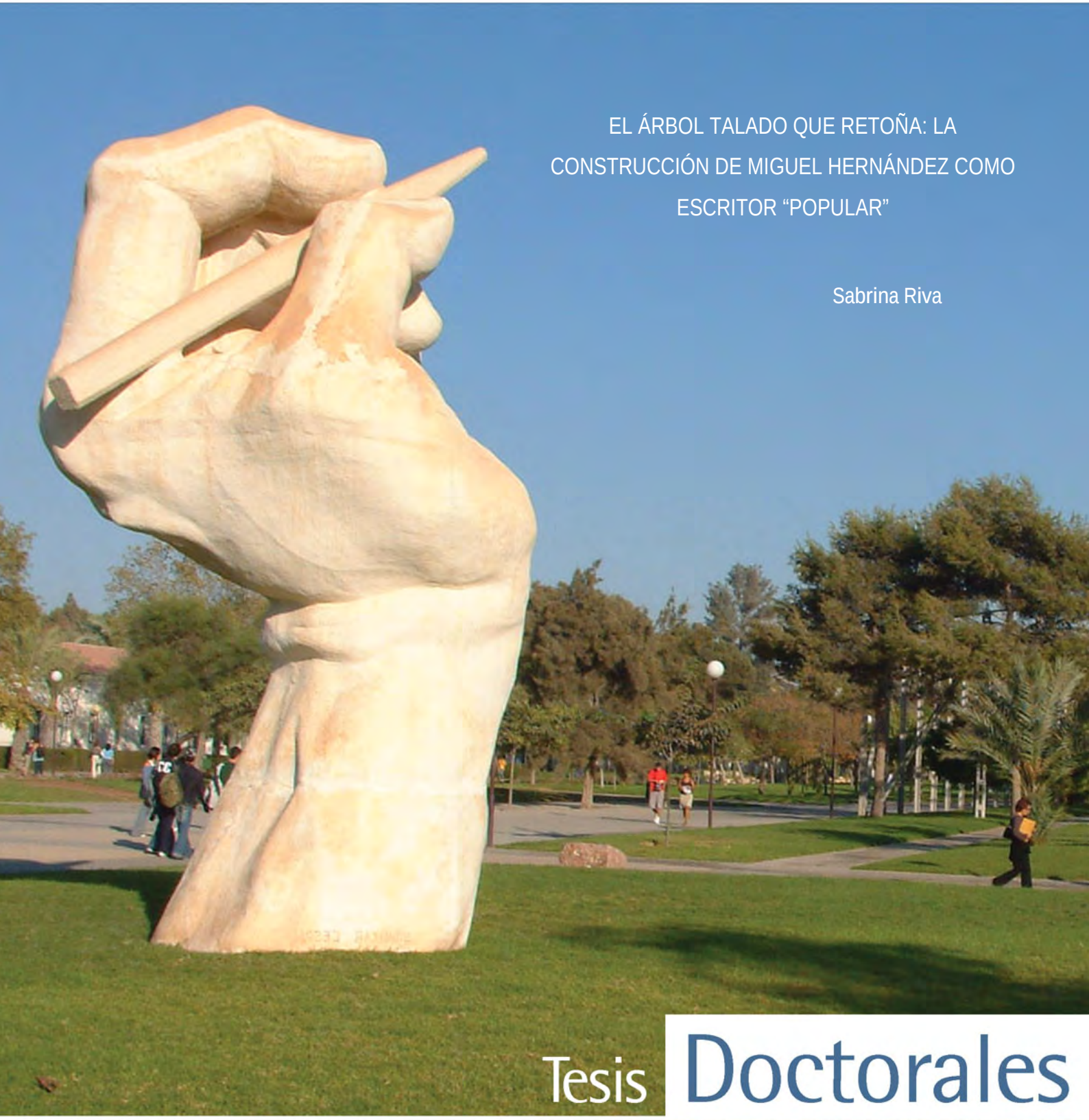
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL ÁRBOL TALADO QUE RETOÑA: LA CONSTRUCCIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ COMO ESCRITOR "POPULAR"

Sabrina Riva



Tesis Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura

Facultad de Filosofía y Letras

EL ÁRBOL TALADO QUE RETOÑA: LA CONSTRUCCIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ COMO ESCRITOR "POPULAR"

SABRINA RIVA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Memoria presentada para aspirar al grado de
DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

MENCIÓN DE DOCTORA INTERNACIONAL

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

Dirigida por:
DRA. CARMEN ALEMANY BAY

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El trabajo de tesis doctoral que aquí presento ha sido subvencionado por una Beca de Investigación Doctoral de Fundación Carolina (convocatoria 2011-2012). Además, el estudio forma parte de los proyectos de I+D de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, dirigidos por la catedrática de Literatura y Cultura Españolas Contemporánea de la UNMDP Dra. Laura Scarano: "El autor en el poema: autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea" UNMDP (15/F390) y "Poéticas de autor: proyecto creador y autorrepresentación" UNMDP (15/F457).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a la Dra. Carmen Alemany Bay, directora de la presente tesis, y decisiva guía en la senda de los estudios hernandianos. A ella toda mi gratitud, no solo por sus perspicaces correcciones, sino por la paciencia y el estímulo intelectual. Sin duda esta investigación no podría haber llegado a buen puerto sin las diligentes gestiones de Juan Torres de Fundación Carolina; sin la inmensa labor de Aitor Larrabide, director de la Fundación Cultural Miguel Hernández, quien puso a mi disposición el archivo de la institución y su confianza; y sin la generosa colaboración del Dr. Luigi Contadini de la Università degli Studi di Bologna, el Dr. Alfredo Saldaña de la Universidad de Zaragoza y su esposa, la editora Berta Sariñena, y la Dra. Consuelo Candel Vila de la Universidad de Valencia. Para todos ellos, mi más sincero reconocimiento.

Del mismo modo, deseo distinguir en estas líneas la ardua tarea de acompañamiento que llevaron a cabo mis colegas y amigas del Grupo de Investigación "Semiótica del discurso" de la Universidad Nacional de Mar del Plata: Verónica Leuci, María Clara Lucifora, Liliana Swiderski, Nora Letamendía, y, en especial, Laura Scarano, Marta Ferrari y Marcela Romano. Para con esta última, no me alcanzan las palabras de agradecimiento. A lo largo de todos estos años de intensa formación, ha sido un verdadero ejemplo de compromiso intelectual, pero sobre todo, humano. A ella reconozco, su entusiasmo, lucidez y contención.

Por último, quisiera agradecer la buena predisposición y la ayuda incondicional de mi familia y de mis amigos de ambas orillas, quienes hicieron de estos años de boletos que siempre llegan a alguna parte, un camino de imprevistas aventuras y de aprendizajes que no cesan.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS **10**

RESUMEN **13**

RIASSUNTO **27**

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN **41**

1.1. MIGUEL HERNÁNDEZ Y SU INSERCIÓN EN LA SERIE LITERARIA ESPAÑOLA 42

1.1.2. Hipótesis de trabajo, metodología y ejes *43*

1.2. ASPECTOS TEÓRICOS 47

1.2.1. Lo "culto", lo "popular" y lo "masivo": distancias, filiaciones, intersecciones *47*

1.2.2. La figura de escritor *68*

CAPÍTULO 2. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU FIGURA DE ESCRITOR **73**

2.1. INTRODUCCIÓN: LOS "TRES TRISTES TÓPICOS". REVISIONES DE UNA IMAGEN 73

2.2. AUTOPOÉTICAS 86

2.3.RECONSTRUCCIONES Y REPRESENTACIONES DE UN *ETHOS* VITAL Y POÉTICO 98

2.3.1.Biografías. A golpes de recuerdo *98*

2.3.1.1 La biografía literaria. Sobre la improbable lectura "formalista" 100

2.3.1.2. La causa encarnada 128

2.3.1.3. Vida ejemplar y heroica 136

2.3.1.4. La pasión hernandiana 155

2.3.1.5. El pasado que vuelve. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* 166

2.3.1.6. El giro hermenéutico 171

2.3.1.7. Las colecciones acríticas de hechos 182

2.3.1.8. *Narradores de Javé*. Miscelánea e historia oral 189

2.3.1.9. *Andanzas y visiones españolas*: la prosobiografía 196

2.3.1.10. Las razones de los homenajes: Miguel Hernández en los escritores de posguerra y el exilio republicano 201

CAPÍTULO 3. MIGUEL HERNÁNDEZ: *IMAGEN DE TU HUELLA*. VÍNCULOS ENTRE LAS REPRESENTACIONES ESCRITAS DEL AUTOR Y SUS FORMULACIONES DIBUJADAS (Y/O FILMADAS) **237**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1. "Literatura ganada". *Miguel Hernández para niños* de Francisco Esteve Ramírez 237
3.2. Libros ilustrados para niños (o cómo entrar y salir del "corral de la infancia") 245
3.3. La biografía en viñetas 265
3.4. La biografía televisiva y los mitos de la democracia 291
3.5. Miguel Hernández revisitado. Videocreación y parodia 324

Capítulo 4. Miguel Hernández y la reescritura de la tradición popular oral 333
4.1. El pensamiento y su expresión verbal en la cultura oral y en la cultura escrita: cambios, pasajes y permanencias 333
4.1.1. Matrices de la poesía oral en español. En torno a una tradición 346
4.1.1.1. La tradición popular oral en la poesía de Miguel Hernández 356
4.1.1.2. Breves sones: poesía oral e intimidad. Conexiones con las "literaturas del yo" 375
4.1.1.3. Poéticas del borde: verso y política. Alternativas de producción, circulación y recepción 402

