemas de Miguel, a pesar de que luego declarase no haber sido poeta revolucionario? Porque *Alba de hachas* suscita comentarios parecidos a los de *Sonreidme*, si bien, a mi juicio, es poéticamente mejor.

Así como *Sonreidme* hace intervenir lo social en lo religioso, en *Alba de hachas* lo religioso interviene en lo social: en un cuadro de lucha hacia la redención obrera, *Dios desaparece del Sagrario*. Desaparece: ¿por fuera del lugar, por negación o por violencia revolucionaria contra los templos? No sabemos, pero se nos dice que hay *un rayo rudo*, lo que simboliza la fuerza rebelde.

El *hacha*, símbolo central del poema, es a la vez varias cosas: *amanecida, alada, amenazadora y vengativa*. Amanecida ofrece plurisemia. Lo es por reciente, lo es por pura y por prometedora de futuro. El adjetivo alada, polisémico también, vale por rauda y ligera tanto como por anunciadora y sobrevoladora. La amenaza del hacha se orienta hacia los poderosos, identificados con el *oro* que va a ponerse *pálido* de

miedo ante la ofensiva revolucionaria. Las injusticias seculares van a ser *vengadas* por el hacha. Cómo no recordar que un *hacha vengadora* es blandida por la mano de la España de la rabia desde los versos finales de aquel poema que, en 1913, publicó Don Antonio Machado en la revista *La lectura*, antes de incluirlo en *Campos de Castilla*. También León Felipe centró en un hacha simbólica las disensiones españolas, en la gran elegía de 1939.

Hay una poesía con matices sociales que, desde primeros de siglo, va dejando jalones ya emocionantes, ya rebeldes, de su toma de conciencia. Juan Ramón Jiménez, con *Los niños abandonados* (revista *Don Quijote*, 1902), precedido por el cordobés Blanco Belmonte (*Triste historia*, del libro del mismo año), Mauricio Bacarisse (*El Madrid de las Rondas*, *La cojita de las Injurias*, 1912), José del Río Sáinz (*Las mendigas de los docks*). Enrique de Mesa (*Pastor, empuña tu cayada: /la aurora en sangre clareó. / Apareja, vaquero, tu honda. / Terruñero, apercibe tu hoz*).

Mucho de común hallaría Miguel en estos precedentes, pero, sobre todo, en otros poetas más próximos a su amistad. Además de Alberti, el Emilio Prados de *El llanto subterráneo*; el Arturo Serrano Plaja de *Estos son los oficios*; el Pascual Pla y Beltrán colaborador de la revista *Octubre*.

Un paisaje de recio cultivo y fuertes ramas, capaz de atraer a un joven poeta que tomaba conciencia de la realidad, que poseía un innato sentido de la justicia y que avanzaba seguro hacia un concepto de poesía como función social y como testimonio. Sí, se explican los poemas *Sonreídme* y *Alba de hachas*, proclives ambos a lo desaforado y al *panfleto*. Lo que para mí los hace *difíciles* es la dudosa datación. Que bordean el 18 de julio parece evidente. Mas si lo bordean antes, no se entiende cómo, en el verano del 37, se confiesa poeta *no revolucionario* hasta la guerra, y si lo bordean después, no se entiende cómo carecen de alusiones al hecho bélico. La verdad es que siempre se puede decir la primera palabra sobre un poeta, pero nunca cabe decir la última.

A VUELTAS CON *ETERNA SOMBRA*

Hace ya muchos años —en el otoño del 61— di en las páginas de aquella excelente revista, obra de Cela, *Papeles de Son Armadans*, el texto de un amplio comentario en torno a este poema. Mi hallazgo consistía, sobre todo, en descubrir el cambio que su versión definitiva ofrece respecto de un primer borrador. Impresionante mutación de dos versos finales. Nada igual ha surgido de las múltiples variaciones observadas en los borradores de Miguel. Su valor no es sólo literario: es también moral. Y psicológico. Por eso merece la pena volver a él, cuando tenemos delante los papeles del proceso 21.001, seguido por los jueces militares vencedores contra el poeta, tan perseguido y maltratado. Ahora, cuando nos es dable —merced a la investigación de Juan Guerrero Zamora— leer todas y cada una de sus declaraciones, en los interrogatorios a los que se sometió.

La entereza moral de Miguel le dicta respuestas dignas —temerarias, a veces— ¿Después de cuáles de aquellas inquisiciones, tras cuál de aquellas respuestas del hombre volcó el poeta su alma en estas estrofas? Y lo que eran palabras privadas de un proceso personal, se traduce en la palabra poética de dimensión colectiva. Proceso 21.001, en el primer año de postguerra... Miles y miles de voces se resumen en una sola y hermosa voz.

Pero volvamos una vez más al poeta mismo.

Lo primero que llama la atención es su métrica. Está compuesto por versos endecasílabos anapésticos, en serventesios o estrofas de cuatro con rima ABAB. El acento de este tipo de

verso recae en las sílabas cuarta y séptima, o bien en primera, cuarta y séptima, anapésticos o dactílicos, según define Henríquez Ureña en su ya clásico libro sobre la versificación irregular. Coincidente con el llamado *de gaita gallega*, aparece en la poesía popular de danzas y canciones.

Con algunas incursiones en la lírica de Lope y en la de Calderón, el anapéctico no es frecuente en la poesía culta española hasta la renovación métrica del Modernismo. Es famosos el *Pórtico* de Rubén Darío en serventesios de esta cadencia al frente del libro de Salvador Rueda *En tropel* (1982).

Libre la frente que el casco rehúsa
casi desnuda en la gloria del día

Pero el Modernismo y sus fastos están lejos. Miguel no alza un canto heróico ni busca el triunfo de lo sensual. Paradójicamente, Miguel no tomó este metro jubiloso para ningún epinicio, sino para una cantata de dolor y un testimonio amargo:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.
Ascua solar, sideral alegría
ígnea de espuma, de luz, de deseo.

Sangre ligera, redonda granada:
raudo anhelar sin perfil ni penumbra.
Fuera, la luz en la luz sepultada.
Siento que sólo la sombra me alumbra.

Y así, nueve estrofas, como fogonazos o como simas.

Cárdenos ceños, pasiones de luto.
Dientes sedientos de ser colorados.
Oscuridad del rencor absoluto.
Cuerpos lo mismo que pozos cegados.

.....

Carne sin norte que va en oleada
hacia la noche siniestra, baldía.
¿Quién es el rayo de sol que la invada?
Busco. No encuentro ni rastro del día.

El poema es hijo de la decepción y el abatimiento. Sabemos por la biografía del poeta que fue escrito durante los últimos años y en la cárcel. Es, pues, un poema motivado por graves vivencias. En el vocabulario predominan expresiones que contribuyen a crear el clima dolorido: *noche, sombra, negrura, aire sin vuelo, dientes que acechan, puños cerrados...* El poeta, que se llamó a sí mismo *el más corazonado de los hombres*, confiesa aquí su desencanto: creyó en la posesión de la luz, esto es: en que era alegre, vivo, creador; y se ve envuelto en la sombra, esto es: entristecido, muerto, en el sentido de inactivo, e incapacitado. Unas expresiones de exaltación luminosa llenan los versos tercero y cuarto, con acento inequívoco de ser un bien perdido: algo que ya no se posee. Los versos siete y ocho van a establecer un paralelismo: fuera, está la luz envuelta en sí misma —más luz—, dentro, lo contrario: *sólo la sombra*, con la paradoja de que sea lo único que le alumbra.

El estilo es entrecortado, y versos enteros (como los 9, 10, 13) se limitan a enunciar sustantivos, adjetivos o adverbios, sin verbos apenas. La cuarta estrofa da una de las claves del poema: cuanto acontece y motiva lo dicho hasta aquí, nace de una oscuridad. ¿Qué oscuridad? La del *rencor*. Es el rencor lo que se ha desencadenado contra el poeta y los demás *seres*, los demás *cuerpos*, los demás *volúmenes*. Aparece el ya estudiado símbolo de los *dientes*. Un verso bimembre, el diecisiete, describe la situación: primer hemistiquio: consecuencia anímica: *se ha hundido la risa*, y con la risa, la esperanza y la posibilidad de vivir felizmente. Ya no es posible, porque tampoco lo es —lo dice el verso dieciocho— *cobrar altura*, e implícita en *altura*, está *libertad*. Hay un deseo frustrado: abrir brechas en la estrechez de la oscuridad (versos diecinueve y veinte).

En los dos siguientes versos, el poeta se ve a sí mismo y ve a sus compañeros de infortunio como *carne sin norte*, esto es: cuerpos humanos a quienes se les ha privado de su propia orientación y van hacia esa *noche*, que es símbolo —opuesto a *altura*— de falta de libertad y de infecundidad —*baldía*—. El poeta quiere encontrar, al menos buscar, solución o, más trágicamente, salvación; quiere que la *noche* —falta de libertad— sea *invadida* por un *rayo de sol*, símbolo asimismo de libertad. El rayo de sol es designado en el verso veinticuatro como *rastro del día*, y el poeta confiesa que no lo encuentra.

¿Qué encuentra, en cambio? *Puños cerrados, dientes que acechan, y manos que se unen.* Los puños y los dientes irradian luz desde la tiniebla que les rodea. Interpretando los símbolos ya vistos, los *dientes* y los *puños*, que son sinécdoques de hombres, acumulan su ansia de libertad y realizan una acto volitivo de unión, tema tan eficaz que es, según la hipérbole del verso veintiocho, como si se *se estrechasen los montes*. Pero el resultado de esa unión y de esos deseos está aún muy lejano. Hay una lucha oculta y difícil: calificada de *turbia*. El poeta tiene la sensación de que él mismo, ante la realidad, no es sino la cárcel. En esta cárcel hay una única *ventana* que son la propia conciencia del poeta y su esperanza. Lo demás es *soledad* —el preso se siente siempre solo— y *rugidos*. Los rugidos son todas las circunstancias adversas que le cercan. Ha tomado conciencia de la realidad: *la vida tenebrosa*, pero como está alentado por su fe en la libertad, piensa que, a pesar de todo, ésta —simbolizada en un *rayo de sol*—, vencerá antes o después, a la *sombra* —símbolo, digámoslo una vez más, de falta de libertad.

Por supuesto, como en todo gran poeta, los motivos personales, con ser dramáticos, van más allá y se convierten en motivos que comparte una colectividad o una clase —en este caso, los derrotados de la guerra civil, en su penosa condición de presos— que sufren coerción.

Hace algún tiempo que, como he dicho, descubrí y comenté la importantísima variante al final del poema. Hallé el primer

Eterna sombra

Yo que creí que la luz era mía,
precipitado en la sombra me veo.
Ascua solar, sideral alegría
iguea de espuma, de luz, de deseo.

Sangre liquida, redonda granada.
Rauda anhelar sin perfil ni penumbra
Fuera la luz en la luz sepultada,
siento que sólo la sombra me alumbra.

Sólo la sombra; sin astros; sin cielo.
Seres: volúmenes: cuerpos tangibles
dentro del aire que no tiene vuelo,
dentro del árbol de los imposibles.

Cárdenos ceños, pasiones de luto.
Dientes sedientos de ser colorados.
Oscuridad del rencor absoluto.
Cuerpos lo mismo que pozos cegados.

Falta el espacio. Se ha hundido la risa.
Ya no es posible lanzarse a la altura.
El corazón quiere ser, más de prisa,
fuerza que ensanche la estrecha negura.

Cama sin norte, confusa, volcada
hacia la noche siniestra, baldía.
¿Quién es el rayo de sol que la invada?
Busco. No encuentro ni vestro del día.

Rejas de cuerpos con sombra forjados.
Cuerpos: distancias, filos que alcanzan.
Filos y sombras a todos los lados.
Más que los brazos, los muertos se estrechan.

Turbia es la lucha sin sed de mañana.
¡Qué lejanía de opacos latidos!
Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Si por un rayo de sol nadie lucha
nunca ha de verse la sombra vencida

Miguel

borrador de tan valiosa pieza, en donde Miguel, llevado de un lógico instante de abatimiento, abrumado por su situación y la angustiosa de su familia, escribió dos versos que pudieran juzgarse como pesimistas:

Si por un rayo de sol nadie lucha
nunca ha de verse la sombra vencida.

Eran el punto final del poema y estaban socabados por la duda: la sombra —falta de libertad— podría perpetuarse por falta de una decisión rebelde. El propio poeta, en una muestra ejemplar e impresionante de fe y de coraje, reacciona contra el presunto negativismo, y reescribe esos dos versos para terminar el poema de esta otra forma:

Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

El poeta alza hermosamente sus símbolos en aras de su convicción: la libertad logra siempre culminar la lucha de un pueblo. He aquí cómo un poema amargo, fruto del desaliento y de la adversidad, se convierte en bandera de esperanza colectiva.

Todo el poema se mueve en la oposición luz / oscuridad, aunque predominan los términos negativos: hasta catorce referencias oscuras: *sin astro / sin cielo / aire sin vuelo / árbol de imposibles / luto / oscuridad / falta de espacio / negrura / noche siniestra / baldío / turbia / soledad / tenebrosa*, frente a sólo ocho luminosos : *ascua solar / sideral alegría / ígneo / luz / deseo / fulgor / resplandor / rayo de sol*. Se equiparan los términos cuando tienen soporte cósmico:

ascuas / sideral alegría / rayo de sol
sin astro / sin cielo / aire sin vuelo

Las referencias humanas son tres físicas: *dientes / puños y carne sin norte*, y tres anímicas: *rencor / risa hundida* —que

equivale a tristeza— y *acecho* —que equivale a persecución y a venganza—. Lógicamente, esta alusión al *acecho* recuerda el título del libro anterior: *El hombre acecha.*

También la gama cromática —muy breve— contribuye al ambiente sórdido: *cárdeno, cegado y opaco.* Un *colorado* con valor simbólico: expresa el ansia de morder agresivamente, al calificar a los dientes de *sedientos.*

¿Quién podría decir que Miguel, cercado por la represión era un hombre derrotado? Porque que estamos ante uno de su mas hermosos poemas, no tiene duda. Pero, además, estamos ante uno de su poemas de mayor valor psicológico. En las circunstancias más adversas, el poeta es capaz de alzar un canto combativo y esperanzado. En una poesía como la propia de Hernández, el poema es un espejo. En el espejo de *Eterna sombra* vemos reflejada la imagen de un hombre de cuerpo entero.