Capítulo 5. Miguel Hernández y la canción de autor 409
5.1. La canción de autor como género intermedial. Su relación con las poéticas de la oralidad 412
5.2. Cantautores, canción de autor y nueva canción. Definiciones problemáticas 417
5.3. Tránsitos de Miguel Hernández en la canción de autor española 423
5.3.1. Música y acción. Los cantautores contra el franquismo 423
5.3.2. ¿Y qué será ahora de nosotros sin bárbaros? Otras "traducciones" de la poesía hernandiana 435
5.3.3. Discos monográficos. Del homenaje flamenco a las voces del centenario . 445
5.3.4. Miguel Hernández y "lo masivo": el caso Serrat 455
5.3.4.1. Primera aproximación: *Miguel Hernández* (1972) 456
5.3.4.2. Segunda aproximación: *Hijo de la luz y de la sombra* (2010) 462

Capítulo 6. Conclusiones 471

Conclusioni 485

Bibliografía 499

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. Fuentes Primarias 499
2. Bibliografía sobre Miguel Hernández 499
3. Bibliografía General 510
4. Discografía 524
5. Biografías audiovisuales (documentales televisivos, films, videocreaciones) 529

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotogramas de *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer 225
Figura 2. Portada de *Miguel Hernández para niños y niñas… y otros seres curiosos* dibujado por Dinah Beatriz Salama 242
Figura 3. Portada e ilustración de *Miguel Hernández para niños* de Francisco Esteve Ramírez con dibujos de Lorenzo Olaverri 243
Figura 4. Ilustraciones de *Miguel Hernández para niños* 244
Figura 5. Portada e ilustración de *La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños* por Rosa Navarro Durán con dibujos de Jordi Vila Delclós 247
Figura 6. Ilustraciones de *La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños* 248
Figura 7. Ilustración de *Miguel Hernández el poeta de la luna* de Esteban Rodríguez Serrano realizada por Moisés Ojeda 250
Figura 8. Portada de *Miguel Hernández el poeta de la luna* de Esteban Rodríguez Serrano 252
Figura 9. Ilustración de *Miguel Hernández el poeta de la luna* 254
Figura 10. Portada de *Miguel Hernández y los niños* de Lola González ilustrada por Ignacio González..... 256
Figura 11. Portada e ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños* de José Luis Ferris con dibujos de Max Hierro..... 262
Figura 12. Ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños* 263
Figura 13. Ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños* 265
Figura 14. Ilustraciones de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez 268
Figura 15. Portada e ilustración de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez 269
Figura 16. Ilustración de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez 271
Figura 17. Ilustraciones de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez 274
Figura 18. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 275
Figura 19. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 277
Figura 20. Portada y viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 279
Figura 21. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 282
Figura 22. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 283
Figura 23. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú 284
Figura 24. Portada y contraportada de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera 286
Figura 25. Viñetas de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera .. 289
Figura 26. Viñetas de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera .. 290
Figura 27. Fotogramas de *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias 294

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 28. Fotograma de *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias 295
Figura 29. Fotogramas del videoclip "Oda a la higuera" de Nacho Novo y los castigados sin postre en *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias 297
Figura 30. Fotograma de la serie *Andaluzas* dirigida por José Ramos Espejo 300
Figura 31. Fotogramas de la presentación de *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal 302
Figura 32. Animación de Miguel Lasangre para *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal 303
Figura 33. Rafael Alberti en una fotografía recogida en *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal 305
Figura 34. *Homenaje a los pueblos de España*. Fotogramas de *Miguel Hernández* dirigido por Francisco Rodríguez y David Lara 310
Figura 35. Fotogramas de *Miguel Hernández* dirigido por Francisco Rodríguez y David Lara 311
Figura 36. Fotogramas de *Miguel Hernández, amor, vida, mort*, episodio del programa *Dossiers* de Javier Abuja 313
Figura 37. Fotogramas de *Las tres heridas de Miguel Hernández* de Patricia López Pomares 315
Figura 38. Poema ilustrado por Fausto Galindo para *Las tres heridas de Miguel Hernández* de Patricia López Pomares 317
Figura 39. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz ... 319
Figura 40. Fotogramas de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz . 321
Figura 41. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz ... 322
Figura 42. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz ... 324
Figura 43. Fotograma de "El herido" de Ascensión González Lorenzo y Raúl González . 326
Figura 44. Fotograma de "*Missings Miss*" de Clemente Padín 326
Figura 45. Fotogramas de "Grandes Autores" de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán 328
Figura 46. Fotogramas de "Grandes Autores" de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán 330
Figura 47. Fotograma de "Miguel Hernández" de Sergio Pardo 331

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RESUMEN

El centenario del nacimiento de Miguel Hernández, en 2010, ha sido un acontecimiento oportuno para revisar algunas cuestiones ligadas a su poética y, especialmente, para volver a examinar los alcances y los límites de su funcionamiento como actor del campo intelectual y político en la serie literaria española. Las alternativas de su obra, que ha generado adhesiones y rechazos igual de radicales, en su época y aún después de su muerte, van de la escritura de "poesía católica" -y para algunos de sus exégetas de contornos filo-fascistas-, en los tiempos de su temprano despertar poético en Orihuela, guiado por Ramón Sijé, a la poesía combativa y de arenga política del ciclo de composiciones forjados durante la guerra; pasando también por otros registros más cercanos a la generación del 27 -el neogongorismo, el neorromanticismo y la poesía "impura" propugnada por Pablo Neruda-, para culminar, una vez finalizada la contienda bélica y encarcelado el poeta, con la composición de una poesía intimista, de mayor reconcentración conceptual, anudada a las formas menudas de la tradición oral popular.

La presente tesis, entonces, pretende reconstruir la figura de Miguel Hernández como escritor "popular", articulada en torno a dos núcleos problemáticos que se intentan despejar: la lectura y reescritura de la tradición oral popular y la construcción de una singular figura de autor.

En lo que concierne a la veta de tradición popular, siempre en vigor en esta poética, la misma cobra protagonismo en la medida en que la escritura hernandiana, envuelta en una coyuntura histórica precisa -la Guerra Civil y el calvario carcelario del poeta una vez perdida ésta-, evoluciona hacia modulaciones líricas y objetos en principio "épicos" y, hacia el final, de decidido "tono élego". En esta retórica familiar a la oralidad, donde conviven los versos de largo aliento y las formas breves del llamado "verso hispánico", "lo tradicional" se conecta primero con unos usos y unas "tecnologías de la palabra" (Walter Ong) de raigambre colectiva y sus respectivas proyecciones, para luego ensamblarse con las escenas de la intimidad. Por lo que, la poesía del oriolano construye desde su misma retórica una figura de autor "popular", que, asimismo, se extiende a otras realizaciones por fuera de la escritura, en particular, la oralización y la musicación de sus versos.

Con respecto al segundo núcleo problemático, éste sin duda está vinculado con el anterior, pero no hace tanto hincapié en los circuitos de circulación y de consumo de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

la obra hernandiana, sino en el de un grupo nutrido de otras "textualidades" -autopoéticas, biografías, libros ilustrados para niños, novelas gráficas, biografías televisivas, videocreaciones, etc.-, en las que se fraguan una serie de perfiles o imágenes de autor, que complementan o interpelan a aquellas fijadas en la propia escritura del poeta. En esta línea, se analizan todos los *clichés* que han dado sustento a las "leyendas" y "contraleyendas" sobre su figura de escritor, ya sean estos los de "poeta pastor", "poeta del pueblo" o "poeta del sacrificio", entre otros.

En el capítulo introductorio, describimos cuestiones procedimentales u organizativas como la metodología y los ejes a desarrollar, planteamos los nexos entre Hernández y los artistas de su tiempo, esto es, su inserción en el campo intelectual y en la serie literaria de la península, y trazamos algunos recorridos teóricos respecto de lo "culto", lo "popular" y lo "masivo", sus distancias, filiaciones e intersecciones, y la figura de escritor.

Dejando a un lado la metodología y los ejes de análisis, que de alguna manera se desperdigan en todo lo que diremos a continuación, en primer término, debemos destacar que el origen campesino, la formación provinciana y la procedencia conservadora del oriolano se constituyen como un verdadero lastre a la hora de su entrada al campo artístico de comienzos de siglo XX. Primero, en su viaje inicial a Madrid, porque los pocos intelectuales con los que entra en contacto, entre ellos Ernesto Giménez Caballero, lo tratan con paternalismo. Más tarde, ya instalado en la capital, porque su "atuendo" e "histrionismos" rusticanos, más allá del capital simbólico adquirido a esas alturas, entra en contraposición con los usos y costumbres de los hombres de la élite, cuyos representantes más insignes, por ejemplo Federico García Lorca y Luis Cernuda, rechazan. Sin embargo, no solo mantiene relaciones desiguales con los poetas consagrados -Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, por nombrar los más cercanos a su corazón, son sus amigos-, sino que su posición ex-céntrica dentro del canon cambia con el advenimiento de la guerra. En ese nuevo contexto es aclamado como el "poeta de la revolución", se vincula con escritores comprometidos con la causa republicana, muchos de ellos provenientes de las formaciones de vanguardia previas, y con los intelectuales que asisten al *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937. Con su muerte en 1942, no obstante, sobreviene el olvido. Su obra apenas circula durante la posguerra, agravándose la cuestión, por el hecho de que ha sido censurada, publicada fragmentariamente y, en más de una oportunidad, fuera del país. En el tardío franquismo, el regreso paulatino del interés por el poeta impone su

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

urgente reivindicación. Hoy, a más de dos décadas después de la edición de sus *Obras Completas* (1992) (merced a la labor de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay), los estudios hernandianos cuentan con una ingente producción y unas instituciones que les dan cobijo, como la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela y el Centro Hernandiano de Estudios e Investigación de Elche.