Un último apunte curioso hay que añadir. Miguel tituló *Eterna sombra* cuando el poema terminaba con los versos decepcionados. Una vez sustituidos, olvidó cambiar el título, porque la verdad es que ya no canta una sombra eterna. La versión definitiva anula todo fatalismo. La luz se gana cada día, porque el hombre ha de escribir su propia historia. Ya no se compadecen, pues, título y poema: para Miguel, no hay sombras eternas.

POETA DE LA GUERRA CIVIL

José Luis Abellán, historiador del pensamiento español, ha señalado en su excelente *Historia Crítica*, cómo esa mística que a toda guerra envuelve, adoptó el fervor de lo popular en la zona republicana, durante la contienda civil de 1936 a 1939, mientras que en la otra, en la zona contraria, dirigida por el general Franco prosperaba la mística del imperio. ¿Fueron esas respectivas sublimaciones las que movilizaron y aglutinaron a cada una de las Españas contendientes? Quizá desde esas místicas los poetas que asumieron sentimientos colectivos fueron Miguel Hernández, con su *Viento del pueblo*, y José María Pemán, con su *Poema de la bestia y el ángel*. Ateniéndonos al primero, objeto de estas páginas, podríamos decir que fue Miguel el más auténtico poeta de la guerra civil.

La verdad es que Miguel fue capaz de imprimir un giro a su propia poética. Ya no va a seguir los modelos de la poética individualista —o, si se quiere, *burguesa*—, sino que renueva sus principios estéticos y éticos.

Grandes poetas escribieron sobre la guerra civil o movidos por ella. No se trata de establecer valoraciones. Se trata de ver cómo este joven asume e interpreta la guerra misma. Dicho de otro modo: ver cómo en su obra, a partir del otoño de 1936, asume una mística de lo popular, entendida como mística de la guerra. Sólo la palabra poética puede cumplir esa función de interpretación, estímulo y compañía. La palabra poética: ya sea el himno o la arenga; ya sea la elegía o la canción: Abellán se refiere a la utilización que se hizo de las viejas canciones. Es cierto que, siempre, las canciones de guerra devienen

memorables, condensan emociones. De *Lyli Marlen* a *Si me quieres escribir*, de *A las barricadas* a *¡Ay, Carmela!* Porque la palabra poética posee poder para aunar esfuerzos y voluntades. Las expresiones poéticas de sentimientos comunes, aunque se reduzcan a gritos guturales, son solidarias. Desde las culturas más primitivas, el esfuerzo común se acompasa con la voz al unísono. Así se marca el ritmo. El ritmo no sólo es importante, en poesía es imprescindible, y su olvido —hoy más frecuente de lo deseable— pone en peligro la poesía misma.

En nuestra guerra civil pudieron pesar causas diversas y aun contrarias, pero fue preciso transformarlas en una razón común. Miguel Hernández, desde el 18 de septiembre de 1936 en que se une al ejército de la República, entra en esa mística del pueblo en la que van a coincidir todas las fuerzas leales.

Porque la teoría de José Luis Abellán, cuyas ideas sigo en esta parte de mi comentario, es que esa galvanización del concepto *pueblo* fue aceptada por todos. En efecto. Así, los republicanos la tenían como base de la democracia; los socialistas la asociaban a las conquistas sociales; los comunistas vieron en ella la utopía de la dictadura del proletariado, los anarquistas intuyeron la suplantación del estado por los movimientos asamblearios. Pueblo-mito: motor de acción conducente a ganar la guerra.

La filosofía de lo popular como substancia de la cultura republicana, aparece en las prosas con que colaboró Don Antonio Machado en *Hora de España* y en *La Vanguardia*, en tanto que Miguel Hernández creó la épica del pueblo en armas, movilizando un aire arrebatador, a la vez de tradición y de progreso, ungido por la mística de la solidaridad. Si la filosofía machadiana se elabora y expresa resucitando a *Juan de Mairena*, la épica hernandiana nace de una nueva concepción de su poesía, expuesta en la *Dedicatoria* a Vicente Aleixandre, al frente de *Viento del pueblo*. Y ese nuevo concepto puede resumirse así:

—que la poesía es esencia misma del pueblo.
—que tiene sus raíces en la tierra.

—que el poeta es intérprete de los sentimientos colectivos.
—que su misión es conducir los ojos y el corazón de las gentes hacia las cumbres hermosas, que son las realidades poéticas, reflejo de las realidades vivas.
—que el destino de la poesía es el pueblo mismo.

Como se ve, esta poética va más allá del mero hecho de cantar una batalla o de elogiar a un héroe. Incluso más allá del mero canto de elegía. Miguel logra con esta poética acompasar el talante combativo y la expresión convincente. Logra la ruptura con la poesía burguesa, lo que algunos críticos echan de menos y consideran una contradicción interna de la poesía social.

Podríamos tomar, para definir el valor de esta nueva poética de guerra que crea Miguel Hernández, unas palabras de André Malraux muy oportunamente recordadas por Abellán:

No basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura. El arte no es una sumisión, es una conquista. ¿Conquista de qué? *De los sentimientos comunes y de los medios para expresarlos.*

De ahí que, cuando Miguel dice:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta.

está respondiendo exactamente a esa movilización honda de las fuerzas populares que son las que hacen sentir a su corazón y las que van a hablar por su voz. Y cuando añade:

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces
encadenado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte

y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles

no está simplemente dedicando un bello poema al pueblo, así, en abstracto, ni tampoco a los combatientes en concreto, sino que está hablando desde el pueblo mismo que él es, que él se siente. Es él y su destino; él, y el destino común:

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto apenas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.

Sale de la tierra, habla de la tierra; sale del pueblo, habla del pueblo; sufre con el pueblo; defiende al pueblo. No es un individuo aislado: es el pueblo mismo en la voz de su poeta.

Para sintetizar, creo que hay tres poemas-clave que pueden dejar clara esta mística de lo popular desarrollada por Miguel. Uno es el romance *Vientos del pueblo me llevan*; otro, la *Canción del esposo soldado*; el tercero, el soneto alejandrino *Ascensión de la escoba*.

Se pueden citar otros fundamentales, como *El hambre*, donde late el sentimiento de la lucha de clases. O *El sudor*, sublimación del trabajo. O *El niño yuntero*, de singular ternura. Hay otros: *El tren de los heridos, El herido, Guerra*, donde el dolor universal del ser humano va más allá de cualquier trinchera. Pero los tres citados reflejan como pocos la nueva poética de la guerra civil creada por Miguel.

El romance *Vientos del pueblo me llevan* parte, como acabamos de ver, de la identificación pueblo-poeta. El poeta no

habla por sí mismo, sino movido por el pueblo que es una fuerza telúrica: viento. Quiere descubrir las virtudes de ese pueblo, y emplea símbolos zoológicos de valentía y resistencia. En otros capítulos se ha aludido a esas imágenes, a esos animales simbólicos: Pero más importante aún me parece la integración de todos los habitantes de la geografía española en el concepto *pueblo*. No se olvide que buscamos la idoneidad de una poética de la guerra, y la guerra alcanzó a toda España. Por eso se despliega en el romance la incorporación de todos los rincones del mapa:

Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma
labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpago,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha
.....

El poema, ya se ve, quiere ser todos: quiere ser pueblo movilizado por las manos totales del viento. Aunque el poeta habla de su propio **yo**: dice *vientos* ***me*** *llevan*, dice *si* ***me*** *muero*, la verdad es que no se erige en protagonista: el único protagonista es el pueblo. El poema quiere ser colectivo.

He comentado algunas veces la *Canción del esposo soldado*.

Me parece uno de los poemas más conmovedores y más hermosos de Miguel. Es, también, uno de los más significativos desde el punto de vista que estas notas adoptan. En sus estrofas se combinan lo amoroso, lo bélico y lo social.

Lo amoroso ampara también el erotismo del cuerpo amado y la relación sexual: *tus pechos locos crecen hacia mí, he poblado tu vientre...* etc. Pero también aparece una suerte de teoría existencial del amor: el amor como creación de futuro: *Tus piernas implacables al parto van derechas.* Miguel nos recuerda en esto a Unamuno, a Kierkegard, para quienes la mujer, éticamente considerada, culmina en la procreación. Su trascendencia en el hijo está reflejada en el poema: *espejo de mi carne, nacerá nuestro hijo, para el hijo será.*

El tema bélico encuentra expresiones directas: *mi piel de soldado, la muerte que me dan y no tomo, los campos de combate, siénteme en la trinchera.*

Lo social se trasluce ante todo en ese *vientre de pobre que me espera*, donde se defiende al hijo aún no nacido.

En los elementos que se acumulan en las ideologías de la guerra, estaba para muchos el deseo de una revolución social. Miguel se siente movido por esa aspiración ,respondiendo a su innato sentido de justicia. Por eso es también un poeta social. Y de todo ello, surge un aura que envuelve este poema-clave y que nos persuade de que el soldado que habla no es sólo Miguel Hernández, sino un símbolo de todos los combatientes.

Miguel se había casado con Josefina Manresa el 9 de marzo de 1937. Cuando escribe este poema, ella está embarazada. El hecho imprime emoción personal y verdad humana, pero la gran poesía trasciende siempre de lo personal. Este esposo soldado simboliza al pueblo mismo, continuándose y abriendo futuro esperanzado hacia un mundo más justo. Para ello, la guerra se ha hecho *necesaria*: *es preciso matar / para seguir viviendo*, dice el poema, y el hijo será un nuevo luchador: *nacerá nuestro hijo con el puño cerrado.* He ahí el signo y la razón de esa nueva épica que, partiendo de la lírica crea Miguel.

El tercer poema propuesto como paradigma es *Ascensión de*

la escoba. También he comentado en varias ocasiones este poema nacido de una anécdota, aparentemente intrascendente, pero elevada a categoría. Obligado a barrer el patio de la prisión, en septiembre de 1939, se escribe y se convierte, sin proponérselo el autor, en una bofetada moral en el rostro de sus carceleros. Para la poesía hernandiana, es menester salvar lo humilde y humillado, hay que darle vuelo y altura. La escoba es un símbolo de lo popular, de lo pobre y castigado, y es al pueblo con su modestia, con su quehacer preterido, al que el poema augura un porvenir de columna hacia la aurora.

Especialmente significativo es este tercer poema, por cuanto que está escrito después de la derrota del poeta y de las fuerzas que el defendía. Es un poema del aherrojamiento.

Como antes he recordado con frases de Malraux, no se trata sólo de dar testimonio —lo que ya es mucho—, sino que se trata de hacerse intérprete de sentimientos colectivos y de lograr los medios para expresarlos. Creador y oficiante de una mística de lo popular, no puede dudarse de que Miguel Hernández es el más auténtico poeta de la guerra civil. Raúl González Tuñón, el poeta argentino que lo conoció bien, dijo de él en su poema *Himno de pólvora*, ya en 1943, al año de su muerte:

Miguel fue la garganta de un tiempo que sangraba.

EL TEMA DE ESPAÑA

Desde su amor al paisaje —*me bebo el paisaje*— en el que nace y vive, Miguel Hernández lleva a su poesía el tema de España. Sus primeros ensayos, aun cuando caen en el tópico, apuntan una visión entrañable, ambientada, claro, en sus lecturas adolescentes. La estética modernista, aprendida en los libros de Rubén Darío, le lleva a la orquestación de versificaciones irregulares, de seis, ocho y dieciséis sílabas:

Barraca oriolana
modesta y galana
que en medio de flores, palmeras y pomas
de intensos aromas
ufana
te alzaste, lo mismo que un nido de blancas
/palomas
lo mismo que un ave que ansiosa de suelo
desciende del cielo
.....
Barraca oriolana
tan rota y desierta
de tantas miserias cubierta
tu pobre figura destaca,
creo que la huerta no es ya aquella huerta
en la que te erguiste gentil y florida, modesta
/barraca.

La adjetivación, como es lógico en piezas tan primerizas, no logra esquivar lo consabido: barracas como palomas, parras como dosel, frágil barquilla... Incluso esas palomas-barraca

nos tienen que recordar a las palomas-ermitas de Fernández Grilo.

Pero, en cambio, en el poema se filtra cierto aire patético. Es el contraste neorromántico del esplendor y la ruina, que más adelante será de vida y muerte, o de luz y sombra:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.

Quería Miguel —aprendiz de poeta cuando escribe la composición a la barraca— aprehender *el alma de la huerta*, lo que supone una orientación valiosa. Se trata de poetizar desde la analogía del alma y materia, porque

El naranjo sabe a vida
y el olivo a tierra sabe.

Fruto-tierra-sabor-vida: permanente correspondencia del ser humano y la naturaleza.

Esta comunión con la naturaleza lleva a Miguel al amor por la tierra. *Bendita tierra*, la llama en un poema de 1930. Y también: *huerta a la que adoro*. En otro, de la misma fecha, invita a los lectores a participar de la admiración: *¡Contemplad mi tierra!* Y en un *Canto a Valencia*, de 1931, describe los *espaciosos dominios* de la *Vega de Oleza / que junto a Murcia empieza*.

La primera época hernandiana reúne los más exaltados cantos a los valores geográficos, y alaba a la palmera, viéndola en la pupila de Azorín y en los crepúsculos de Miró, y describiéndola como verde palio para las fiestas litúrgicas de la comarca. Fácil es relacionar el soneto de versos alejandrinos *El palmero*, escrito a los veinte años, con el soneto, también alejandrino, *Ascensión de la escoba*, escrito a los treinta. Alfa y omega de su poesía, la palmera es una clave hernandiana que supone levantinismo, alicantinismo:

Allí, mascando un cielo de diáfana hermosura,

allí, sobre el esbelto troncal de la palmera
y bajo el alboroto de su áurea cabellera,
que en diez arcos se suelta de mora arquitectura

el palmero muere al caer desde lo alto. Y diez años después:

Coronada la escoba de laurel, mirto, rosa,
es el héroe entre aquellos que afrontan la basura.
Para librar del polvo sin vuelo cada cosa
bajó, porque era palma y azul, desde la altura.

El poeta, amenazado ya de muerte, logra que lo humilde, lo humillado se sublimice y se eleve hermosamente. Fidelidad a la tierra, que aún trascenderá en la obra de Hernández a un amor español. Miguel siente el paisaje de España y lo canta fervorosamente.

Ya en *La morada amarilla*, que es un poema escrito nada más salir de su región camino de Madrid, intuye la tierra de Castilla como *muy tristemente bella*. No muy lejos de la *espaciosa y triste España*, de Fray Luis. Y todavía con el talante religioso de su adolescencia, encuentra en los sembrados de trigo y en las viñas *un racimo y un cáliz y una espiga*, con trasfondo teológico que le hace ver cómo *se hace celeste el pan, un poco Cristo.*

Pero va a ser el choque cruento de la guerra civil lo que encenderá más vivamente el fuego de su amor a España:

No soy de un pueblo de bueyes
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España.

El tema no puede sonar a mayor autenticidad: es plenamente

hernandiano. El símbolo del toro y otros símbolos zoológicos de estirpe aleixandrina, como lector que era de *La destrucción o el amor*: águilas, leones en escenarios telúricos: desfiladeros, cordilleras, páramos, yacimientos... La lucha, como es no sólo legítimo, sino obligado en cada combatiente, está animada por la defensa de España, y así se invoca:

Los quince y los dieciocho,
los dieciocho y los veinte.
Me voy a cumplir los años
al yugo que me requiere,
y si resuena mi hora
antes de los doce meses
los cumpliré bajo tierra.
Yo quiero que de mí queden
una memoria de sol
y un sonido de valiente.

Si cada boca de España,
de su juventud, pusiese
estas palabra, mordiéndolas
en los mejor de sus dientes;
si la juventud de España
de un impulso solo y verde
alzara su gallardía,
sus músculos extendiese
.....

Entonces, echa mano de un héroe tradicional. Si se quiere, de un tópico histórico o un mito legendario:

Si el Cid volviera a clavar
aquellos huesos que aún hieren
el polvo y el pensamiento
aquel cerro de su frente,
aquel trueno de su alma,
y aquella espada indeleble

.....
subiera en su airado potro
y en su cólera celeste
a derribar trimotores
como quien derriba mieses.

Caer en el tópico puede ser, desde el punto de vista del rigor poético, una concesión a la facilidad. Pero desde el punto de vista del amor a España es hablar *ex toto corde*. Por eso la evocación va acompañada de un nuevo llamamiento a la juventud:

Juventud solar de España
que pase el tiempo y se quede
con un murmullo de huesos
heroicos en tu corriente.
Echa tus huesos al campo,
echa las fuerzas que tienes
a las cordilleras foscas
del olivo y del aceite

para terminar con este doble epifonema:

¡Ay España de mi vida!
¡Ay España de mi muerte!

No, no sería por falta de amor a España —lo he escrito varias veces— por lo que los jueces de los vencedores condenaron a Miguel. Sin duda en el saco del patriotismo colocaban otra mercancía. Amor a España y amor a su pueblo, ese pueblo en el que se consideraba integrado:

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche.
Árbol que con tus raíces
encadenado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte

y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles

Pueblo de mi misma leche, verso con el que nos da a entender que ha sido engendrado por un hombre y una mujer del pueblo, y que en el pecho materno mamó el dolor y la esperanza de los humildes.

En otros poemas, la defensa de España se vincula a la justicia social. Es la España del trabajo, la España del oscuro y amargo esfuerzo de *los que viven por sus manos* —según el verso de Manrique—. La España de los jornaleros:

Españoles que España habéis ganado
labrándola entre lluvias y entre soles,
rabadanes del hambre y el arado,
españoles.

Esta España que habéis amamantado
con sudores y empujes de montaña,
codician los que nunca han cultivado
esta España.

Es la España de los aceituneros:

Andaluces de Jaén
aceituneros altivos:
decidme en el alma, ¿quién,
quién levantó los olivos?

Y aparecen estampas de Sevilla, de Guadalajara, de Madrid, con imágenes de bellas descripciones, como espejos líricos:

¿Quién te verá, ciudad de manzanilla,
amorosa ciudad, la ciudad más esbelta,
que encima de una torre llevas puesto: Sevilla?

O bien:

Rumorosa provincia de colmenas,
la patria del panal estremecido

dos versos que, de tener sensibilidad, los munícipes de Guadalajara deberían colocar en grandes carteles a la entrada de su región.

En cuanto a la capital, ciudad que sufrió un duro cerco:

El alma de Madrid inunda las naciones,
el Manzanares llega triunfante al infinito,
pasa como la historia sonando sus renglones
y en el sabor del tiempo queda escrito.

También las piezas teatrales de Hernández frecuentan las invocaciones españolas:

Tu pan del aire pendía.
Que tu alborada destruya
el ocaso. ¡Es tuyo el día,
España, la tierra es tuya!
#
Esos hombres defensores
de su pobreza y su pan
harán de la tierra, harán
de España un huerto de flores.
#
España entera paría,
vieja madre de gigantes.
#
España se levanta limpia cono las hojas
limpias con el sudor del hombre y las mañanas.

Aunque Miguel cante la amargura y la sangre por Teruel y

por Euskadi, canta, ante todo, una esperanza en marcha, un país de sol, galopando hacia el futuro:

Sobre la roja España, blanca y roja,
blanca y fosforecente,
una historia de polvo se deshoja,
irrumpe un sol unánime, batiente.

En un pleno de abriles
una primaveral caballería
que inunda de galopes los perfiles
de España, es el ejército del sol, de la alegría.
.....
Salí del llanto, me encontré en España,
en una plaza de hombres de fuego imperativo.
Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña...
Me alegré seriamente, lo mismo que el olivo.

Una y otra vez, el símbolo del toro cruza por la plaza de esta poesía: representa los valores españoles de coraje y bravura. Hay un poema: *Llamo al toro de España* en que lo vemos como tótem ibérico. Animal emblemático.

Alza, toro de España, levántate, despierta,
despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.
.....
Partido en dos pedazos este toro de siglos,
este toro que dentro de nosotros habita,
partido en dos mitades, con una mataría
y con la otra mitad moriría luchando.

En medio del ruedo ibérico, el toro-España queda burlado y herido por unos y otros.

Sólo una vez en su vida salió Miguel de España. Fue en el otoño de 1937, formando parte de una comisión de artistas

invitados por Rusia para un festival de teatro. Ni el hecho mismo del viaje, un tanto exótico y siempre atractivo, ni el hecho ocasional y egoísta de sustraerse por unos días de los peligros de la guerra, distrajeron a Miguel de su adhesión plena y casi visceral a la tierra española. Y mientras se alejaba el avión, escribía este poema:

Como si se me hubiera muerto el cielo

de España me separo,
salgo en un tren precipitado al hielo,
de su materna piedra, de su fuego preclaro.

Un aeroplano ciego me separa
por el espacio y su topografía
de mi nación ardientemente clara,
dentro del resplandor de la alegría.
.....
Abrasadora España, amor, bravura.
Por mandato del sol y de tantos planetas
lo más hermoso y amoroso y fiero
te siento como el alma bajo la quemadura.

Nunca es egoísta, ni el amor ni el dolor, de Miguel por España. Durante la guerra civil, a él le dolía España, como en sus tiempos, le dolió España a Fray Luis, a Quevedo, a Larra, a Unamuno. Como le dolió a Don Antonio Machado.

Hay un poema muy poco conocido, un poema que no figuró en *Obra poética completa* y que hoy ya está incorporado a los tomos de *Obras completas* editados por Sánchez Vidal y J.C. Rovira. Se titula *Nacimiento de España*. Pues bien, el optimismo que se enseñorea de ese poema, es fruto precisamente del entrañado amor a España, de su ciego amor, diríamos, porque no sé si puede alguien atreverse a confirmar que España sea lugar tan privilegiado como el que canta nuestro poeta. Pero las imágenes son hermosas, y muy hernandianas, si descontamos la vulgaridad del principio —otra vez el tópico fácil—:

Como una piel de toro
peninsular, sonora,
como un radiante puño
que dilatara el tiempo,
dio sobre el mar, y el agua
se sintió más hermosa.

De esta guisa va desgranando el poema excelencias españolas y supuestas riquezas. Para el poeta España es un trozo de sol y los minerales duermen en su entrada, enriqueciéndola, en tanto que la viste bellamente la agricultura —aún no habían llegado las abstrusas medidas comerciales del Mercado Común Europeo recortando tanta felicidad—. Amante generoso, engrandece cuanto ama. Ve una España solar y próspera, por eso le dolió tanto la sangría del cuerpo de la patria. En sus poemas últimos está reflejada una decepción.

Claro que esa decepción no fue motivada tanto por España cuanto por algunas de sus gentes, porque —lo dice su segundo libro de guerra— *el hombre acecha* y

Pintada, no vacía,
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.

A pesar de todo, él quiso unirse a la tierra española, y que a la tierra española se unieran los suyos. Lo pide con ahínco, hasta con rabia, en el anteúltimo poema de *El hombre acecha*: el poema que se titula —y es buen título para cerrar este recorrido por los poemas españoles— *Madre España*:

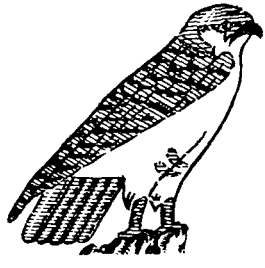
España, piedra estoica que se abrió en dos
/pedazos
de dolor y de piedra profunda para darme:
no me separarán de tus altas entrañas,
madre.

Además de morir por ti, pido una cosa:
que la mujer y el hijo que tengo, cuando pasen,
vayan hasta el rincón que habite de tu vientre,
madre.

Lo consiguió. Al menos consiguió eso, él, muchacho desgraciado que anduvo un camino de frustraciones y desencantos. Miguel está unido a su tierra. En esa tierra está también Josefina y a esa tierra ha ido su hijo, a que Miguel y Josefina le canten ya eternamente las últimas *nanas de la cebolla*.

HALCON

REVISTA DE POESIA



9

MAYO 1946

NANA A MI NIÑO

(Dedicado a su hijo, a raíz de recibir una carta de su mujer en la que le decía que no comía más que pan y cebolla).

LA cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla;
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarcha del azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
—Ríete, niño,
que te traigo la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto,
que mi alma al oirte,
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

La carne alteante,
súbito el párpado;
el tiritl, como nunca,
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde mi cuerpo!

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor.

Despierto de ser niño
nunca despiertes.
Triste llevo la boca;
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan lato,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares,
con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo,
buscando el centro.

Vuela, niño, en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes,
no sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

HALCÓN QUE SE ATREVE

En el panorama, bastante amplio, de las publicaciones poéticas de postguerra, *Halcón* no ha gozado de mucha atención. Francisco Umbral le atribuyó un tercer puesto para un triángulo Madrid (*Garcilaso*), León (*Espadaña*), Valladolid. Fanny Rubio lo considera excesivo, por mor de que otras hubo, como *Entregas de Poesía*, de Barcelona, o *Verbo*, de Alicante. Es verdad, pero argumento tan obvio no resta valor a la revista vallisoletana, que tiene en su haber —entre otras cosas— un mérito no exento de arrojo en su tiempo: fue la primera revista que, en la España interior, se atreve a publicar una entrega de poemas inéditos de Miguel Hernández.

Halcón nace en 1945 y crece hasta trece números. La cuidaban Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada, Arcadio Pardo, AntonioMerino y Miguel Delibes. Algunos críticos la han vinculado con el *garcilasismo*, quizá pensando en López Anglada. Pero López Anglada no fue un colaborador especialmente asiduo de *Garcilaso*. De colgarle una etiqueta de la época, quizá habría que pensar más bien en *espadañista*, por su presencia en León y su estrecha amistad con Victoriano Crémer. Ya sé que Nora, en sus comentarios a la evolución de *Espadaña*, ha procurado marginar un poco a Luis del grupo decisorio, pero la historia es la historia, aunque pase el tiempo.

La verdad es que el año 1946, con la dictadura de Franco condenada por la ONU y la subsiguiente retirada de embajadores, con las manifestaciones organizadas en Madrid por el propio régimen cotra los organismos iternacionales, no existía un clima propicio a tolerancias.Y *Halcón* no tuvo empacho en

dedicar una plana doble, central, al poeta muerto en la cárcel unos años antes. Se me dirá que algún apoyo tácito pudo tener el grupo editorial para permitirse el lujo... No diré que no —aunque lo ignoro—, pero otras revistas pudieron obtenerlo también —y con más motivo— y no lo hicieron. A cada cual, lo suyo.

Sepultura de la imaginación, un poema del que luego escribió Antonio Buero, compañero de cárcel. *Ascensión de la escoba*, uno de los poemas más significativos de una lírica rebelde, que exalta el valor de lo humillado y logra la sublimación sobre lo injusto. *A la niña Rosa María*:

El pez más viejo del río

y *Niño*:

Rueda que irás muy lejos,

que son dos encantadores visiones de esperanza, a través del tema del niño, tan hernandiano.

Con ellos, aparece *Nana a mi niño*, el poema que con el tiempo, se conoció como *Nanas de la cebolla*. Tal título surgió en el volumen de *Obra escogida* (Aguilar, Madrid, 1951). Miguel envió el poema a Josefina con carta del 12 de septiembre de 1939, desde la cárcel de Torrijos, en Madrid:

. *Estos días me los he pasado cabilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles, te mando esas coplilas que le he hecho...*

La carta es conocida: la publicó Concha Zardoya en su libro de 1955.

A los pocos días: el 15 —la fecha está documentada por Juan Guerrero Zamora—, salió en libertad, hasta el encarcelamiento definitivo, a partir del 29, día de su santo.