En términos generales, en las mencionadas páginas introductorias, se desarrolla también un relevamiento taxonómico, tanto en los aspectos retóricos como ideológicos (la porosidad problemática, por ejemplo, de términos como "lo popular"), fundamentalmente en relación con los procesos de producción, circulación y consumo cultural, "tomas de posición" (Pierre Bourdieu) dentro del campo, reconstrucción de ideologías estéticas y de las "figuras de escritor" correspondientes. Y en relación con este último aspecto, de capital importancia para ponderar la poética de Miguel Hernández y su impacto en el campo artístico contemporáneo, se delinea un marco teórico referido a las posibilidades de la identidad elocutiva. Las indagaciones destinadas a explorar la "imagen de autor" hernandiana permiten configurar una interpretación más acabada de las intervenciones del poeta fuera de su literatura, dado que la actualidad de su propuesta aún genera contradicciones y mordaces polémicas.

El segundo capítulo de la tesis, denominado "Miguel Hernández en su figura de escritor", se divide en tres apartados generales. En primer lugar, revisamos las representaciones simbólicas cifradas en los "tres tristes tópicos", como los llamó en un lúcido artículo de prensa Agustín Sánchez Vidal: los tópicos del "poeta pastor", "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio". Nos detenemos en sus orígenes y las tipologías textuales en las que inicialmente se manifestaron. En segundo lugar, examinamos las escasas, pero sugerentes autopoéticas hernandianas, en el cruce con las figuras de autor ya analizadas, su presencia o ausencia dentro del proyecto estético del oriolano. En tercer lugar, estudiamos cómo se ha configurado su imagen de escritor en los relatos biográficos de la más diversa índole.

A grandes rasgos, y de acuerdo con las procedencias y características de los tópicos explorados más frecuentes en torno al poeta, podemos afirmar, al menos preliminarmente, que la figura de Hernández como escritor "popular" se crea ya sea por su origen humilde, el empleo de un vocabulario referido a la naturaleza, sus tareas como cabrero (tópico del "poeta pastor"); su consciencia proletaria, su fusión con el pueblo en tiempos de guerra, por el que canta y empuña el fusil (tópico del "poeta del pueblo" y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

del “poeta soldado”); o por la calidad de su muerte, exenta de cualquier renunciamiento a la causa popular republicana (tópico del “poeta del sacrificio”).

Las autopoéticas hernandianas acompañan el derrotero del campo intelectual de su época. Soslayando las llamadas “poéticas implícitas” (Vodidka) y la profusa correspondencia que el autor mantuvo con su familia y allegados, en consecuencia, nos hemos detenido en algunos textos en los que propone de manera esquemática y sintética su concepto del poema y ciertas reflexiones a propósito de la recepción de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, por un lado, y en textos introductorios a sus producciones literarias, la transcripción por escrito de un discurso pronunciado en un acto y textos en prosa de carácter crítico, todos ellos compuestos al calor de la guerra, por el otro. Como hemos podido apreciar, estos ejercicios metatextuales forjan, sin duda, los modos en que los escritores se presentan ante sus pares y ante el público, y, en última instancia, la manera en la que estos quieren ser recordados. Borronean, exageran o cambian sus figuras de autor de acuerdo con la evolución del campo intelectual y de la adecuación de su obra a ese fluctuante contexto. En el caso hernandiano, se excluye el tópico del “poeta pastor”, que para el oriolano no es más que su prehistoria, y no se da lugar al de “poeta del sacrificio”, debido a que todo lo que escribe en su etapa carcelaria se publica póstumamente, sin indicaciones puntuales de puño y letra, amén de que no compuso ningún texto de tipo programático en esa época. Las únicas imágenes de autor abonadas por Hernández son las de “poeta del pueblo” y “poeta soldado”. La mayoría de los contenidos analizados en esta seción lo exteriorizan. Sea porque son las únicas figuras de escritor que llegó a configurar, en la que praxis vital y poética armonizaron como nunca antes, sea porque así quiso que se lo evocara, lo cierto es que éstas, en exclusiva, fueron aquellas adoptadas y encarnadas por el poeta, para el que la experiencia de la guerra tenía mucho más de revelación, que de mito.

De acuerdo con los dichos de Isabel Burdiel (2014) -quien remeda a Sabina Loriga- en una publicación historiográfica reciente, el relato biográfico provee una forma particularmente apropiada para asumir el desafío implícito en el hecho de que las fuerzas de la vida individual son indisociables de las fuerzas de la vida colectiva, es decir, se implican mutuamente: lo universal en lo particular y viceversa. Es por esto que, la biografía es una de las modalidades más empleadas para dar cuenta del *ethos* poético y vital de Miguel Hernández, estimado por la mayor parte de la crítica símbolo del tiempo histórico que debió transitar.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cabe destacar que el poeta oriolano ha sufrido de un notorio hiperbiografismo, pues se han escrito historias sobre su vida de todo tipo, dependiendo de la época, la ideología política, los efectos pragmáticos esperados y las estrategias compositivas utilizadas, cuya rigurosidad fluctúa de acuerdo al ejemplo analizado. Por añadidura, resulta poco pertinente aceptar un único sistema de categorías a fin de examinar estas biografías, sin que por ello sea nuestro deseo alentar una clasificación "arbitraria y conjetural", a la manera de aquella planteada por John Wilkins, según nos recuerda Jorge Luis Borges en su conocido ensayo "El idioma analítico de John Wilkins". De ahí que nuestra intención sea, por el contrario, abonar un criterio consecuente con las condiciones inherentes a cada relato biográfico. Si bien los marcos genéricos de los mismos son amplios, solo nos referiremos en este acotado resumen a aquellos que exhiben aspectos clave para la confirmación de las hipótesis iniciales. Por lo tanto, aquí prescindiremos del análisis de algunas narrativas, por ejemplo, de las colecciones acríticas de hechos, las historias orales, las prosobiografías y las realciones desarrolladas por los escritores de posguerra y el exilio republicano.

En principio, la mayor parte de las biografías destinadas a contar la trayectoria vital de Miguel Hernández pueden ser pensadas, dado el obvio protagonismo de su faceta como escritor, bajo el marbete de las "biografías literarias". Éstas pretenden, en más de una oportunidad, explicar la obra del poeta a partir de su ciclo vital. El "taller de escritura" hernandiano, sujeto al horizonte explicativo de la "falacia biográfica", de la que nunca logra desentenderse plenamente, sin embargo, suele presentarse, al menos en las primeras biografías del autor, de modo segmentado. Primero se relata la vida del poeta y a continuación se realiza la interpretación de su obra. Contrato de lectura mediante, muchos de sus biógrafos sienten la necesidad de comentar los aspectos más relevantes de su vida, a fin de que el receptor pueda comprender la dimensión y la coherencia de su proyecto estético. Bajo esta modalidad, están escritas las narraciones biográficas de Concha Zardoya, Juan Guerrero Zamora, Juan Cano Ballesta y Vicente Ramos.

Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra (1955) de Concha Zardoya, considerada la primera biografía del poeta, presenta varias de las caracterizaciones del oriolano que terminarán convirtiéndose en tópicas. "Genio romántico", Hernández no solo aparece determinado por su clase social, sino que también es definido por su contacto con la naturaleza. De este forma, los lazos estrechos con el mundo natural acreditan una descripción de su figura, en la que se destacan su "llaneza", "pureza",

“bondad” e “inocencia”, es decir, rasgos que distinguen al pastor desde el Renacimiento español. Asimismo, se relatan las vicisitudes de su relación con Josefina Manresa y esto posibilita el diseño de otra imagen, la de “poeta enamorado”, de filiación romántica, claro está, pero que sirve en este caso para exaltar las virtudes del héroe casto y caballeresco, cuya amada posee idénticas cualidades. Su autodidactismo tampoco pasa desapercibido, considerándolo Zardoya una forma de “autosuperación juvenil”. En conexión con éste, se refiere una anécdota que convierte al escritor en un “poeta juglar”. La autora relata que Hernández explicaba a los hombres de Orihuela sus versos gongorinos, por medio de unos cartelones y objetos dispuestos especialmente para la ocasión. “Popularización de lo culto”, lo cierto es que esa práctica se emparenta con las *performances* medievales y con los modos de circulación de los romances de ciego. Por último, hay que subrayar que la biógrafa piensa a su biografiado, a la manera de los folcloristas, ligado al “alma popular”, y también como “entidad física”. Miguel Hernández, en tiempos de guerra, se confunde con la multitud, con el pueblo que es “tumulto” y “manifiesta así su fuerza” (Geneviève Bolléme), da voz al “clamor”.

Juan Guerrero Zamora, primero en *Noticia de Miguel Hernández* (1951) y después en *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)* (1955), por su parte, plantea el vínculo entre el escritor y su tierra con otros aparentes objetivos. La observación directa de los ciclos naturales y, en particular, de la fecundación, despojan implícitamente a la poesía erótica hernandiana de cualquier connotación deshonesta. Al mismo tiempo, el narrador traza la imagen de “poeta católico”, una semblanza del oriolano que tiene asidero en la realidad, aunque es más probable que haya sido desplegada con el propósito de oponerla al comunismo y ateísmo, con los que el poeta estaba asociado. Siendo así, su biografía se constituye como material apto para sortear las barreras morales de la posguerra. El biógrafo renuncia a describir las experiencias de Hernández durante la Guerra Civil y apenas alude a su etapa final. Con todo, aporta preguntas sugestivas que permiten pensar los contrastes entre la cultura subalterna y la cultura culta.