Poema y carta son un testimonio desgarrador del amor de Miguel por la mujer y el hijo. Una vez más, el poeta presenta la contradicción —¿deliberada?— de volcar un tema trágico en una forma de aparente alegría. La substanciación biográfica evidencia su sentimiento. Hoy, la crítica más rigurosa prefiere ver en la poesía sus valores propios: teme al hecho biográfico como a un intruso. Pero parece difícil que la emoción y —dicho sin ambages— la autenticidad de este poema no se acreciente por su verdad humana. Poema y carta reflejan un contexto. El contexto promueve un clima. El clima provoca unos sentimientos. Los sentimientos impulsan la escrituras. Esta cadena va a reproducirse en el lector, a poco sensible que sea. Sabemos que Manuel Miguel, el segundo hijo de Miguel y Josefina, nació el 4 de enero. Al escribir el poema —primeros de septiembre— cumplió ocho meses. *Al octavo mes ríes / con cinco azahares.* Aún tomaba el pecho de la madre, mal alimentada. A este cuadro de miseria se iba a incorporar Miguel unos días más tarde, y la situación está descrita en la carta a Cossío fechada el 19, al borde de la nueva detención. He aquí, pues, un poema testimonial, desde su conmovedor lirismo. —¿Quién ha dicho que la poesía lírica es evasiva?—. Pero es asimismo existencial —*Tu risa me hace libre*— y social —*Frontera de los besos / serán mañana, / cuando en la dentadura / sientas un arma*—. Y —claro— se convierte en un poema de denuncia —*No sepas lo que pasa / ni lo que ocurre*—. La poesía social de la postguerra estaba a la vuelta de la esquina, en buena parte influida por el joven muerto que, tras morir, ganaba —Cid de la lírica— esa batalla.

Halcón se atrevió: dicho queda. El mérito es del equipo editor, al que creo que debe añadirse el nombre de Fernando González, poeta canario, de Telde, que residía como catedrático de instituto en Valladolid y que, con cerca de cincuenta años, se unió a los jóvenes poetas y les acompañó en sus inquietudes editoras. Tal vez porque un día Fernando González cantó en versos alejandrinos un fracaso: *Ya me ha quitado el mundo la mejor esperanza*, decidió buscarla en una aventura poética juvenil.

La publicación en *Halcón* registra varias erratas. No es extraño, porque el original estaba confuso, escrito a lápiz, como casi todos los de Miguel. Cuatro años de su muerte, muerte y vida envueltas en brumas de censura oficial y atisbos de clandestinidad. El *atrevimiento* de *Halcón*, coloca a la revista en puesto importante entre las aparecidas en la primera década de postguerra. Notable, sin duda, para la bibliografía hernandiana y valiosísma para los jóvenes poetas de su tiempo. —Poco después vendrían *Verbo*, de Ramos y Albi; *Punto*, de Tomás Seral y Casas; *Raíz*, de Juan Guerrero Zamora. Hasta llegar al volumen de Austral, preparado por José María de Cossío, que, por cierto, aunque se vio entre nosostros, venía impreso desde Buenos Aires.

UN SUPUESTO POEMA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

No deja de ser comprensible el empeño con que se indaga en los papeles póstumos de un autor admirado y más si se trata de quien, como Miguel Hernández, movió en los años últimos adhesiones entusiastas. Se establece incluso cierta emulación entre los más adictos para aportar piezas raras o desconocidas. Las búsquedas entrañan riesgos, claro.

Los originales conservados del poeta de Orihuela tuvieron la amorosa vigilancia de Josefina Manresa. Desaparecida también aquella sombra hernandiana que vivió junto a Miguel dos años y cuarenta junto a su recuerdo, confiemos en que los organismos destinatarios del material extremen el rigor para futuros exámenes.

Cuando, ya hace algún tiempo, el diario ABC dio acogida al supuesto hallazgo de un poema inédito de Hernández, poema que llegaba a fecharse en 1934, como lector interesado no quedé convencido. El poema era éste:

Mi amor te pregunta cuando / y temblorosa, lejana / dice entre sombras llorando / tu pálida voz: mañana. / Mañana sólo es aquello / que no se sabe si existe. / Algo que puede ser bello, / algo que puede ser triste. / Sombra nebulosa y vana / y por intangible bella. / Mañana..., decir mañana / es como decir estrella. / Nave que va cual yo voy / sin rumbo hasta perecer. / Mañana que ha de ser hoy / para morir en ayer. / Mañana, voz de recodo, / de abismo, de marejada..., / algo que puede ser todo / o nada.

No me pareció ni suyo, ni inédito, ni de 1934 —lo que Miguel escribía ya en 1934 ni se parece—. Sin embargo, no pasé de las dudas, falto como estaba de tiempo para trabajar sobre ello por mi cuenta. Pero, por fortuna, amigos que saben con cuánto cariño me he ocupado de la obra hernandiana me facilitaron generosamente una pista. Fueron el joven poeta cordobés Fernando Serrano y el impresor egabrense Florián Valentín, poseedores de un libro de otro poeta andaluz: Pedro Iglesias Caballero. El volumen, de 1947, se titula *Poesía*, y en sus páginas 33 y 34 se encuentra el poema completo: treinta y siete vesos, cuyos primeros veinte son los atribuidos a Miguel Hernández en el errado descubrimiento.

Podría quedar para alguien la duda de si el poema aparecido en el libro de Iglesias se hubiera compuesto a partir de los veinte esos de Miguel, porque éste murió en 1942 y el libro es de 1947. Mas Iglesias no es un poeta actual. Nacido en Cabra en 1893, perteneció a los grupos juveniles posteriores al novecentismo. Firmó el *manifiesto* ultraísta de 1918, entre otros, con César A. Comet, Pedro Garfias, Rivas Panedas y Guillermo de Torre. El propio De Torre lo consideró meramente como *contertulio de las reuniones de Casinos-Asséns*.

Su poema había sido publicado en *Blanco y Negro*. Exactamente en el número 1802, de 29 de noviembre de 1925. Para más señas, ilustrado por Méndez Bringas, según era frecuente entonces. Nunca publicó Iglesias ningún libro, aunque colaboraba en las revistas con asiduidad. Murió en 1937, y el volumen de diez años después se debió a los amigos y paisanos del poeta.

Miguel Hernández tenía quince años cuando Pedro Iglesias colaboraba en *Blanco y Negro*. Acababa de salir de los jesuitas de Santo Domingo y se convirtió en afanoso lector. Aquellas lecturas de los años veinte le influyeron mucho, hasta motivar una serie de poemas adolescentes y miméticos con los que inició su aparición en publicaciones locales desde 1929. Son los poemas que se agrupan en el apéndice a su *Obra poética completa*, publicada por Jorge Urrutia y por mí. Nada tiene de particular que recogiese en sus cuadernos aquellas poesías que

le gustaban —con su gusto aún vacilante de entonces—. *Blanco y Negro* era revista de prestigio y difusión.

Hay muchos poetas —y sobre todo había— que transcriben de su puño y letra aquellas piezas de lectura atrayente. Don Antonio Machado manuscribe, en su cuaderno de *Los Complementarios*, iniciado en 1913, en Baeza, sonetos de Dante, de Ronsard, de Góngora y Lope. Y también de su hermano Manuel. Y otros poemas de su amigo Juan Ramón, y de poetas más jóvenes, como Moreno Villa y Gerardo Diego. Por eso es tan importante examinar con escrúpulo y cuidado los cartapacios de un legado poético. Quizá como en ninguna otra herencia sea deseable un albacea eficiente en las herencias literarias.

Restablezcamos la autoría del poemita *Mañana* a Pedro Iglesias Caballero, colaborador de *Blanco y Negro* de los años veinte, y dejemos a Miguel los suyos, muchos y buenos, sin necesidad de hijos espurios.

MIGUEL HERNÁNDEZ Y BERLANGA

No hay que descender al por menor ritual de las primitivas culturas para percibir la ascendencia totémica del toro y su prestigio sacro en la culminación de inmolaciones expiatorias. El toro, como tótem ibérico, ha transitado suficientemente por la literatura. Muy cerca de nosotros aparece en la épica de Miguel Hernández —después de pasar por su bucólica—. *Llamo al toro de España* es el segundo poema de *El hombre acecha*, el libro amargo y trágico en que, tras el exultante y heroico *Viento del pueblo*, se plasmaron el dolor y la desdicha que acumula la sombra de guerra. Porque la poesía de combate de Miguel es como un ave en vuelo, una de cuyas alas se remonta al entusiasmo, en tanto que la otra, herida por el plomo, se abate hacia la pena.

De cualquier cosa pudo culparse a Hernández antes que de falta de amor a España. *No me separarán de tus entrañas, madre* clamó en un poema. Y, en otro, envuelto en el aire popular del romance que arrebataba su corazón y oreaba su frente con brisas tradicionales y de estirpe, concluye mediante epifonema existencial: *¡Ay, España de mi vida / ay, España de mi muerte*!.

El toro, negra espuma que respira luz y que rezuma sombra, resopla su poder y despliega su esqueleto a lo largo del poema hernandiano. Lobos y águilas se lanzan a desollarlo vivo. Todo el drama de una España rota se concentra sangrientamente en la noche huracanada de ese toro de llanto y de coraje. Es trágico y hermoso en su simbolización de una patria herida por pasiones encontradas. Degradadas su estampa y su bravura,

ahora, tras muchos años, vuelve el símbolo en manos de una caricatura fílmica. Ya no es toro el símbolo, sino vaquilla —un comentario público para discrepar afirma que, *por fin, podemos reírnos de la guerra civil*; pero es que no quiero, no debo reírme de algo tan grave y de tan honda desgarradura. No me puedo reír de la sangre de mi padre, de la de mi hermano: es una sangre que me duele—. Van y vienen las gentes del sainete de Berlanga poniendo en solfa todo, a diestra y a siniestra. Pero, tras la hora larga de albardanear, se queda en tierra de nadie la vaquilla asediada de buitres.

El símbolo es semejante, aunque ha perdido grados —que eso es degradar— con el tiempo. Lo que Miguel vio en clave trágica lo ve Berlanga en clave bufa. La vaquilla es aquel toro en evolución inversa. Medio siglo más tarde ofrece reducida su entidad. El positivismo del bueno de don Ramón de Campoamor sabía que las cosas cambian a merced del cristal óptico. Al cristal de Miguel le salpica el llanto, al de Berlanga lo empaña la risa. Llanto y risa son movimientos elementales del ánimo y se generan desde una misma capacidad de amar. Llorar y reír pueden ser manifestaciones instintivas del que ama apasionadamente. Las águilas desde la estrofa del poema de Hernández, los buitres desde la secuencia del filme de Berlanga, se abaten sobre el mismo símbolo en la tierra desolada y herida *sólo por amor*.

EL QUE NO FUE A TUDANCA

El día 19 de septiembre de 1939, nada más salir de la prisión madrileña de Torrijos —uno de los recintos improvisados para encarcelar a la población vencida—, el poeta Miguel Hernández escribe a José María de Cossío:

Pienso en su tierra de Tudanca, y estoy dispuesto a trabajar en ella.

No hubo tiempo. Como si fuera una frase de la filosofía existencial, se expresaba Miguel:

Estoy atado a la vida de mi libertad.

Precaria libertad: el día de su arcángel ya estaba de nuevo entre rejas, y para siempre.

El proyecto de acudir a Tudanca no era nuevo. Meses antes, aquella primavera, al cesar la guerra civil en los parapetos para prolongarse con otras armas sombrías de represalia, José María de Cossío y Miguel Hernández se entrevistaron en Madrid. Sumíase todo el país en a ola punitiva contra los derrotados, y Cossío ofreció al joven autor de *Viento del pueblo* refugio en la Casona. Se trataba de poner un dique de silencio y olvido alrededor del poeta, en espera de que pasase el jinete amargo de la represión, ese jinete que no vieron ni San Juan ni Blasco Ibáñez. Nunca sabremos bien lo que hablaron, pero, al parecer, Miguel, que según escribiera de él Vicente Aleixandre —lo he recordado algunas veces— *era confiado y no aguardaba daño*, prefirió ingenuamente jugar la carta del Portugal salazarista. Y como ésa era una carta marcada por el contrario, tenía que perder. Y perdió.

Miguel no fue, pues, a Tudanca, donde años antes estuvieron algunos amigos suyos del 27. Rafael Alberti, por ejemplo, dejó allí el manuscrito de *Sobre los ángeles*.

Tudanca es un diminuto pueblo que se acurruca en los montes Cántabros, hacia el valle de Cabuérniga, junto al río Nansa. El breve caserío está coronado por la Casona de lustre y prez literarios, entre cuyas paredes José María de Cossío, taurófilo, futbolístico y académico, atesoraba desde las aficiones de sus tres esdrújulos, joyas de otro proparoxítono: lo bibliográfico. Por eso, aunque Miguel no estuvo en la Casona, algo suyo había allí, entre fabulosos legajos y manuscritos impagables.

Gracias a la ayuda de quien cuida hoy ese archivo: el bibliotecario y poeta Rafael Gómez S. Iglesias, he comentado ya —y recogido queda el comentario en páginas anteriores— el original de *El silbo vulnerado*, ordenado por el propio Miguel y firmado de su puño y letra. También glosé varias cartas, con preciosos datos bibliográficos, como la citada al comienzo de estas líneas.

En Tudanca está el juego de capillas de *El hombre acecha*, sobre las que hicimos Jorge Urrutia y yo la edición facsímil, patrocinada por la Institución Cultural Cantabria (1981).

Libro cuya edición quedó trunca, libro mucho tiempo perdido, *El hombre acecha*, habitante largamente silencioso de Tudanca, vino a sufrir, por así decirlo, vicisitudes semejantes a las de su autor: entusiasmos y desalientos, heroísmos y tristezas, secuestros y persecuciones. Muerte, no. No ha muerto el libro y, tristemente, el autor no pudo verlo resurgir, si bien es él mismo quien sobrevive de la única manera posible: en el ala de sus veros.

Un ala herida por el plomo de la amargura. *Homo homini lupus*, parece repetir Miguel con el filósofo, desde su sobrecogedor título. Porque:

El animal que canta,
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.

Porque, impelido por la guerra, el hombre regresa al tigre. Y Miguel llama al toro de España, y aunque su casa tuviese el color de las desgracias, pide que se ponga la esperanza a salvo.

Desde la época de los sonetos de *El rayo...*, Miguel llevaba en sus oídos y en su corazón la música grave de Don Francisco de Quevedo. Así, mientras este, al decir:

Miré los muros de la patria mía

está reduciendo la patria —España— a su casa y a su cuerpo, Miguel, al decir

Pintada, no vacía,
pintada está mi casa
del color de las graves
pasiones y desgracias

está ampliando su casa y su cuerpo hasta los límites de la patria misma.

Dejadme la esperanza,

pedía Miguel, y con tal petición cerraba su segundo libro de guerra. El más corazonado de los hombres, quería a todo trance salvar eso: la esperanza. No la pudo salvar para sí mismo, quizá porque no fue a tiempo a Tudanca, aunque de Tudanca volvió en la sangre oculta de sus manuscritos.

LA PALABRA QUE FALTA

Marcela López Hernández, lexicógrafa de mérito, ha publicado un trabajo tan admirable como increíble, tan minucioso como agotador. También tan curioso como sorprendente. Estoy aludiendo al volumen *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández*.

¿Somos, acaso, sólo las palabras? *Va a haber algo más que palabras*, se dice en frase popular cuando se barrunta la acción. Pero la palabra ya es acción que va de lo individual a lo colectivo, de lo íntimo a lo social. Por la palabra el ser humano elabora los eslabones de una cadena que le une con el pasado y le conduce hacia el futuro. Por eso este libro que recoge las palabras del poeta no es un museo, sino un río. El hombre vive y muere al borde de ese río de sus palabras. Vive y muere fisiológicamente y psicológicamente, porque ya se sentenció por quien podía que de ambas realidades depende el idioma.

Este vocabulario pertenece a un poeta. La palabra es un préstamo que, en usufructo, mejoramos o degradamos, y su momentánea posesión nos permite añadir adjetivos o posesivos: palabra de rey, palabra de honor, palabra poética... Eso, palabra poética. No es ni más ni menos que la empleada en el poema. Para unos es una maravilla: fulgor, sensualidad, arpegio; para otros, mera función comunicadora de emociones. Para unos, soporte estético; para otros, sacudida moral. De cualquier suerte, aliada indisoluble del poema. Y nos preguntamos: ¿La palabra es la palanca que mueve la poesía, o la poesía es el crisma que unge la palabra?

Todo poeta ama la palabra. Miguel la amaba hasta el gozo y

el entusiasmo, hasta el dolor y la queja. Lo vemos por aquí, por estas columnas del libro-catálogo de Marcela López, serpenteando en luz y en sombra, en armonía y en disonancia, en amigas y en enemigas palabras triunfadoras siempre, como madre e hijas a la vez de poemas sucesivos. ¡Madre del poema, tú, palabra que te quedas sonando entre nosotros los lectores, como hija de una música, y tu acierto es herencia!

Quizá por ese amor a la palabra se sintió a gusto Miguel en el poema exacto, en las formas cerradas. ¿No es el soneto, entre otras cosas, un monumento triunfal a la palabra? El verso medido es un tapiz de música que cuelga desde los clavos de oro de la rima. Sin duda que así lo sintió el Miguel de rotundas estrofas, y hasta el que cambió el oro por el acero o el metal del llanto. Desde el barroco adolescente a la beligerancia social de los años adultos, el siempre joven Miguel puso su amor a la palabra que halaga sensual o sacude vibrante. Abrimos, por ejemplo, el libro-repertorio y damos con la forma delicada y con pátina tradicional de *lilio* y con el glandular ex abrupto de *cojones* —siquiera sean *del alma*—. Por cierto que, como alguna vez he señalado, sus *lilios en calzoncillos* remedo son burlesco de las *azucenas en camisa*, de la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego.

Damos también con *artillería* y con *ametralladora*, pero en tanto que la primera está sepultada y dispara desde abajo los claveles, la segunda canta canciones mortales en el fragor de la guerra civil. Aquélla nos habla de paz bucólica y ésta de trajín bélico. También ante esta voces se puede hacer un alto y recordar el parentesco de la artillería floral de Miguel con la que el barroco Soto de Rojas emplazó en las cureñas culteranas de la *Mansión segunda* de su *Paraíso cerrado*...

Un simple paseo por las calles y callecitas, por las avenidas y las amplias plazas del vocabulario hernandiano —¿no comparó Wittgenstein el lenguaje con una vieja ciudad y sus barrios adyacentes?— nos proporciona hallazgos y sorpresas. Algunas veces nos llegan sonidos asordados y planos; otras, armónicos o estridentes. (Una palabra es como tocar una tecla en el piano de la imaginación, se dice también en *Investigacio*

nes filosóficas). Así, comprendemos que Miguel use mucho los cuatro elementos de la vieja filosofía: tierra, agua, fuego y aire —o viento—. Vemos coincidente con uno de los valores más exaltados de su poesía que prodigue palabras como fruto, flor, florecer, hijo, ala, alado, alto, azul. O amor, amar, beso, boca. Se colma de sentido la reiteración de casa, nido, cuna, vientre, centro, y es patético ver cómo acuden una vez y otra sangre, sangrar, sangrante, sangriento... y pueblo y corazón. Comprobar frecuencias como éstas y otras no menos significativas demuestra la aplicación instrumental de este estudio. El libro de Marcela es una caja de sorpresas y es, a la vez, un mapa para el laberinto de la interpretación poética de la obra. Remedando a Ortega, diríamos que el hombre es él y sus palabras. Las que usa y las que rehúsa. Rehúsa u olvida, que no es tampoco mal espejo: ver por qué no se ve. De una de esas ausencias se sorprende Gregorio Salvador al prologar el volumen: echa de menos la palabra *solidaridad*. No aparecen ni *solidaridad* ni *solidario* en los poemas, no las empleó Miguel, él, que lo era tanto, apostilla el prologuista.

La verdad es que Miguel muestra querencia por los casi sinónimos de acento más entrañable: hermano, fraternal; o de acento más íntimo: compañero, amigo. *Solidaridad* tiene un cierto tufillo a obligación ética o política, proyectada en frío, y la poesía de Miguel nace a impulsos cordiales y cálidos. Pasión antes que fórmulas razonadoras. El término *solidario* cuadra mejor en el *panfleto* que en el poema. De *solidaridad* pueden hablar los versos de Neruda, que por lo años cincuenta se paseó por el mundo cantando las conquistas del socialismo, así como de *filantropía* pueden hablar las estrofas de Don Antonio Machado que, por los años diez, ordenaba su liberalismo a la luz de la Revolución francesa. Pero a Miguel, ni programático ni filosófico, lo que le brota de la pluma es el golpe de sangre del más corazonado de los hombres: amistad, fraternidad, compañerismo.

Pero por lo demás, en el fondo, soldado y bien soldado, unido y bien unido se sentía Miguel con los suyos, con su pueblo: *pueblo de mi misma leche*. Ruiseñor de sus desdichas y eco de su mala suerte. Y, sin emplear la palabra, hay un texto suyo que la define mediante un ejemplo. Está en un párrafo de

su intervención en el acto de homenaje que le rindió el Ateneo de Alicante, en agosto de 1937. Fui testigo. —¿Te acuerdas Vicente Ramos?—. Salí aquella tarde del hospital de guerra, convaleciente de heridas, para estar con Miguel. Venía él de haber participado en la batalla por el Santuario de Santa María de la Cabeza, en Jaén, y de haber recorrido luego el frente de Extremadura al que, a poco, iba yo a ser destinado. Miguel estuvo espléndido: dialéctico y evocador. De su charla, redactó luego varios artículos para *Nuestra Bandera*, por cuyas páginas caminábamos los dos.

El núcleo cordial de aquella charla narraba un hecho grave y superador de la mera anécdota. He aludido a ello en las primeras páginas de este libro. En el acoso de las tropas adversas contra Madrid, la unidad de Miguel se rompe en una retirada. En cualquier guerra, para cualquier ejército, una retirada es algo patético. El miedo crece como la noche y azuza oscuramente, multiplicándose, contagiándose. Los que huyen no tienen ojos más que para ver su propia huida. La retirada es triste y deja mal sabor de boca aun cuando se logre refugio. Miguel cuenta que, en semejante trance, oyó este grito: *¡Me dejáis solo, compañeros!*. Un miliciano herido se sobrecogía al ver cómo los grupos, ciegos, se alejaban. Miguel lo toma entre sus brazos, y ambos se arrastran a un lugar seguro. Mas lo importante es la respuesta suya al lamento herido. Frente a *Me dejáis solo, compañeros!*, el grito de Miguel es: *¡Nadie te deja solo, compañero!*

Esa es la solidaridad. ¿Para qué usar el término? Vale mil veces más ponerlo en práctica. Perfectamente solidaria, la poesía de Miguel Hernández es eso: un compañero que no nos deja solos, un amigo que se acerca a nosotros, un ser que nos comprende. Nos sentimos arropados, amparados, por así decirlo, por una poesía que es como un abrazo.

Y, en su valor trascendente, en plena guerra civil, esa narración hernandiana se hace simbólica. Aquí sí que la anécdota se eleva a categoría. En las circunstancias históricas de una hipocresía mundial ante el acoso a la República española, el hombre que ve cómo le dejan solo viene a ser el pueblo español, desangrado en una pugna fraticida.

LAS OBRAS COMPLETAS

Siempre se puede decir la primera palabra sobre un poeta, pero nunca se puede decir la última. El paso del tiempo proporciona perspectivas y la labor investigadora acopia materiales. Quizá por eso sean *incompletas* todas las ediciones que se llaman a sí mismas *completas*. ¿Quién garantiza la condición de último a un rastro, a un papel? Si de un autor desaparecido se trata, la discreción y la estimativa pueden plantear problemas de conciencia cuando el editor es escrupuloso.

Sobre la discreción, hace casi medio siglo que André Maurois se cuestionaba lo que él llamó *el deber de la indiscreción*. ¿Debe decirse de un escritor todo lo que se sabe? ¿Debe callarse lo que puede rebajar el valor de su imagen? Maurois admitía ese deber, porque las *debilidades*, lejos de mermar el valor de las grandes figuras, las muestran con humanidad que las aleja de la estatua. Sin embargo, lo condicionaba al amor, a la admiración, a la verdad y a la delicadeza. Yo añadiría a la inteligencia, porque algún crítico, falto de ésta, subraya a veces aspectos sin saber orientarse en la circunstancia, con el consiguiente desajuste valorativo. Un suceso, a despecho de su verdad, dista de alcanzar igual significación en un momento o en otro.

Sobre el prurito de totalidad a ultranza, cabe recordar que cuando Alfonso Méndez Plancarte preparó la obra completa de Rubén Darío, trajo a colación el testimonio adverso de Amado Nervo: *El celo indiscreto y poco piadoso del editor que, ya muerto el autor, saca a la luz sus obras "odiosamente" comple-*

tas. Y Antonio Oliver Belmás, que amplió la edición de Plancarte, añadía el juicio del argentino Salatiel: *Ya es tiempo de que digamos a los herederos de Darío que no todo lo que brotó del cálamo de aquel maestro es digno de inmortaliad.*

Frente a estos juicios, que aconsejarían la selección dentro de la totalidad, esto es: una totalidad relativa y limitada a la voluntad del autor, más o menos supuesta y en función de un nivel de calidad, se alzan argumentos innegables de utilidad analítica y, por supuesto, de valor histórico. Y aun de lección práctica: *Hasta el genio tiene que soltar lastre para cobrar altura*, decía Ramón de Garciasol en su libro sobre el gran nicaragüense.

No hace mucho —mayo de 1992, artículo en ABC— presentaba Julián Marías este afán de exhumar borradores como uno de los *peligros del escritor. La pasión de los inéditos* —decía— *domina el mundo contemporáneo. Mientras los libros de muchos autores yacen en el olvido y no se reeditan cuando están agotados, basta con que alguien encuentre escritos inéditos para que críticos y editores se lancen ávidamente a publicar todo eso cuyo destino nunca fue la imprenta.*

Estos problemas sea agravan —creo— cuando el autor tratado es Miguel Hernández, tanto por la brevedad de su lapso creativo cuanto por la irregular formación y la desgraciada vida del joven poeta. Cuando Jorge Urrutia y yo publicamos la totalidad de su poesía, intentamos obviar la posible desorientación de un lector poco avisado frente a piezas de vacilante iniciación, situándolas en apéndice y precediéndolas de un prólogo explicativo.

El caso de las obras completas requería otros planteamientos, al abordar el propósito no sólo la obra poética, sino también el teatro, los artículos y las cartas. La actitud de los compiladores es diferente e incluso creo que *mutatis mutandis*, podrían hacer suya —y vuelvo a Rubén— la decisión de Enrique Díez Canedo ante las obras de Darío: *Convendría que se le diera, sobre todo en una edición con pretensiones de completa, trato de clásico; toda precisión, toda minuciosidad eruditas son pocas.* Sánchez Vidal, Rovira y Alemany han acumulado precisiones y minucias

eruditas, dando a Miguel Hernández, yo creo que con razón, trato de clásico. Los compiladores estiman que, valorado o no por Hernández, cuanto aparece entre sus papeles, borradores incluidos, ofrece valor de orientación y se sienten autorizados para publicarlos, ya que no se consideran legitimados para ejercer una labor de expurgo, ni siquiera sobre lo palmariamente menor e inmaduro. Es evidente que Miguel no dejó dicho nada en contra —algunos autores más precavidos, lo hacen—, aunque nada conste a favor. La otra postura es la de quienes creen más favorable mantener el tono de calidad media que el poeta acreditó en vida. Unos y otros consideran que son, de una u otra suerte, respetuosos con el autor. Yo no insistiré más en una controversia —que no polémica— ya debatida y, a mi juicio, inútil.

Nada menos que 2.800 páginas, en tres volúmenes, han sido necesarias para reunir cuanto escribió aquel mozo oriolano, desde que el 30 de diciembre de 1929 dio a un periódico local las cuartetas de *Pastoril*, hasta que, en mayo de 1941, en el penal de Ocaña compuso la *Casida del sediento*. Un trabajo ingente y, aunque no todo a la misma altura, bueno es recordar aquello de don Eugenio D'Ors, cuando sentenciaba: *También la cantidad es calidad*. Calidad, sí, de trabajo, de esfuerzo, de vocación, de capacidad creadora.