En su libro de mayor envergadura, aquel compuesto en 1955, Guerrero Zamora lleva a cabo una operación que oscila entre la fijación del tópico del “poeta pastor” y su primera deconstrucción. Se observa un evidente empeño por interpretar todas las aristas del fenómeno. Por consiguiente, se interroga acerca del “histrionismo rusticano” del poeta, o lo que es lo mismo, respecto del atuendo campesino y los modales “fuera de foco” que Hernández mantiene una vez asentado en Madrid. Las dos preguntas

primordiales que se hace son, por un lado, si la supuesta timidez del autor no "es la que le llevaba a exagerar lo que hubiese querido disimular"; por el otro, si el mencionado histrionismo "no le empujaba a llamar la atención con una postura que él sabía no usaba nadie en el ambiente artístico" (74). Figura que cruza componentes reales extremados -su origen campesino y sus tareas pastoriles- con otros provenientes de sus lecturas iniciales -la literatura bucólica clásica y modernista, fundamentalmente-, la leyenda del escritor, se fragua a horcajadas del mito y los sucesos reales. Más allá de la respuesta de Guerrero Zamora, que solo mantiene un posicionamiento conciliador, lo interesante en este caso es que nos remite a la "paradoja de los dominados" teorizada por Pierre Bourdieu, simbolizando Hernández sus dos caras. La estrategia de ingreso al campo literario sostenida por el oriolano, esto es, su mitificación consciente, parece confirmar la hipótesis principal del sociólogo francés: "La resistencia puede ser alienante" -recordemos que para muchos de sus coetáneos el poeta iba "disfrazado de pastor"- y "la sumisión puede ser liberadora" (1987: 156) -él nunca hubiera podido construir esa imagen de autor, abandonado el pueblo y pretendido su ingreso al campo artístico sin antes entregarse a la adquisición del capital simbólico más o menos legitimado-. Pese a ello, cabe preguntarse si al experimentar los dos polos de la contradicción -como en la multiplicación de dos números negativos- Hernández no habría encontrado una salida a la paradoja.

En cuanto al trabajo de Eutimio Martín, *El oficio de poeta: Miguel Hernández* (2010), el mismo tiende a valorar al escritor en la medida en que éste ejemplifica o representa lo colectivo. Es por esto que, conforme a lo teorizado por François Dosse, podemos considerar su proyecto -y en esto reside gran parte de su originalidad- una "biografía modal". Esto significa que, en su texto, "lo singular" es una entrada a "lo general", mostrándole al lector el comportamiento promedio de las categorías sociales de un determinado período histórico. Según Martín, diversos intelectuales, entre ellos Rafael Alberti, Pablo Neruda y César Vallejo, defendieron con denuedo la causa republicana, pero ninguno encarnó como Miguel Hernández la encrucijada histórica que ésta representaba: la "conquista de la dignidad personal" a través de la lucha contra la dominación económica y la ideología de la Iglesia Católica. Como consecuencia de ello, el "oficio de poeta", al que se alude en el título de la biografía, también resulta dignificado, lindando con la heroicidad, al dar la vida por aquello en lo que creía, por el compromiso inquebrantable adoptado consigo mismo y con su pueblo.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Dispuesto a desbaratar la "visión hagiográfica" cristalizada en torno a la figura de Hernández, Martín comienza por distinguirla y ponderarla, considerando que ésta lo deshumaniza y lo transforma en una suerte de "cándido". Piénsese, por ejemplo, en la limitada colección de adjetivos que suelen acompañar su imagen en los relatos que ya hemos mencionado: "Elemental inocencia", "llaneza y simplicidad de pastor", "joven puro" (Zardoya); "honrado y naturalmente sencillo", "inocencia de pájaro" (Guerrero Zamora), entre otros. Tales apreciaciones se continúan e, incluso, llevan al paroxismo, al tratarse el vínculo del poeta con su esposa Josefina Manresa. Ahora bien, el biógrafo niega esta imagen idealizada del poeta, asegura que éste no era tan ingenuo como se lo ha mostrado y que el tópico del "poeta pastor", sobre el que más documentación ofrece, no es más que una "imagen de marca".

Igualmente, es posible señalar que la vida y obra de Miguel Hernández no se privan tampoco de la modalidad heroica de la biografía. De una forma u otra, relatos biográficos tan reconocidos y a la vanguardia de la crítica hernandiana en su momento como los de Dario Puccini y María de Gracia Ifach, nos referimos a *Miguel Hernández, vita e poesía* (1966) y *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (1975) respectivamente, tienden a presentarnos al alicantino en cuanto "modelo ejemplar", personificación de las virtudes humanas perseguidas por la sociedad contemporánea. Se adscriben, de esta manera, a la tradición biográfica de más larga data, aquella explorada por Plutarco en sus *Vidas paralelas*.

"Primera biografía militante", en palabras de Ana María Antolín Solache y Aitor Larrabide, *Miguel Hernández, destino y poesía* (1958) de Elvio Romero extrema tanto algunos de sus juicios o introduce episodios imaginados, pero convenientes respecto de la figura que se quiere forjar, que siguiendo la línea de la biografía heroica se acerca a la hagiografía. No solo algunos pasajes le niegan historicidad al oriolano -buena muestra de ello es el propio título del libro-, sino que, al igual que la vida de los Santos, no necesariamente narra lo que aconteció, más bien aquello que es oportuno en el momento de su escritura. En este caso, sumar a las filas de la izquierda a un héroe incorruptible, legitimado por su rol en la guerra, su origen humilde y la vitalidad de su poesía, y usarlo como símbolo de la causa comunista. Si algo distingue a este proyecto es su figuración del "poeta del sacrificio", puesto que no podemos dejar de recordar la última escena, en la que Hernández escribe en el muro de la enfermería donde muere, el pareado: "¡Adiós, hermanos, camaradas, amigos: / despedidme del sol y de los trigos" (168). Ésta no se refiere a un suceso acaecido. El poeta permaneció postrado en la cama durante sus

aciagos días finales y no pudo trazar esos versos. Alude, en cambio, a lo que es ejemplar de acuerdo con la figura de héroe que se ha desarrollado a lo largo de todo el libro. La abnegación y actitud positiva de dicha escena son algunos de los motivos que acercan este "retrato lírico" a la hagiografía.

En las últimas décadas, la biografía adquiere una índole reflexiva e interpretativa insospechada en los modelos previos, y ya no la impulsa una voluntad especular -identificar una época o un conjunto de valores con un individuo-, sino una mirada del otro en segundo grado. De modo que, el aporte del psicoanálisis, la sociología y la antropología, además del proporcionado por la historia, es insoslayable a fin de entender con mayor profundidad los procesos de subjetivación, por los que se pregunta esta último tipo de relato biográfico, denominado "biografía hermenéutica" (Dosse). Aunque de manera incipiente, podemos incluir en este conjunto de narrativas a *Miguel Hernández, corazón desmesurado* (1975) de José María Balcells, *Miguel Hernández: la voz de la herida* (2010), escrito a cuatro manos por David Becerra Mayor y Antonio Antón Fernández y *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, obra de José Luis Ferris que fue publicada en 2002 y actualizada y ampliada en 2010. Realizaremos algunos comentarios acerca de esta última, pues es la más difundida, sugerente y documentada.

Para Ferris resulta esclarecedor del rol desempeñado por Hernández en la guerra, su rechazo rotundo de un lugar en la retaguardia, posición que le hubiera privado de conocer los avatares del pueblo, alzado en armas para defender un sistema de gobierno republicano. En vista de ello, se opone a legitimar la imagen de Rafael Alberti como "modelo del poeta combatiente" esbozada por Miguel García Posada, dado que, en verdad, fue Hernández y no Alberti, quien convivió con los soldados en las trincheras y empuñó el fusil, aquel que "popularmente sí fue considerado el auténtico poeta del pueblo y la revolución" (2002: 398). Ellos encarnan dos maneras diversas de compromiso literario al servicio de la República. A fin de apoyar sus argumentos, transcribe los testimonios de diversos hombres, en su mayoría soldados, que mantuvieron contacto con el poeta durante la contienda bélica -Santiago Álvarez, Bonifacio Méndez, Pedro Mateo Merino, Antonio Buero Vallejo-, reunidos por María Gómez y Patiño en su libro *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, texto sobre el que nos extendemos en la tesis. Las voces de todos ellos coinciden en un punto central: Hernández, a diferencia de otros poetas que visitaban el frente y luego se volvían a Madrid o a la retaguardia

correspondiente, permanecía con los soldados, los conocía, sufría sus mismos padecimientos y trataba de "levantarles la moral" con el recitado de sus versos. Es por esto que, el vínculo con esos hombres y con los variopintos paisajes que recorre en tiempos de guerra lo llevan a descubrir que "su misión" es "la sublimación del pueblo, pero no el pueblo entendido en su tradicional concepción marxista de ensalzamiento del obrero, sino como revolución del campesinado, de las gentes que, como él, han nacido y han muerto laborando la tierra (413-414).

"Miguel Hernández: *Imagen de tu huella*. Vínculos entre las representaciones escritas del autor y sus formulaciones dibujadas (y/o filmadas)", tercer capítulo del trabajo que aquí presentamos, aglutina algunas especulaciones sobre diversos formatos creativos y las imágenes de autor allí esbozadas. Segmentado en cinco apartados, estudia la antología *Miguel Hernández para niños* de Francisco Esteve Ramírez, libros ilustrados, novelas gráficas, las biografías televisivas de la democracia y un medio de menor circulación, el llamado "videoarte", respectivamente.

En lo que atañe a la iconografía hernandiana, ésta se redujo hasta finales de los años 70 a un grupo acotado de fotografías, en casi todos los casos de calidad muy dispar, el retrato de Antonio Buero Vallejo y aquel realizado por el escultor José María Torregrosa. En 1979, Francisco Esteve Ramírez publica en Ediciones de la Torre una antología de poemas ilustrados por Lorenzo Olaverri, *Miguel Hernández para niños*, texto que constituirá el puntapié inicial no solo del acercamiento de la obra del oriolano al público infantil, sino de la palabra a la imagen. Sin embargo, no será hasta el comienzo del nuevo siglo, y, en especial, hasta el centenario del nacimiento del poeta en 2010, que surjan novedosas propuestas, donde se combinan el aspecto visual y el literario, tales como libros ilustrados y novelas gráficas. Algo similar sucederá con la realización de proyectos documentales y cinematográficos, desarrollados por las mismas fechas.

Las producciones estudiadas en este capítulo reproducen prácticamente los mismos perfiles de poeta que las biografías al uso, examinadas en el capítulo anterior. A la profusa edición de relatos biográficos que se desarrolla a lo largo del siglo pasado, se le suman ahora este grupo nutrido de proyectos, fruto de los homenajes y los oportunismos propiciados por el centenario. Miguel Hernández es retratado como "poeta pastor" en la mayor parte de las portadas de libros para niños, conservando la "candidez" y el halo romántico propio de sus primeras representaciones, aunque el estereotipo se deconstruya en otras expresiones, esta vez audiovisuales, como las

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

biografías televisivas y las viodeograbaciones. Los tópicos del "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio" se desarrollan en menor medida, puesto que no se creen aptos para las sensibilidades infantiles los episodios de su vida final. Pese a ello, sí se los retoma con gran presencia y realismo en los documentales biográficos y en los cómics.

Otro elemento que no colabora en la diferenciación de las narraciones biográficas escritas y aquellas potenciadas por la imagen, es la aparición, en estas últimas, de los estudiosos de la obra hernandiana que han creado las biografías más divulgadas, quienes reiteran allí sus hipótesis de trabajo asentadas en ensayos críticos previos. A la postre, la ventaja de su difusión masiva y la virtud de ampliar el imaginario visual sobre el poeta, añadiendo nuevos motivos -como por ejemplo el de la gota de sangre que penetra los fotogramas y simboliza tanto la criminalidad franquista como el destino trágico del alicantino-, al decantado archivo fotográfico sobre el autor, son los méritos de estos nuevos formatos propios de las actuales "industrias creativas" (Frédéric Martel).

Si hay una novedad que los mismos presentan, ésta es la insistencia en la imagen de "poeta autodidacta" y en su posterior desacralización. Por un lado, las antologías y los libros para niños exponen evidentes propósitos moralizantes, dado que se exterioriza la ejemplaridad de Hernández, su desempeño como estudiante y entusiasta de la cultura, y se exhorta a la lectura de sus versos. Por el otro, esa figura de escritor es parodiada en las videograbaciones, registros audiovisuales de corta duración, en los que el poeta lee revistas que no concuerdan en absoluto con su representación monumentalizada y repite hasta el absurdo que es un autodidacta. La parodia surge, entonces -como lo quería Tinianov-, debido a la saturación de las formas estereotipadas y con la consecuente pretensión de renovar el repertorio de imágenes sobre el oriolano. Tal vez también, como respuesta a la presencia recurrente de éste en los medios masivos de comunicación y, sobre todo, dentro del canon escolar.

A lo largo del cuarto capítulo, "Miguel Hernández y la reescritura de la tradición popular oral", damos cuenta de las matrices compositivas de la poesía oral, tanto de las "tecnologías de la oralidad" (Ong) que ésta comporta como de algunas de sus disposiciones métricas más relevantes, el romance y la copla, y, por último, afrontamos la empresa central del mismo: la presencia de la tradición popular oral en la poesía de Miguel Hernández, sus conexiones con las llamadas "literaturas del yo" y sus vínculos con una propuesta de literatura *engagée*, enfocada en la búsqueda de efectos pragmáticos concretos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El acervo de la tradición oral popular, cuya extensión diatópica y diacrónica la legitima como un hecho singular dentro de la poesía peninsular, adquiere en Hernández una presencia protagónica, en la medida en que su escritura, frente a las nuevas circunstancias socio-políticas -como ya lo mencionáramos, la Guerra Civil y el posterior encarcelamiento del poeta-, evoluciona hacia un tono de evidente carácter intimista, en especial en sus últimas manifestaciones. A través de los usos retóricos se reactualizan, en clave contemporánea y con la firma de autor, el imaginario popular, las "voces" subyacentes y su contexto de producción. Por añadidura, se reformula el material poético precedente en su pasaje de lo folclórico a sus respectivas proyecciones, dentro de los alcances del programa estético hernandiano, particularmente asediado por las preocupaciones de un tiempo histórico conflictivo. Como afirma María Isabel López Martínez: "El olezano se comporta respecto a estos módulos siempre como un vate culto que incorpora fórmulas, métrica, imágenes de los cantares, porque asume su belleza y validez" (1995: 43), y es en tanto -como veremos *in extenso* en la tesis- escritor que recrea el conjunto de composiciones que forman parte del folclore, un escritor "popular".

El quinto capítulo, titulado "Miguel Hernández y la canción de autor", se destina a la exégesis de la "canción de autor" española de los últimos años del franquismo. Ésta recupera e intensifica una figura de Miguel Hernández como escritor "popular", que ya se encontraba presente en su propia poética (según lo planteado en el apartado anterior), aprovechando la oralidad potencial de su poesía y favoreciendo, asimismo, una difusión de la palabra hernandiana sin precedentes, junto con la configuración, más tardía, de una identidad simbólica que aúna imágenes de poeta heredadas del Romanticismo, como el "héroe" o el "mártir", y que entroncan en la posguerra con ciertas figuras de poeta "social". La "canción de autor" continúa por otros medios la tarea de difusión de una ideología y un proyecto estético contrarios al régimen, emprendida por los máximos exponentes de la llamada "poesía social" -Blas de Otero y Gabriel Celaya-, tarea muchas veces militante, que encarna en poéticas de signo más o menos revolucionario y que tiene por objeto llegar a un público mayoritario.

De manera aproximativa, podemos indicar aquí que gran parte de las musicaciones de la poesía hernandiana se concentran en las décadas de los sesenta y los setenta, años en los que, dado el carácter reivindicativo que adquieren las propuestas de la "nueva canción", se adaptan, en particular, aquellos poemas, firmados por Hernández, de carácter más combativo y desafiante, pertenecientes en su mayoría a

Viento del pueblo o *El hombre acecha*, tales como "Aceituneros", "Vientos del pueblo", "El niño yuntero", "Las cárceles" y "El herido". A pesar de la censura que muchos de los cantautores deben soportar, los versos del oriolano comienzan a hacerse conocidos, dada la circulación masiva y el éxito que tienen canciones como "Andaluces de Jaén" (basada en "Aceituneros"), en versión de Paco Ibáñez y luego en la de Jarcha, o gracias a la difusión de las composiciones que posibilita un cantante tan convocante como Joan Manuel Serrat.

A modo de conclusión, podemos dejar asentado en estas líneas, en principio, que el estudio de Miguel Hernández en conexión con las culturas populares nos ha permitido revisar los "préstamos recíprocos" y las oscilaciones, desplegadas en el marco de la posmodernidad, entre los "tres pisos" del "edificio cultural": "lo culto", "lo popular" y "lo masivo" (Néstor García Canclini). En nuestros días, la cultura subalterna no es solo asediada desde la perspectiva de la "sumisión", sino que la "resistencia" y la "negociación" son las otras caras -más apropiadas y actuales- para pensar acerca de los constantes vaivenes entre la "hegemonía" y la "periferia". Las indagaciones respecto de las "apropiaciones" y "usos" que los actores populares realizan de los objetos culturales, en pos de intervenir en el espacio de la cultura hegemónica, ponen en jaque las narrativas sobre las "tecnologías de control", y complejizan la lectura de los escurridizos itinerarios de "lo popular".

Como hemos visto, el perfil del autor se encuentra asociado a "tres tristes tópicos" -"poeta pastor", "poeta del pueblo", "poeta del sacrificio"- que fecundan o refuerzan, en su firme entrecruzamiento, los costados populares de su retrato. Aún así, estos no son los únicos, pues su figura convoca otras imágenes complementarias como las del "poeta católico", "poeta enamorado", "poeta juglar" y "poeta militante", entre otras. El escritor de Orihuela es "popular" *per se*, debido a su origen humilde, sus tareas como cabrero y su pretendida consciencia proletaria; digno de "popularidad", una manera de "estar en el pueblo", visto que encarna la causa republicana y su defensa, siendo su literatura otra de las fuentes de esa notoriedad; y, en última instancia, "popularizado" a nivel masivo, por la razones expuestas con anterioridad, gracias a la canción de autor de los años 60 y 70.

En suma, se trata de un poeta arraigado como pocos en el imaginario y en la cultura de la península. Sujeto que proyecta los deseos vulnerados de una comunidad que, en tanto "resistente", lo convoca y actualiza, las expresiones artísticas y *massmediáticas* analizadas exhiben los cruces productivos entre su conducta y aquella

que algunos sectores de la sociedad persiguen, entre un proyecto político no clausurado, el de la II República, y una democracia que busca sus "figuras fundadoras", y encuentra en la experiencia vital y en la literatura del oriolano una fuente de inspiración patriótica. Protagonista indiscutido de la "resistencia", ayer como hoy, Hernández nunca prescinde de su "aura" primigenia, su impronta combativa y rebelde, ni de sus registros más intimistas, pero ingresa gradualmente, por supuesto no ya al campo artístico, dentro del cual había sido consagrado durante la Guerra Civil, sino en la nómina del canon de escritores nacionales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RIASSUNTO

Il centenario della nascita di Miguel Hernández, nel 2010, è stato un evento opportuno per fare una revisione su alcune tematiche della sua poetica e specialmente per riesaminare la sua importanza e i limiti del suo ruolo di attore nel campo intellettuale e politico nell'ambito della letteratura spagnola. Influenzata dagli eventi più importante della vita dell'autore, la sua opera spaziò, generando consensi e critiche in ugual modo, dalla scrittura di "poesia cattolica" -e di stampo vagamente filo-fascista- a quella politica più combattiva, passando per registri più affini alla generazione del 27 (Neogongorismo, neoromanticismo e poesia "impura" sullo stampo di Neruda) per concludersi, finita la guerra e durante gli anni di carcere del poeta, con la composizione di poesie più intimiste, più legate alle forme della tradizione orale e più profonde concettualmente.