Esta edición, se abre con un interesante estudio de Agustín Sánchez Vidal, que ahonda especialmente en la evolución ideológica del joven Miguel. Son cien páginas de gran altura crítica. Un inteligente ensayo, sobre sólida base documental, y una personal visión de la formación del poeta, con algún acercamiento psicológico. Sus relaciones con Ramón Sijé se presentan a otra luz, lo que no es nuevo en Sánchez Vidal, modificando en cierta medida los supuestos habituales. A mi juicio, se valora demasiado el fondo reaccionario de Sijé. Algunos llegan a llamarlo filofascismo, porque ahora, cualquier postura conservadora es tachada de fascista, como en la época del general Franco toda idea avanzada se tildaba de comunista. Pero lo más grave, según creo, es que se da relieve a las pequeñas salpicaduras sobre el primer Miguel. Si sabemos percatarnos de las circunstancias, el tema no pasa de

ser un reflejo menor y casi anecdótico, que ocupa un lapso brevísimo en la juventud de un muchacho aún sin formar y sólo preocupado todavía por el deseo de darse a conocer como poeta. Muy pocos meses después, se le ve tomando conciencia de otras realidades.

Para mí, la definitiva evolución de Miguel Hernández está en el verano del 36, cuando se asientan las ideas que ha ido adquiriendo durante 1935 y los primeros meses siguientes, y la guerra le lleva a una reconsideración y a unas decisiones. Es el momento en que concibe una nueva poética, lejos de barroquismos y esteticismos, expuesta en la dedicatoria de *Viento del pueblo* para Vicente Aleixandre. Ahí se asume plenamente la mística de lo popular que va a sostener la épica de la guerra. Por eso es Miguel Hernández el verdadero poeta de la guerra civil.

Sánchez Vidal ve muy bien las influencias de Neruda y de Aleixandre, y las rastrea con acierto. En cambio, no repara en la muy visible influencia de Raúl González Tuñón sobre los poemas del primer libro de guerra.

No coincido del todo con la calificación del *Cancionero y Romancero de Ausencias* como *una vasta elegía.* Frente a esa visión monoelegíaca de Sánchez Vidal, yo veo la plasmación lírica de tres ausencias: la de la muerte —elegíaca—, la de la guerra —decepcionada— y la de la cárcel —rebelde.

Aunque incorporando juicios de Marie Chevallier —una muy antigua hernandiana, a la que rindo mi homenaje—, parece que Sánchez Vidal hace suya la opinión de que el cultivo del soneto, como forma cerrada y esclavizante en su rigidez, es una suerte de autocastigo que se imponen los poetas del sufrimiento. En mi sentir, ése es un juicio exterior y propio de quien no escribe sonetos ni los ha escrito. No creo que ningún sonetista lo sienta así. El soneto no es ni cárcel ni tormento, sino expresión pura de libertad, y los de Miguel Hernández en modo alguno dan idea de lo contrario.

Hechas estas observaciones, siento la necesidad, en justicia, de calificar el trabajo de Sánchez Vidal de admirable. Su fluida expresión, sus sólidas argumentaciones y su interpretación

serena convierten este texto en una de las exégesis hernandianas más felices que conozco, y conozco muchas.

Otras dieciséis páginas emplea este crítico para dar entrada a la obras en prosa. Aquí, y por lo que se refiere a los escritos iniciales, el análisis se esfuerza en ser generoso. Las primeras prosas de Hernández presentan un estilo vacilante y sus rasgos más ostensibles son el rebuscado barroquismo y el tono burlón. Los recursos se toman de aquí y de allá, sin una personalidad definida, y los mejores trozos son los que, sencilla y llanamente, se corresponden con sus propios poemas. No tiene nada de particular, y es obvio que, un poco más adelante, el prosista mejore. El estudio de Sánchez Vidal salva esta parte de la obra, cuyo interés, pese a lo dicho, es indudable y, en ocasiones, con calidad de poema en prosa. Ya durante la guerra, aparece el realismo *funcional*, por así decirlo, y se hace periodística y, en cierto modo, didáctica.

De la introducción al teatro se ocupa José Carlos Rovira. Emplea cuarenta páginas en una exégesis que parte de una afirmación creo que compartida por todos los hernandianos: *La fortuna del teatro de Hernández no es equiparable a la de su creación poética*. Y, sin embargo, la ilusión de Miguel por este género fue grande y temprana.

Insinúa Rovira que el estímulo teatral pudo venirle desde el modelo deslumbrante de García Lorca. Yo creo que le nació antes —a Lorca no lo conoce hasta 1933—, pero la hipótesis no es absurda, ya que lleva aparejada la urgencia económica. Es un hecho que muchos escritores —Azorín, Baroja, los Machado...— espolean su labor teatral con el acicate crematístico. El teatro es el único género literario que da dinero, y Miguel anduvo toda su vida mermado de peculio. Sus cartas no es que lo digan, es que lo vocean.

La época en que se escribe *Quien te ha visto y quien te ve* era propicia para el teatro religioso en verso. Es acertada la observación de Rovira cuando estudia este auto sacramental, como es acertado ver en algunos de sus versos la anticipación del tema del hijo, tan peculiar, desde una concepción del amor hacia la procreación. Hace bien Rovira en desmontar un gesto

de protagonismo adoptado por Bergamín —editor del auto en su revista—, según el cual él tuvo que censurar algunos trozos. Rovira ha cotejado el manuscrito original y no aparecen ni escenas ni versos tachados. Esta es la ventaja de trabajar con materiales de primera mano. En cambio, encuentro menos plausible la hipótesis de Rovira sobre una influencia unamuniana que, además, daría pábulo a discrepancias con Sijé, porque, la verdad, no veo que se trasluzcan pruebas de ello en ningún escrito hernandiano. Con todo, la hipótesis resulta sugestiva.

Al ocuparse del teatro social de Miguel, sobre el que es ya tópico echar el sambenito de lopesco, Rovira hace una aportación impagable: el guión de Miguel Hernández para la conferencia que dio en torno a Lope de Vega, durante el verano del año 35, en la Universidad Popular de Cartagena, invitado por sus fundadores: el poeta Antonio Oliver Belmás y su mujer, la poetisa Carmen Conde. *La interpretación de Lope, ingenua y desordenada, resulta muy interesante, pues es previa a la escritura de "El labrador de más aire"*, afirma Rovira.

Miguel quiso dar a su teatro un valor de arma, de instrumento combativo. No puede juzgarse como teatro puro, ni como un juego de pasiones individuales, aunque, paradójicamente, a veces incurrir en esto último es un fallo. Rovira adopta en sus juicios una postura intermedia entre la desestimación desde el punto de vista teatral hecha por Ruiz Ramón, y la consideración de obra maestra que a *Pastor de la muerte* atribuye Florence Delay. Como nueva aportación de Rovira, el plan de la obra citada, esbozado por Miguel.

Quizá se eche de menos en estos comentarios al teatro de Miguel Hernández, como asimismo en la exégesis de Sánchez Vidal, un mayor énfasis en un aspecto de la obra hernandiana, y es su amor a España. He dicho algunas veces que no sería por falta de amor a España por lo que los jueces vencedores mandaron fusilar a Miguel. Lo recuerdo ahora, cuando releyendo el teatro comentado por Rovira, veo ese final de *Pastor de la muerte*. Un personaje, El Poeta —trasunto de Miguel— con un fondo del mapa de España, recita unos serventesios alejandrinos

con una hermosa y grave exaltación española. No de otro modo concluye —es sabido— el romance *Llamo a la juventud*. Con todo, la inclusión de su prosas agrupadas bajo el epígrafe *Arengas y reflexiones* es una elogiable aportación a esta faceta, poco o nada conocida, de Hernández como escritor preocupado por los temas españoles.

Dada la escrupulosidad con que se ha revisado cada texto, resulta extraño que el título del auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve* aparezca siempre con acento en los dos relativos. En la primera publicación no se acentuaban, y así lo mantienen las ediciones más fiables, incluida la de Díaz de Revenga y Mariano de Paco.

Caballo de batalla de todo intento de obra completa es la ordenación de los materiales inéditos o desperdigados fuera del libro. Concretamente, en el acervo hernandiano, ofrecen especial dificultad los poemas para las sucesivas colecciones de *El silbo vulnerado, Imagen de tu huella* y *El rayo que no cesa*. Sólo este último es un índice inmutable. Sin embargo, parece lógico no olvidar que en la biblioteca de Tudanca existe un cuaderno titulado *El silbo vulnerado* y firmado de puño y letra por Miguel. Cualquier otra ordenación podrá ser razonable, pero la existencia del cuaderno revela la voluntad del autor. Por ello, en las últimas ediciones de *Obra poética completa* es la ordenación respetada. Esta edición de *completas* ofrece otro orden, basándose en criterios subjetivos.

La otra dificultad me parece verla en el *Cancionero y Romancero de Ausencias* y los poemas paralelos. Si los poemas de arte mayor deben o no ingresar en el *Cancionero...*, cuyo título parece indicar un deseo de poesía de arte menor, es controvertible. Personalmente veo con cierta extrañeza que después de la *Casida del sediento*, fechada en mayo de 1941, se coloquen varias piezas palmariamente anteriores, mucho más cuando es generalmente aceptado que en los diez meses que el poeta sobrevivió había dejado de escribir. Con todo, admito cualquier ordenación razonable para esta parte final, porque nos movemos con hipótesis y deducciones inseguras. Menos justificación tiene incorporar poemas o trozos de poema

que el autor había tachado en sus borradores. Bien es cierto que se trata de quince breves composiciones y que se advierte con toda claridad su condición de textos desechados. Lo importante es ofrecer todo lo posible y mostrarlo con propósito de claridad escrupulosa, como lo hacen los editores de estos volúmenes.

Al tener acceso a todos los borradores que el poeta dejó, los editores prestan un gran servicio a la verdad hernandiana. Aludo a un tema que siempre me ha preocupado y es deshacer la falsa atribución de *facileo y coloreo* —es calificación de Ramón Gaya en *Hora de España*— para un poeta supuestamente improvisador e irreflexivo. Rovira y Sánchez Vidal —ayudados por un equipo formado por Carmen Alemany, Angel Villaverde, Jesucristo Riquelme, Miguel A. Auladell y Rosa Sanfrancisco— aportan esbozos y bocetos, a la par que varias versiones, demostrando prácticamente que el poeta sabía bien lo que se traía entre manos. Sabía de poesía más que algunos de sus críticos y era consciente de sus labor de escritor. La leyenda del pastor analfabeto debe desterrarse de una vez. Lo que sí es cierto es que todo le costó un gran esfuerzo, que todo se lo debió a su asombrosa vocación y que su camino fue duro, porque no se le ahorró ni un paso.

Y en este sentido, las cartas, materia del tomo III de esta edición, ofrecen un testimonio doloroso. Miguel no dejó nunca de ser *alumno de bolsillo pobre*. Desde la escasez, sus cartas piden continuamente ayuda. Unas veces, de dinero; otras, a causa de su cautividad. Notables son las que dirige a José María de Cossío, pero no son las únicas. En las que envía a Josefina, se esfuerza por no llevar mas pena a los suyos. Ya en sus últimas semanas, más que cartas, son gritos de socorro; se estaba muriendo.

La parte absolutamente inédita no es mucha. Casi todos los poemas desconocidos pertenecen a los años de primera juventud, casi de adolescencia, y proceden de un cuaderno escrito entre 1927 y 1930. Parece que a ese cuaderno ya aludieron Concha Zardoya y María de Gracia Ifach. También hay prosas inéditas: así una serie de pequeñas escenas, más o menos

desgarradas entre burlonas y lascivas, con algún toque social, atribuidas a un personaje llamado *Calisto*. Era de esperar que este material inédito, aunque imprescindible en el empeño totalizador, nada supusiese para la valoración del poeta. No hay sorpresas: no era lógico que las hubiera. Miguel Hernández sigue siendo el mismo.

Ahora bien, una edición de la amplitud de ésta no existía. La *Obra poética completa* que desde 1976 se ha ido ampliando en sucesivas ediciones hasta hoy, o *Poesías completas*, de 1979, ya declaran en sus respectivos títulos que prescinden de la prosa y del teatro. Las *Obras completas*, editadas en Buenos Aires en 1960 y 1973, distan de serlo. A la que hoy comentamos la enriquecen sus notas y su apéndices explicativos. Este trabajo erudito de contrastar borradores y compulsar variantes debe elogiarse por puntual y por agotador del tema. Es verdad que los autores no siempre reconocen las pistas precedentes, no siempre revelan quién dio la referencia inicial o el dato previo, pero eso no es para censurárselo, porque es práctica habitual de muchos investigadores. Una disculpable *tacañería* de especialista. También cabría añadir algunas fichas valiosas a su notable tabla bibliográfica, aunque es justo reconocer su amplitud.

El resumen escueto de todo lo dicho podría ser declarar que el trabajo de Sánchez Vidal, Rovira y Alemany es excelente y marca, sin duda, un punto culminante en la bibliografía hernandiana.

MIGUEL HERNÁNDEZ O EL MITO VERDADERO

La lectura de la poesía de Miguel Hernández nos deja una múltiple e indefinible resonancia, como, en símil orteguiano, el estremecimiento que deja el pájaro entre las ramas al echar a volar desde ellas. Y es que la lectura de esta poesía nos proporciona la emoción de un *poeta haciéndose*: lo vemos entusiasta y mimético, apasionado e infantil, soñador y torpe, tanteador de rumbos. Lo vemos vacilante y joven, vehemente y entregado, enamorado y bucólico, terruñero y lunático, convencido y enérgico, exultante y melancólico, decidido y seguro, camino de su castigada madurez.