La presente tesi, quindi, ambisce a ricostruire la figura di Miguel Hernández come scrittore "popolare", articolata intorno a due nuclei problematici che si cerca di risolvere: la lettura e riscrittura della tradizione popolare orale e la costruzione di una figura d'autore singolare.

La tradizione popolare, sempre in relazione con questa poetica, diventa protagonista quando la scrittura hernandiana, nel contesto di una precisa epoca storica (la Guerra Civile e il calvario carcerario del poeta a seguito della sconfitta della sua patria) si sviluppa verso modelli lirici e oggetti che in un principio sono "epici" e verso il finale sono decisamente di "tono elegiaco". In questa retorica che richiama la tradizione orale, dove convivono i versi di lungo affanno e le forme brevi del cosiddetto "verso ispanico", il tradizionale si collega innanzitutto con gli usi e le "tecnologie della parola" (Walter Ong) di origine collettiva e con le sue rispettive proiezioni, per poi fondersi con le scene dell'intimità. Per tutto ciò, la poesia dell'oriolano costruisce dalla stessa retorica una figura di autore "popolare" che nello stesso modo si allarga ad altre realizzazioni che vanno al di fuori della scrittura, in particolare la oralizzazione e la musicalizzazione dei suoi versi.

Il secondo nucleo problematico senza dubbio è vincolato al precedente, non concentrandosi tanto sui circuiti di circolazione e consumazione dell'opera hernandiana, ma su un gruppo di "testualità" -autopoetiche, libri illustrati per bambini, romanzi grafici, biografie televisive, videoregistrazioni, ecc.-, nelle quali esistono una serie di profili ed immagini dell'autore che discutono con quelle fissate nella scrittura del poeta

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

o le completano. In questa linea si analizzano tutti i *clichés* in cui si basano le leggende e le "controleggende" sulla sua figura di scrittore, come quelle di "poeta pastore", "poeta del popolo", "poeta del sacrificio" ed altre.

Nel capitolo introduttivo descriviamo la metodologia e le linee guida da seguire e sviluppare, analizziamo i nessi tra Hernández e gli artisti del suo tempo, ossia il suo inserimento nel campo intellettuale e nella letteratura della penisola e tracciamo alcuni percorsi teorici riguardo il "colto", il "popolare" e il "massivo", assieme alle loro distanze, affiliazioni e inserimenti e la figura dello scrittore.

Tralasciando la metodologia e le linee principali d'analisi che in qualche modo si espandono in tutto quello che si dirà in seguito, in primo luogo dobbiamo evidenziare che l'origine campagnola, la formazione provinciale e la provenienza conservatrice dell'oriolano si costituiscono come un vero ostacolo al momento del suo ingresso nel campo artistico a inizi del secolo XX. Prima, in un viaggio iniziale a Madrid, perché i pochi intellettuali con cui entra in contatto -tra cui Ernesto Giménez Caballero- lo trattano con paternalismo. Più avanti, già installato nella capitale, a causa dei suoi vestiti e degli "istrionismi rustici", nonostante il capitale simbolico acquisito, entra in contrapposizione con gli usi e abitudini degli uomini d'élite, venendo rifiutato dai suoi rappresentanti più notevoli, per esempio Federico García Lorca e Luis Cernuda. Ciononostante, non solo mantiene stretti rapporti con i poeti consacrati -Pablo Neruda e Vicente Aleixandre, che sono non solo colleghi ma anche amici-, ma la sua posizione ex-centrica dentro al canone cambia con l'inizio della guerra: in questo nuovo contesto è chiamato "poeta della rivoluzione", si lega a scrittori dell'avanguardia compromessi a causa del loro appoggio alla causa repubblicana e agl'intellettuali che assistono al *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937; nonostante questo, vince l'oblio dopo la sua morte, nel 1942. La sua opera circola appena durante il dopoguerra, circostanza aggravata dal fatto che è stata censurata e pubblicata frammentariamente e per lo più all'estero. Nel tardo franchismo, il ritorno progressivo dell'interesse per il poeta impone una sua rivendicazione urgente. Oggi, dopo più di due decadi dalla edizione delle *Obras Completas* (1992) (grazie al meritevole lavoro di Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira e Carmen Alemany Bay), gli studi possono raccontare l'autore con una vasta produzione e delle istituzioni che li proteggono, come la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela e il Centro Hernandiano de Estudios e Investigación de Elche.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

In termini generali, nella pagine introduttive, si sviluppa anche una ricerca tassonomica, sia negli aspetti retorici che in quelli ideologici (la porosità problematica, per esempio, di concetti come "il popolare"), fondamentalmente in relazione ai processi di produzione, circolazione e consumo culturale, il "prendere una posizione" (Pierre Bourdieu) nel campo, la ricostruzione di ideologie estetiche e "figure di scrittore" corrispondenti. E riguardo quest'ultimo aspetto, di grande importanza per ponderare la poetica di Miguel Hernández e il suo impatto nel campo artistico contemporaneo, si delimita un marco teorico che riferisce le possibilità dell'identità elocutoria. Le ricerche destinate ad esplorare l'"immagine d'autore" hernandiana permettono di configurare un'interpretazione più elaborata degli interventi del poeta al di fuori della sua opera, dato che l'attualità della sua proposta genera ancora contraddizioni e polemiche.

Il secondo capitolo della tesi, denominato "Miguel Hernández nella figura di scrittore" è diviso in tre parti. In primo luogo, facciamo una ricerca sulla rappresentazioni simboliche dei "tre tristi topici", come li ha chiamati in un faceto articolo Agustín Sánchez Vidal: gli argomenti di "poeta pastore", "poeta del popolo" e "poeta del sacrificio"; ci occuperemo delle sue origini e delle tipologie testuali nelle quali si sono manifestati inizialmente. In secondo luogo, esamineremo le poche ma eloquenti autopoetiche hernandiane, nel rapporto con le figure d'autore già analizzate, e nella loro presenza o assenza all'interno del progetto estetico dell'oriolano. In terzo luogo, studieremo come si è configurata la sua immagine di scrittore nei correlati biografici di diverso genere.

A grandi linee, e in accordo con le origini e caratteristiche degli argomenti più frequentemente affrontati dal poeta, possiamo affermare -almeno preliminarmente- che la figura di Hernández come scrittore "popolare", da cui l'appellativo di "poeta pastore", si crea per la sua origine umile, per l'utilizzo di un vocabolario che si riferisce alla natura, per il suo mestiere di pastore di capre; la sua coscienza proletaria e la sua identificazione col popolo in tempo di guerra gli valsero il titolo di "poeta del popolo" e "poeta soldato"; infine la sua morte, avvenuta senza che rinunciasse alla causa popolare repubblicana, lo consacrarono come "poeta del sacrificio".

Le autopoetiche hernandiane -come abbiamo detto, poche- seguono la rotta del campo intellettuale della sua epoca. Tralasciando le chiamate "poetiche implicite" (Vodidka) e la profusa corrispondenza che l'autore ha mantenuto con famiglia e vicini, ci siamo fermati in alcuni testi dove propone in modo schematico e sintetico il suo concetto di poema e le sue riflessioni a proposito della ricezione di *Residencia en la*

tierra di Pablo Neruda da una parte, e in testi introduttori alle sue produzioni letterarie, la trascrizione per iscritto di un discorso pronunciato in un atto e un testo in prosa di carattere critico (tutti composti nel contesto della guerra) dall'altra. Come siamo riusciti a notare, questi esercizi metatestuali delineano il modo in cui gli scrittori si presentano ai loro pari e al pubblico e, in ultima istanza, il modo in cui essi vogliono essere ricordati: creano bozze, esagerano o cambiano le proprie figure d'autore in accordo con l'evoluzione del campo intellettuale e l'adeguazione della sua opera in quel fluttuante contesto. Nel caso del hernandiano si esclude l'argomento del "poeta pastore", che per l'oriolano rappresentano la sua preistoria, e non si lascia posto al "poeta del sacrificio", visto che tutto quello che scrive nel suo periodo carcerario verrà pubblicato postumo, senza indicazioni puntali manuali, anche se non ha composto nessun testo di tipo programmatico in quel periodo. Le uniche immagini d'autore accettate da Hernández sono quella del "poeta del popolo" o "poeta soldato", e la maggior parte dei contenuti analizzati in queste parte lo evidenziano: intanto perché sono le uniche figure di scrittori che è riuscito a configurare, laddove la prassi vitale e quella poetica si sono trovate in armonia come mai prima, sia perché così volle essere evocato. La verità è che queste solamente sono state quelle adottate e incarnate dall'oriolano, per il quale l'esperienza della guerra aveva tratti molto più di rivelazione che di mito.

Come sostiene Isabel Burdiel (2014) -riprendendo Sabina Loriga- in una pubblicazione storiografica recente, il relato biografico provvede una forma particolarmente adatta per assumere la sfida implicita nel fatto che le forze della vita individuale sono indissociabili dalle forze della vita collettiva, cioè sono strettamente interconnesse, l'universale nel particolare e viceversa. E' per questo che la biografia è una delle modalità più utilizzata per mostrare l'*ethos* poetico e vitale di Miguel Hernández, considerato dalla maggior parte della critica simbolo del contesto storico che ha dovuto attraversare.