Advertía Ortega en sus relecturas de Anatole France, una perfección sobremanera uniforme, una estabilidad madura que arruina toda posibilidad de grados. No es que mantuviera el autor fresca su juventud, es que nunca fue del todo joven, venía a decir. Miguel no fue *perfecto*, sino *joven*. Joven, en evolución que asciende, en constante *camino de perfección*, por así decirlo. O, si se prefiere, de maduración que asume sus vacilaciones, que nace de ellas.

Por eso en sus cambios, en su ir haciéndose, está su humanidad y, con ella, sus frondosas y ricas posibilidades de mitificación: el Miguel precoz, el Miguel cabrero, el Miguel alumno de bolsillo pobre, el Miguel iletrado, el Miguel autodidacto, el Miguel epígono del 27, el Miguel revolucionario, el Miguel preso político... Dígase lo que se quiera, el poeta es el hombre, y es el latido humano lo que, en último término, golpea en las paredes verbales del recinto sonoro del poema. El poema es un conflicto y el conflicto es una aflicción.

Conflictos y aflicciones hernandianos se auscultan y se diagnostican en una ya muy extensa bibliografía.

De un poeta como él se puede decir siempre una primera palabra, pero no se puede decir la última. Juan Guerrero Zamora, que en un cuaderno de 1951 dijo la primera palabra en libro sobre Hernández, ha dicho la última no sobre el poeta, sí sobre el proceso judicial que la represión urdió contra él. La tozudez incontrovertible de los documentos puntualiza varios datos y ciertas fechas, pero no promueve motivo para alterar el juicio que en torno al autor y su obra tiene ya todo buen lector suyo. La valiosa documentación investigada concienzudamente por Guerrero Zamora no deshace ninguna leyenda, contra lo que alguien ha dicho. Porque, ¿qué leyenda habría de deshacer? Miguel fue un muchacho ingenuo y entusiasta —*era confiado y no aguarda daño*, dijo de él Vicente Aleixandre— que se entregó con nobleza y sinceridad a una causa considerada justa y a la que dedicó buena parte de su obra de gran poeta.

A estos sentimientos fue leal. Se exhiben sus declaraciones ante policías y jueces. —*Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo, / van por la tenebrosa vía de los juzgados*—. Textos inapelables, pero que es menester leer de forma idónea. Jamás deben desvincularse testimonios de tal índole de su contexto. ¿Está nadie obligado a declarar en contra suya? Quién pregunta, cómo pregunta, dónde pregunta, para qué pregunta. Es fácil percibir la importancia de esos matices. Sólo la primera declaración, la del Rosal de la Frontera —aún bajo la impresión del frustrado pase hacia el exilio— niega los hechos. Ya en la siguiente, en Madrid, verano del treinta y nueve, *reconoce sus ideales* —es transcripción— *antifascistas y revolucionarios*. Y: *que no está identificado con la causa nacional*. Declara que su libro de guerra *es su labor de escritor al servicio de la causa del pueblo*. La causa del pueblo. Ésa es la que quiso abrazar Miguel. Sin otros tintes, sin otras insignias, sin otras formulaciones teóricas. ¿Qué más se le podría pedir a un preso envuelto en el clima punitivo del primer año de postguerra? Niega su adscripción a un partido determinado. El hecho, en si, es accesorio: lo substantivo en él era su

amor a las gentes del pueblo, a los humildes. Hacer ostentación innecesaria de un carnet, era suicida. Con todo, la condena a muerte gravitaba ya sobre su cabeza.

¿Qué otra cosa pueden suscitar los documentos del proceso? Quizá dudas en torno a una estricta formación teórica marxista, o de si fue luchador espontáneo e impulsivo más que militante programático y consciente. Pues bien, si alguien pensó alguna vez otra cosa es que ni conocía la vida de Miguel ni supo leer en el fondo de su obra. Miguel no era —no tenía por qué serlo— un teórico marxista y, si se quiere, puede admitirse que no fue ni un héroe ni un mártir, aunque deban verse despacio las tres cosas.

No fue un militante marxista teóricamente formado. Es posible. Sus lecturas se inclinaban hacia la literatura más que hacia la política. Casi seguro que no leyó jamás *El capital*. Pero nunca un poeta ha necesitado basar su obra en teorías. Pocos de los poetas considerados religiosos habrán sido teólogos. Heine fue el primer cantor del proletariado, con su canto a los tejedores de Silesia, y el propio Marx tuvo que disculparle sus debilidades políticas.

No era un héroe Miguel. ¿Y por qué habría de serlo? Tampoco fue un héroe Garcilaso, el de *muerte sin gloria*, según Marañón, y fue un poeta militar. El concepto de *heroísmo* está demasiado envuelto en retórica y fanfarria como para marcar fácilmente un paradigma.

Puede que no fuera un mártir, en cuanto que no se dejó matar. Se dice que se dejó morir, pero no: le dejaron morir. Él no quería morir, sino vivir, y hacía planes para una nueva vida. —*Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida*—. Deseos de vida son esas cartas patéticas, en las que pide sustancia para comer y dominar la fiebre.

Sin embargo, sí fue un escritor revolucionario. Revolucionario es quien desea cambiar lo establecido que, por injusto, detesta. Un escritor rebelde, que tuvo algo de héroe y bastante de mártir.

Él mismo lo dice: *Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón*

definitivo que me arrastró a esgrimir mi pluma en forma de arma, me lo dieron aquel iluminado 18 de julio. Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, y me metí pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieron, dispuesto a defenderlo firmemente. En estas palabras del poeta ya están planteadas y resueltas las dudas que, al cabo de medio siglo, hay quien abriga. Que en los años de preguerra no era un militante, al menos activo, de partidos revolucionarios. Ya lo declara: sólo había escrito *versos y dramas de exaltación del trabajo y condena del burgués*. Tenía un innato sentido de la justicia social, lo que no es poco. Abraza una poesía de combate, pero ¿por qué? ¿Por oportunismo, como alguien ha llegado a decir? Él nos asegura que se sintió conmovido por un excepcional suceso. Debemos creerle: es un episodio bastante grave para originar una crisis de conciencia. Además, ¿qué se quiere decir con *oportunismo*? Porque, en el fondo, todo poeta joven es oportunista, todos buscan —y aprovechan— su oportunidad, que se brinda fuertemente condicionante. El joven Zorrilla aprovecha la escenografía romántica del cementerio, cuando entierran a Larra. El joven Bécquer toma la oportunidad de un romanticismo caedizo. El joven Juan Ramón aprovecha la oportunidad de un simbolismo en auge, como salida del modernismo decadente. Con poco mas de treinta años. Machado descubre la oportunidad de un tema en manos del 98, al adentrarse en el paisaje de una Castilla deprimida. La juventud lírica del 27, caza a lazo de pura estética al tigre de poca garra que los vanguardistas hacen pasar por el aro. Llamar oportunista a un poeta joven es una bobada sin sentido crítico.

De héroe tuvo Miguel lo que para Tomás Carlyle es fundamental: la capacidad de descubrir los pensamientos ocultos de la existencia y de los tiempos, y de comunicarlos por la palabra a los demás hombres. Cuando Miguel Hernández, en la dedicatoria de *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre, dice que la misión del poeta es conducir los ojos de las gentes

hacia las cumbres más hermosas, se acerca al Carlyle que atribuye a la poesía la transmisión del misterio de la hermosura, la armonía y la belleza. Y el elogio carlyleano de la sinceridad

del poeta como alma grande que se ignora a sí misma, cuadra al espíritu del joven Miguel.

Mártir es el que da testimonio de la fortaleza de su fe. Pocos poetas lo son tanto como Miguel Hernández, en ese sentido. Pone verdad y sentimiento al decirle a la mujer amada el porqué de su lucha: *y defiendo tu vientre de pobre que me espera, / y defiendo tu hijo.* El suceso más trascendental de la historia de España en el siglo XX, su realidad y su mística, quedan no ya reflejados, sino interpretados y esclarecidos en los libros de Hernández, a partir de 1936.

Poco calan los que leen los documentos acumulados en el proceso 21.001 y creen que sirven para deteriorar la tesitura ejemplar de Miguel. Se quedan en lo cortical, viendo condicionamientos de humanidad sencilla. Claro que aun queriendo reducirlo a simple condición de hombre, no se le disminuye. Ya decía Don Antonio Machado, por sentencia de *Juan de Mairena*, que por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre. Y si fue un hombre en el cual no quieren verse las condiciones de revolucionario, de héroe o de mártir, nadie le negará las de víctima. Miguel fue constantemente víctima de males profundos, de injusticias reiteradas. La injusticia social de una educación —antes llamada *instrucción pública*— discriminatoria y precaria. La injusticia de una organización clasista de la sociedad, que obliga a que los padres trabajadores tengan que contar con el trabajo de sus hijos menores. La injusticia de una política cultural inútil para fomentar el desarrollo de las facultades creativas de la juventud. La injusticia de una guerra que enfrentó a los españoles. La injusticia de una represión y un durísimo régimen penitenciario. De todo ello fue víctima Miguel, y es comprensible que todo ello influya en la imagen que hoy acompaña su memoria.

La triste aventura de Miguel Hernández como preso político, es la demostración del estado en que se colocó a la España vencida. No quito ni pongo nada: sólo sugiero que se lea el libro de Guerrero Zamora en torno al Proceso 21.001 que encartó al poeta. Ahora bien, con ello no se deshace ninguna leyenda.

porque no la había. O, dicho de otro modo, había, hay, una leyenda verdadera. Ningún hernandiano mantenía mitos falsos. Miguel fue el que fue, y así lo admiramos y queremos. Porque el riesgo está ahora del otro lado: no se nos vaya a presentar a un Miguel superficial e inconsciente. La formación será la que fuere y su evolución cobraría mas o menos grados, pero lo incuestionable es que Miguel es el autor de *Viento del pueblo*. Por sus obras los conoceréis. Unamuno decía que su poesía era lo más suyo. Poco poeta será el que no se sienta hondamente en sus poemas. Podrá ser buen orfebre, no buen poeta. Juzgar de oportunista o de entrega a las circunstancias los grandes poemas de la segunda época de Miguel Hernández es injusto. Estamos ante una poesía beligerante y combativa, sí, pero que le nace al poeta del alma. No es consigna, es temblor humano. Se define con dos versos suyos: *con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles*. Esto es: el ímpetu afectivo y el de la voluntad y la idea, servidos por una palabra comunicativa y capaz de expresar realidades y conmover con ellas. Un solo ejemplo, para demostrarlo: los diez primeros versos del romance *Llamo a la juventud*:

Los quince y los dieciocho,
los dieciocho y los veinte...
Me voy a cumplir los años
al fuego que me requiere
y si resuena mi hora
antes de los doce meses,
los cumpliré bajo tierra.
Yo trato que de mí queden
una memoria de sol
y un sonido de valiente.

Quienes andábamos por esa edad, nos sentimos espiritual y hasta materialmente zarandeados por tales versos y envueltos en su fervor, para ir, en efecto, a cumplir los años de juventud en el fuego que nos requería. Un sentimiento colectivo a la vez se generaba y se resumía en aquel romance, y sólo un poeta verdadero y partícipe es capaz de semejante acierto.

Claro es que a algunos lectores podrá gustarles más un soneto de *El rayo que no cesa* que la *Canción del esposo soldado*, pero eso es preferencia subjetiva. Cada loco con su tema y cada lector con su poema. El sentimiento del poeta vibra en ambas piezas. Acercarse a cualesquiera de las dos es percibir su verdad. No es lícito, ni siquiera es honesto, negar a Miguel esa verdad lírica y humana.

Tampoco lo es dudar de su entereza moral. Hay que traer una y mil veces a colación el poema *Eterna sombra*. La rectificación de su última estrofa es el temple de un acero que las anécdotas ocasionales no destemplan. Que a partir de esas evidencias se ha levantado un mito, puede ser. Pero un mito no es una falsedad más que dentro de la cultura religiosa que lo identifica con las creencias paganas. Antropológicamente, un mito es un soporte de verdades ejemplares y aleccionadoras. Si se prefiere, un símbolo. Miguel Hernández es un símbolo. ¿Y qué gran poeta no lo es? Cada lector encuentra en sus poetas los símbolos queridos de su realidades o de sus deseos. ¡Qué sería de la poesía si no fuese simbolización!

Acaso se diga que propugnamos una lectura ideológica. Pero sería otra ingenuidad, porque siempre se hacen lecturas ideológicas. Hasta para los textos más *puros*. La superiora del convento de carmelitas de Granada pidió al Padre Juan de la Cruz que escribiera unas explicaciones de sus poemas para orientación de la comunidad. Y qué hace el fraile, sino brindar una lectura ideológica de su liras. La ideología es, en último término, lo que sabe y piensa la sociedad en un momento histórico. Es el reflejo del pensamiento de una clase social, y a su luz se entiende o se modifica el material intelectual que adquiere. Miguel Hernández nos habló desde su verdad, una verdad que hemos hecho nuestra. La compartimos porque nos transmite sonido de autenticidad. Y esa autenticidad, esa entrega a su obra, no es mero oportunismo.

Como la más emocionante y contagiosa poesía siempre, la de Miguel Hernández es respirar por la herida. Hablar de lo que le duele. Reflexiónese, por ejemplo, en uno de sus poemas más representativo: el soneto *Ascensión de la escoba*. Ahí está la verdadera poesía social. No la que se ha considerado una *moda*,

sino la que es un *modo*, una manera de mirar el mundo y la vida. Ni prosaica ni oportunista, ni convencional ni demagógica: respirar por la herida. Lo humilde, lo pobre, lo humillado, se exalta, crece, cobra altura. Es palma y azul. Una sublimación de lo injuriado y triste. Una iluminación de aquello secularmente hundido en sombra injusta. La escoba adquiere una profunda simbología.