Il poeta oriolano ha sofferto di un notorio iperbiografismo, visto che si sono scritte ogni genere di narrazioni sulla sua vita, con alterna fortuna a seconda del periodo, dell'ideologia politica, degli effetti pragmatici aspettati e delle strategie compositive utilizzate, la cui rigorosità fluttua in accordo con l'esempio analizzato. In aggiunta, risulta poco pertinente accettare un unico sistema di categorie con l'obbiettivo di esaminare queste biografie, senza che il nostro desiderio sia avere una classificazione "arbitraria e congetturale" al modo di quella proposta da John Wilkins, come ci ricorda Jorge Luis Borges nel suo famoso saggio "El idioma analítico de John Wilkins". E' per

questo che cerchiamo di adottare un criterio fedele ed indipendente dalle condizioni intrinseche di ogni relato biografico.
Sebbene le cornici generiche di questi sono ampie, ci riferiamo in questo riassunto a quelli che esibiscono aspetti chiave per la conferma delle ipotesi iniziali; dunque non ci occuperemo dell'analisi di determinate narrative, per esempio delle collezioni acritiche di fatti, delle storie orali e delle prosobiografie.

In principio la maggior parte delle biografie destinate a narrare il percorso vitale di Miguel Hernández possono presentarsi, condizione dovuta al suo ovvio protagonismo come scrittore, sotto il nome di "biografie letterarie". Queste intendono, in più di una occasione, spiegare l'opera del poeta a partire dal suo ciclo di vita. Il laboratorio di scrittura hernandiano, soggetto all'orizzonte che spiega la "fallacia biografica" dalla quale non riesce mai a sganciarsi, si presenta solitamente -almeno nelle prime biografie dell'autore- in modo segmentato: prima si racconta la vita del poeta e solo in seguito si realizza l'interpretazione della sua opera. Mediante un contratto di lettura, molti dei suoi biografi sentono la necessità di commentare gli aspetti più rilevanti della sua vita con l'obiettivo che il lettore possa comprendere la dimensione e la coerenza del suo progetto estetico. Con questa modalità sono scritte le narrazioni biografiche di Concha Zardoya, Juan Guerrero Zamora, Juan Cano Ballesta e Vicente Ramos.

Miguel Hernández (1910-1942) - Vida y obra (1955) di Concha Zardoya, considerata la prima biografia del poeta, presenta tante delle caratterizzazioni del poeta che poi si convertiranno in appellativi. "Genio romantico", il personaggio di Hernández non è determinato solo dalla sua classe sociale, ma è anche definito dal suo contatto con la natura. In questo modo, i rapporti stretti col mondo naturale danno credito ad una descrizione della sua figura nella quale si evidenzano "purezza", "bontà" e "innocenza", ovvero le caratteristiche che distinguono al pastore dal Rinascimento spagnolo. Nello stesso modo si racconta il suo rapporto con Josefina Manresa e questo rende possibile la configurazione di un'altra immagine, quella del "poeta innamorato", di filiazione romantica, è chiaro, ma che serve in questo caso per esaltare le virtù di un eroe casto e cavaliere, la cui amata possiede identiche qualità. Neanche il suo autodidattismo passa inavvertito, Zardoya lo condidera una forma di "autosuperamento giovanile"; in collegamento con esso, riferisce un aneddoto che colloca lo scrittore nella figura di "poeta menestrello": l'autrice infatti narra che Hernández spiegava agli uomini di Orihuela i suoi versi gongorini con l'ausilio di cartelloni e oggetti disposti specialmente per l'occasione. "Popolarizzazione del colto", pratica che riprende le *performances*

medioevali e i modelli di circolazione di "romanzi di cieco". Per ultimo, bisogna sottolineare che la biografia pensa al suo personaggio nel modo i cui lo fanno i folkloristi, sia in relazione con l'"anima popolare" che come "entità fisica". Miguel Hernández, in tempi di guerra, si confonde con la moltitudine, col popolo che è "accumulo" e "manifesta così la sua forza" (Geneviève Bolléme), dando voce al "clamore".

Juan Guerrero Zamora, prima in *Noticia de Miguel Hernández* (1951) e poi in *Miguel Hernández, poeta* (1910-1942) (1955), da parte sua propone il vincolo tra lo scrittore e la sua terra con altri apparenti obiettivi. L'osservazione diretta dei cicli naturali e, in particolare, della fecondazione, liberano implicitamente la poesia erotica hernandiana da qualsiasi connotazione disonesta. Allo stesso tempo, il narratore crea un'immagine di "poeta cattolico", una rappresentazione dell'oriolano che ha basi reali, anche se più probabilmente è stata concepita col proposito di opporla al comunismo e ateismo, con i quali il poeta era associato. Essendo così, la sua biografia si costituisce come materiale adatto per delineare le barriere morali del dopoguerra. Il biografo rinuncia a descrivere le esperienze di Hernández durante la Guerra Civile e parla appena della sua tappa finale; con tutto ciò, fa domande che permettono di analizzare i contrasti tra cultura subalterna e cultura colta.

Nel suo libro più importante, quello composto nel 1955, Guerrero Zamora realizza una operazione che oscilla tra la fissazione dell'argomento del "poeta pastore" e la sua prima decostruzione, ove si osserva un evidente sforzo per interpretare tutte le sfumature del fenomeno. Quindi, s'interroga sull'"istrionismo rusticano" del poeta, o, che è lo stesso, riguardo al suo modo di vestire come pastore e ai modi "fouri foco" che Hernández mantiene quando è a Madrid. Le due domande primordiali che si fa sono, da una parte, se la supposta timidezza dell'autore "è quella che lo porta ad esagerare quello che avrebbe voluto dissimulare", dall'altra, se il cosiddetto istrionismo "lo spinge a richiamare l'attenzione con una postura che lui sapeva non usava nessuno nell'ambiente artistico" (74). Figura che incrocia componenti reali estremizzati -la sua origine campestre e i suoi mestieri campagnoli- con altri che vengono dalle sue letture iniziali -la letteratura bucolica classica e modernista, fondamentalmente-, ove la leggenda del poeta si mischia col mito e i successi reali. Al di là di una risposta in questo caso andiamo al "paradosso dei dominati" teorizzata da Pierre Bourdieu, simbolizzando Hernández le sue due facce. La strategia d'ingresso al campo letterario sostenuta dall'oriolano, cioè, sembra confermare l'ipotesi principale del sociologo francese: "La

resistenza può essere alienante" -ricordiamo che per molto dei suoi coetanei l'oriolano andava "costumato da pastore"- e "la sottomissione può essere libertaria" (1987: 156) - lui non avrebbe mai potuto costruire quest'immagine di poeta, abbandonato al popolo e preteso il suo ingresso al campo artistico senza prima darsi all'acquisizione di capitale simbolico più o meno legittimato-. A prescindere da questo possiamo chiederci se sperimentando i due poli della contraddizione -come nella moltiplicazione dei numeri negativi- Hernández non avrebbe trovato una uscita di quel paradosso.

Riguardo il lavoro di Eutimio Martín, *El oficio de poeta: Miguel Hernández* (2010), egli stesso tende a valorizzare lo scrittore nella misura in cui lui esemplifica o rappresenta il collettivo. Questo perché, d'accordo con lo teorizzato da François Dosse, possiamo considerare il suo progetto -e in questo risiede una gran parte della sua originalità- una "biografia modale". Ciò vuol dire che, nel suo testo, "il singolare" è un ingresso nel "generale", mostrando al lettore il comportamento medio delle categorie sociali in un determinato periodo storico. Secondo Martín, diversi intellettuali, tra cui Rafael Alberti, Pablo Neruda e César Vallejo, hanno difeso con ardore la causa repubblicana, ma nessuno come Miguel Hernández ha incarnato il crocevia storico che essa rappresentava: la conquista della dignità personale attraverso la lotta contro la dominazione economica e quella ideologica della Chiesa Cattolica. Come conseguenza, il "mestiere di poeta" del quale parla il titolo della biografia, risulta anche arricchito di una nuova dignità, al confine con l'eroicità, nel dare la sua vita per quello in cui crede, per il compromesso inderogabile stretto tra sé stesso e il suo popolo.

Disposto a distruggere la "visione agiografica" cristallizzata intorno alla figura di Hernández, Martín inizia a distinguerla e ponderarla, considerando che essa lo disumanizza e lo trasforma in una sorta di "candido". Si pensi, per esempio, alla limitata collezione di aggettivi che solitamente accompagnano la sua immagine nei correlati testi che abbiamo citato: "elementare innocenza", "pianura e semplicità del pastore", "giovane puro" (Zardoya); "onorato e naturalmente semplice", "innocenza d'uccello" (Guerrero Zamora), e altri. Queste caratterizzazioni continuano e portano al parossismo nel momento in cui si parla del vincolo del poeta con la sua sposa Josefina Manresa. Ora, il biografo nega questa immagine idealizzata del poeta, assicura che egli non era così ingenuo come lo si è mostrato e che il personaggio del "poeta pastore", sul quale esiste più documentazione, non è altro che un'"immagine di marchio".

Comunque, è possibile segnalare che la vita di Miguel Hernández non si priva neanche della modalità eroica della biografia. In un modo o nell'altro, narrazioni

biografiche così riconosciute e all'avanguardia nell'ambito della critica hernandiana in quel momento come quelli di Dario Puccini e María de Gracia Ifach (parliamo di *Miguel Hernández, vita e poesía* (1966) y *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (1975), rispettivamente) tendono a presentarci l'oriolano come "modello esemplare" personificazione delle virtù umane perseguite dalla società contemporanea. Si inseriscono, in questo modo, nella tradizione biografica di più lunga data, quella esplorata da Plutarco nelle sue *Vite parallele.*

"La prima biografia militante", in parole di Ana María Antolín Solache e Aitor Larrabide. *Miguel Hernández, destino y poesía* (1958) di Elvio Romero porta all'estremo alcuni dei suoi giudizi e indroduce episodi immaginati, ma convenientemente rispetto alla figura che vuole creare, che seguendo la linea della biografia eroica si avvicina all'agiografia. Non solo perché alcuni passaggi negano storicità all'oriolano -un buon esempio è il titolo del libro-, ma che, come la vita dei Santi, non necessariamente narra quello che è davvero successo, più che altro quello che serve al momento della scrittura: in questo caso, aggiungere alle file della sinistra un eroe incorruttibile, legittimato per il suo ruolo nella guerra, la sua origine umile e la vitalità della sua poesia, e usarlo come simbolo della causa comunista. Se qualcosa distingue questo progetto è la raffigurazione del "poeta del sacrificio", dato che non possiamo dimenticare l'ultima scena, dove Hernández scrive sul muro dell'infermeria dove muore, i versi: *"Ciao, fratelli, compagni, amici: / salutatemi il sole e il grano"* (168). Essa non si riferisce a qualcosa che è successo. L'oriolano è rimastro al letto durante i suoi ultimi giorni e non è riuscito a scrivere quei versi. Invece parla di quello che resulta esemplare d'accordo con la figura dell'eroe che si è sviluppato durante tutto il libro. L'abnegazione e l'atteggiamento positivo di quella scena sono alcuni dei motivi che avvicinano questo "ritratto lirico" all'agiografia.