Otro gran tema hernandiano, como es el del hijo, trasciende asimismo hacia la salvación del hombre en un mundo mejor. *Para el hijo será la paz que estoy forjando.* El poeta sabe que *la familia del hijo será la especie humana.* Como también sabe que los pequeños dientes que le nacen al niño como jazmines, serán un día arma defensiva y ofensiva en la lucha por la existencia. El amor lleva existencialmente implícita esa proyección, ese más allá del temblor erótico. *No te quiero a ti sola, te quiero en tu ascendencia / y en cuanto de tu viente descenderá mañana.*

La poesía de guerra y de postguerra de Miguel Hernández puede verse a la luz de la dialéctica marxista de la lucha de clases, pero sus sentimientos hondos de justicia social coinciden igualmente con las bienaventuranzas según San Lucas o San Mateo. Bienaventurados los pobres —*lo que haya de venir aquí lo espero / cultivando el romero y la pobreza*—. Bienaventurados los que son aborrecidos —*sólo por amor odiado, / sólo por amor*—. Los que sufren persecución de la justicia —las cárceles en que él mismo murió—. Y de querer situarse en un punto de vista más próximo, la poesía de Miguel puede verse bajo el enunciado de los derechos humanos: el trabajo, la libertad, la justicia, la solidaridad, la paz.

Todo esto arruina esa supuesta leyenda, que no es sino constancia de su capacidad de comunicación humana a través de una hermosa poesía.

Que Miguel viajara un día u otro, que fuese de Herodes a Pilatos o que se confesara más o menos activista, son datos para la erudición y poseen indudable interés, pero no son substantivos. Lo substantivo está en su obra. En su capacidad de hacerse símbolo. En su mito verdadero.

VIGENCIA DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Cuando la poesía es capaz de expresar sentimientos humanos verdaderamente hondos y no meras reacciones corticales, cuando atañe a sentimientos comunes y no a simples exquisiteces minoritarias y ocasionales, la poesía perdura. A despecho de modas: no es cosa de *modas*, sino de *modos*. Hay valores que no prescriben, y nos llegan a través de los siglos. Incluso se nos revelan matices y virtudes no vistos o vistos de otra suerte en su época. Las generaciones pasan, cambian de gustos, de maestros. Por eso la estética evoluciona. Pero en lo hondo del ser humano hay algo inmutable, desde las cuevas de Altamira hasta las naves de vuelo espacial.

No nos hablan los grandes poetas a todos de la misma manera en todo tiempo, pero nos hablan. ¿Cambian sus mensajes, o cambian nuestros oídos? De una u otra suerte, la comunicación persiste.

No mudo si no mudan, podrían decir los poetas fuera ya del mundo, siguiendo el curioso emblema ostentado por Ninon de Lenclos.

No mudo, sino mudan, cabe que nosotros digamos, hallando en ellos contenidos otrora insospechados.

Es muy posible que unas generaciones, en una época —¿ésta misma en que escribo?—, vuelvan la espalda a los modelos hernandianos y elijan otros diseños, pero ello no supone pérdida de vigencia para la poesía de Miguel Hernández. Tampoco se escriben *Coplas* como las de Jorge Manrique, y aquí están, inmarchitas.

Para orientación de quienes se muevan sin brújula en el confuso y complicado territorio de las tendencias estéticas y de los gustos literarios, convendría recordar y demostrar que la poesía de Miguel Hernández no es un monumento histórico digno de estudio, mas fuera de nuestro tiempo, sino que posee valores permanentes —como toda gran poesía— y también actuales —capaces de interesar a un lector de hoy.

En Miguel Hernández hay un valor de creador de idioma, con riqueza de vocabulario y revalorización de voces locales, términos campesinos y agrícolas, palabras olvidadas y neologismos, giros costumbristas o expresiones populares. El poeta ha variado incluso el valor semántico de palabras que, al ser empleadas en sus poemas, se han cargado de significación.

En Miguel Hernández aparece un mundo imaginativo que transmuta la realidad al captarla y cantarla. Es la verdadera importancia de la metáfora poética, creadora de una segunda realidad, no sólo reinventada de nuevo, sino también con función elucidadora.

En Miguel Hernández late un noble afán en defensa de los derechos humanos. No es tanto la lucha de clases cuanto el sentimiento de justicia y de libertad. Hay poemas de Hernández que son un abrazo fraterno. Otros, contemplan trascendentalmente el núcleo familiar. Sus metáforas ven una corona grave de sudor sobre la frente de quienes trabajan, de *los que viven por sus manos* —expresión de otra poesía permanente que Miguel hubiera podido suscribir—. Los poemas de Hernández ven en el animal del hambre la angustia y la ferocidad: de una u otra forma, su tristeza injusta.

En Miguel Hernández la naturaleza es un elemento vivo en que el ser humano respira y crece. Él mismo dijo de sí que *se bebía el paisaje*. Los bienes puestos a la mano del hombre y que el hombre degrada: la flora, la fauna, los ríos, los lagos, el mar, el aire... esa *sombra del paraíso* que la poesía hizo suya como don de *los genios celeste*, desde Hölderlin a Vicente Aleixandre, son materia poética elaborada en la lírica de Miguel Hernández, desde sus primeras manifestaciones, como un día lo fueron en Virgilio o en Lucrecio.

La función acompañadora y solidaria de la poesía se cumple emocionadamente en la humanísima obra de Hernández. Profundizar en estos camino suyos tal vez podría hacer aún más cercana y querida su labor a muchos lectores de hoy. Y de mañana, porque la verdad vivida y la sinceridad que sus poemas traslucen, sintonizan con sentimientos permanentes, que pueden considerarse universales, por encima de gustos fluctuantes y estéticas limitadoras. Es lo que se entiende por un clásico.

Los trabajos que se reúnen en este volumen pretenden ser a manera de *claves* y quisieran aproximar un poco más la obra de Miguel Hernández. Les gustaría ser acompañantes útiles del lector hernandiano; tienen vocación comunicadora. En definitiva, son alumnos en busca de un maestro: ese maestro de compresión final que viene a ser siempre el buen lector de poesía.

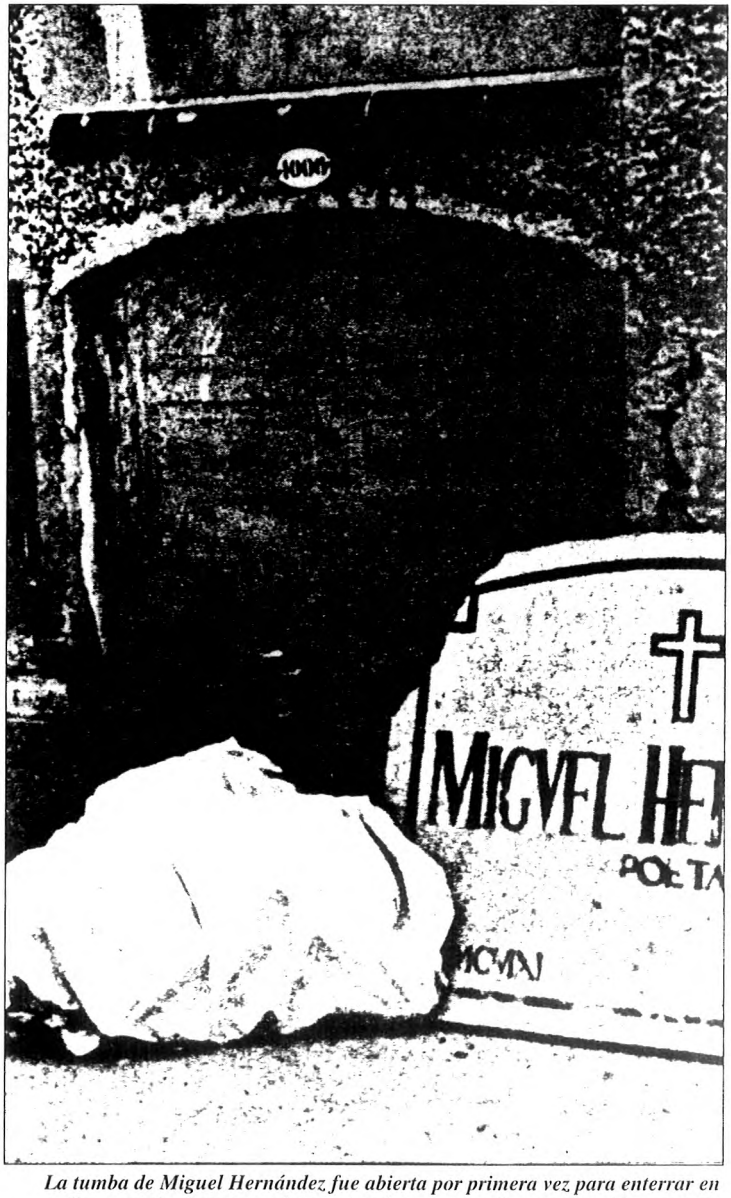
LOS RESTOS DEL POETA

En el verano de 1984 murió Manuel-Miguel, único hijo de Miguel Hernández —el primero, murió a los diez meses, en octubre de 1938—. Josefina, que también murió a poco, se quedó desolada, aunque con sus dos nietos, hijos de Lucía Izquierdo. En tal ocasión escribí el artículo que hoy quiero reproducir aquí para cerrar este libro, como un homenaje personal a esa pareja increíble, muy querida por mí, que fueron Miguel y Josefina.

Como en una macabra visión del romanticismo más destemplado, en el cementerio de Alicante acaeció días atrás un lúgubre suceso junto a la tumba del inolvidable Miguel Hernández.

Súbitamente ha muerto el hijo del poeta. El niño aquel, destinatario de las Nanas de la cebolla, las más trágica canción de cuna de la poesía española, en frase genial de Concha Zardoya. Apenas había podido ver a su padre, porque nació en enero de 1939, cuando Miguel caminaba por los campos en guerra; tres meses después era encarcelado y en prisión moría en marzo de 1942. Pero como si perseverase aquel carnívoro cuchillo que el poeta intuyó volando e hiriendo su vida, como si el rayo que no cesa acosara también a sus descendientes, Manuel-Miguel, solo heredero, apoyo único de su madre, Josefina, la viuda del poeta, ha caído fulminado a los cuarenta y cinco años.

Josefina es una admirable mujer que acumuló desgracias.



La tumba de Miguel Hernández fue abierta por primera vez para enterrar en ella a su hijo. Los restos del escritor fueron envueltos en una sábana.

Amada ciegamente por el poeta que, en uno de sus primeros sonetos, le dijo ser nada más que satélite de ti, asumió la adversa circunstancia del joven que luchó contra todo con tal de no abdicar de su vocación. Pasó por la desgarradura de ver cómo su padre moría a manos de los mismos compañeros de quien sería su marido. Sufrió la muerte del primer hijo cuando sólo contaba diez meses

—Corazón que en el tamaño
de un día se abre y se cierra.
La flor nunca cumple un año
y lo cumple bajo tierra,

escribió Miguel—. Cayó sobre ella la dura consecuencia de la represión desencadenada contra el poeta, hasta verlo morir en trágicas condiciones dentro del penal alicantino. Fiel guardadora de su memoria, Josefina ha vivido pendiente de los papeles de Miguel, sin apartarse nunca de un culto entrañable. Por si fuera poco, hoy se muere también quien lo perpetuaba físicamente.

Quizá deseaba Josefina que ambos muertos queridos reposaran juntos, y el sepulcro de Miguel ha sido abierto. Dramático espectáculo siempre el de una reducción de restos. Pero nos sobrecoge saber que algunos incondicionales del poeta, con equivocado fervor rayano en fetichismo, pretendieron arrancar reliquias del ataúd y aun de los propios restos.

Miguel es, efectivamente, uno de los poetas españoles que más adhesión suscita. Uno de los que a más alto número de lectores llega. Su fama es enorme, su nombre va de boca en boca y sus libros se multiplican en ediciones insólitas hoy para el género. Las aludidas y famosas nanas que este reciente muerto motivó en su niñez, habrán sido leídas millones de veces en todo el mundo de habla española. Pero el poeta, amigos, no son sus huesos. Cuando se viene abajo la armazón viva, el ser humano desaparece y el poeta sólo queda en su obra. El Barranco de Víznar, el panteón de Collioure, el nicho de Alicante, no son más que lugares de encuentro y rememoración de estas tres

muertes extemporáneas e injustas con que la guerra castigó a la poesía española. Federico, don Antonio, Miguel, ya no están allí. Allí los recordamos nosotros: son las tumbas nuestras, las de nuestro cariño y nuestra devoción. Cimbres para nuestro recuerdo, pero cenotafios que no guardan a los poetas porque son nuestros corazones los verdaderos hipogeos. Los poetas son viento del pueblo, aseguró Miguel. Y en el viento llevada va su obra, resucitándolos cada vez que leemos un poema suyo. Vuelve el poeta en cada libro, se nos acerca en cada página, lo recuperamos en cada verso. Por eso no mueren nunca los poetas: viven entre nosotros.

Aquí, sí, en el corazón de su pueblo sí que residen para siempre las reliquias de Miguel Hernández. Guardadlas así, amigos, por encima del tiempo y de la muerte, mientras duerme junto a sus pobres huesos por amor profanados un niño de sombra y de llanto, cuya risa quiso el poeta, a pesar de todo, defender pluma por pluma.

APROXIMACIONES A LA OBRA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ
de LEOPOLDO DE LUIS

Se terminó de imprimir el día 6
de Septiembre de 1994 en *Gráficas*
Cofás, S.A. Publicado por
Ediciones Libertarias/Prodhufi, S.A.

ISBN 84-7954-213-6
9 788479 542139

Siempre se puede decir la primera palabra sobre un poeta, pero nunca se pude decir la última, afirma LEOPOLDO DE LUIS, amigo personal de Miguel Hernández y autor de numerosos trabajos en torno al poeta de Orihuela.

Poeta y crítico, en 1950 escribió el que fue, quizá, primer artículo sobre Hernández, dentro de España, y apareció en la revista *Ínsula*. Es asimismo autor —en colaboración con Jorge Urrutia— del primer volumen de *Obra poética completa* y de numerosas ediciones críticas y antologías.

En el presente libro se reúnen más de veinte trabajos hernandianos, a manera de *claves* que dilucidan diversos aspectos de la obra de Henández, o que glosan pormenores curiosos y siempre interesantes. La prosa de Leopoldo de Luis es, a la vez, esclarecedora y fervorosa para la figura tratada.

Leopoldo de Luis recibió en 1979 el Premio Nacional de Literatura, y ha sido por dos veces Premio de Periodismo Miguel Hernández.

Libertarias/Prodhufi