Negli ultimi decenni, la biografia acquista una natura riflessiva e interpretativa insospettata nei modelli precedenti, e non è più impulsata da una volontà specolare -identificare un periodo di tempo o un insieme di volari con un individuo-, ma da uno sguardo dell'altro in secondo grado. In modo che, il contributo dello psicoanalisi, la sociologia e l'antropologia, a parte la storia è inevitabile per capire in profondità i processi di soggettivazione, por i quali si interroga questo tipo di narrazione biografica chiamata "biografia ermeneutica" (Dosse). Anche se in un modo incipiente possiamo includere in questo gruppo di testi *Miguel Hernández, corazón desmesurado* (1975) di José María Balcells, *Miguel Hernández: la voz de la herida* (2010), scritto da David

Becerra Mayor e Antonio Antón Fernández y *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, opera di José Luis Ferris che è stata pubblicata nel 2002 e aggiornata ed ampliata del 2010. Faremo alcuni commenti su quest'ultima, visto che è la più diffusa, sorgente e documentata.

Per Ferris il ruolo di Hernández nella guerra è illuminante, il suo rifiuto del posto nella fila posteriore, posizione che l'avrebbe privato di conoscere i successi del paese, con le armi per difendere un sistema di governo repubblicano. In vista di esso, si oppone a legittimare l'immagine di Rafael Alberti come "modelo del poeta combattente" che iniziò a disegnare Miguel García Posada, dato che, in realtà, è stato Hernández e non Alberti, chi ha convissuto con i soldati nelle trincee e ha preso la pistola, quello che "popolarmente sì è stato considerato l'autentico poeta del popolo e la rivoluzione" (2002: 398). Loro incarnano due diversi modi di compromesso letterario al servizio della Repubblica. Con l'obbiettivo di dare appoggio alla sua tesi, trascrive i testimoni di diversi uomini, soprattutto soldati, che hanno avuto contatto col poeta durante il conflitto militare -Santiago Álvarez, Bonifacio Méndez, Pedro Mateo Merino, Antonio Buero Vallejo-, riuniti grazie a María Gómez y Patiño nel suo libro *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, testo sull'quale parliamo nella tesi. Le voci di tutti loro coincidono in un punto centrale: Hernández, diversamente da altri poeti che visitavano il fronte e poi tornavano a Madrid o alla fila posteriore corrispondente, rimaneva con i soldati, gli conosceva, soffriva le sue stesse condizioni e cercava di "alzarli la morale" col recitato dei suoi versi. Ed è per questo il vincolo con questi uomini e con i diversi paesaggi che percorre in tempi di guerra lo portano a scoprire che "la sua missione" è "la sublimazione del popolo, ma non il popolo inteso nella concezione marxista tradizionale di esaltazione del operaio, ma come rivoluzione dei contadini, delle persone che, come lui, sone nate y sono morte laborando conla terra. (413-414).

"Miguel Hernández: *Imagen de tu huella*. Vincoli tra le rappresentazioni scritte dell'autore e le sue formulazioni disegnate (e/o filmate)", terzo capitolo della tesi che qui presentiamo, riunisce diverse speculazioni sui formati del oriolano. Diviso in cinque parti, studia l'antologia *Miguel Hernández para niños* di Francisco Esteve Ramírez, libri illustrati, romanzi grafici, biografie televisive della democrazia e un mezzo di minor circolazione chiamato il "videoarte", rispettivamente.

In quello che riguarda la iconografia hernandiana, questa si è ridotta ai finali degli anni 70 a un piccolo gruppo di fotografie, in quasi tutti i casi di qualità molto

irregolare, il ritratto di Antonio Buero Vallejo e quello realizzato dallo scultore José María Torregrosa. Nel 1979, Francisco Esteve Ramírez publica con Ediciones de la Torre una antología di poesie illustrate da Lorenzo Olaverri, *Miguel Hernández para niños,* testo che costituirà l'inizio non solo dell'avvicinamento all'opera dell'oriolano al publico infantile ma della parola all'immagine. Comunque, non prima dell'inizio del nuovo secolo e specialmente fino al centenario della nascita del poeta nel 2010, appaiono proposte nuove, che mettono insieme l'aspetto visivo e quello letterario, come e libri illustrati e i romanzi grafici. Qualcosa di simile succederà con la realizzazione di progetti documentari e cinematografici, sviluppati nello stesso periodo.

Gli studi in questa parte riproducono praticamente gli stessi profili di poeta che le biografie all'uso, esaminate nel capitolo precedente. Alla enorme quantità di edizioni di relati biografici che si sviluppa durante il secolo scorso, si aggiunge questo gruppo nutrito di progetti, conseguenza degli omaggi e gli opportunismi nati col centenario. Miguel Hernández è ritratto come un "poeta pastore" nella maggior parte delle copertine dei libri per bambini, conservando la "semplicità" e l'alone romantico proprio delle sue prime rappresentazioni, anche se lo stereotipo si decostruisce in altre espressioni, questa volta audiovisive, come le biografia televisive e le videoregistrazioni. Le tematiche del "poeta del popolo" e "poeta del sacrificio" se sviluppano meno, visto che non credono di essere adatti per le sensibilità infantili gli episodi della sua vita finale. Tuttavia, si riprende con una grande presenza e realismo nei documentari biografico e i fumetti.

Un altro elemento che non collabora nella differenziazione tra la narrazioni biografiche scritte e quelle potenziate per l'immagine, è l'apparizione, in queste ultime degli studiosi dell'opera hernandiana che hanno creato le biografie più divulgate, e i quali riaffermano le sue ipotesi di lavoro utilizzate già nella critica precedente. Inoltre, il vantaggio di una diffusione massiva e la virtù di ampliare l'immaginario visivo sul poeta, aggiungendo nuovi motivi -come per esempio quello della goccia di sangue che penetra nei fotogrammi e simboleggia tanto la criminalità franchista quanto il destino tragico del oriolano-, al decantato archivio fotografico sull'autore, sono i meriti de questi nuovi formati proprie delle attuali "industrie creative" (Martel).

Se esiste una novità che essi presentano, è l'insistenza nell'immagine del "poeta autodidatta" e nella sua posteriore desacralizzazione. Da una parte, le antologie e i libri per bambini espongono evidenti propositi moralizzanti, dato che si esteriorizza l'esemplarità di Hernandez, il suo impegno come studente ed entusiasta della cultura, e

si esorta alla lettura dei suoi versi. Dall'altra parte, quella figura di scrittore è parodiata nella videoregistrazioni, registri audiovisive de corta durata, nei quali il poeta legge riviste che non sono assolutamente d'accordo con la sua rappresentazione monumentalizzata e ripete fino all'infinito che è un autodidatta. La parodia nasce -come lo voleva Tinianov-, in base alle saturazioni delle forme stereotipate e con la conseguente pretesa di rinnovare il repertorio d'immagini riguardo l'oriolano. Magari anche, come risposta alla presenza ricorrente d'egli nei media e soprattutto sul canone scolare.

Durante il quarto capitolo, "Miguel Hernández e la riscrittura della tradizione popolare orale" mostriamo le tonalità compositive della poesia orale, tanto delle "tecnologie dell'oralità" (Ong) che essa comporta, come alcune delle sue disposizioni metriche più rillevanti, i romanzi e le "canzone", e per ultimo affrontiamo l'impresa di questo argomento: la presenza della tradizione popolare nella poesia di Miguel Hernández, le sue connessione con le chiamate "letterature dell'io" e i suoi vincoli con la proposta di letteratura *engagée,* focalizzata nella ricerca di effetti pragmatici concreti.

Il tema della tradizione orale popolare, la cui estensione diatopica e diacronica la legittima come un fatto singolare dentro della poesia peninsulare, acquisisce una presenza di primo piano in Hernández, laddove la sua scrittura, davanti alle nuove circostanze sociopolitiche -come si è già detto, la Guerra Civile e la posteriore reclusione del poeta-, si evolvono verso una tonalità di carattere intimista, specialmente nelle sue ultime manifestazioni. A partire dagl'usi retorici si riaggiornano, in chiave contemporanea e con la firma dell'autore, l'immaginario popolare, la "voci" sottostanti e il suo contesto di produzione. Nello stesso modo, si riformula il materiale poetico precedente nel suo passaggio dal folklorico alle rispettive proiezioni, all'interno del programma estetico hernandiano, particolarmente assediato dalle preoccupazioni di un tempo storico agitato. Come afferma María Isabel López Martínez: "L'"olezano" si comporta rispetto a quei moduli sempre come un poeta colto che incorpora formule, metriche, immagini dei cantari, perché ammette la sua bellezza e validità" (1995: 43), y questo è in tanto -come vedremo *in extenso* nella tesi- scrittore che ricrea l'insieme di composizioni che fanno parte del folklore, uno scrittore "popolare".

Il quinto capitolo, intitolato "Miguel Hernández e la canzone d'autore", cerca di spiegare la "canzone d'autore" spagnola degli ultimi anni del franchismo. Essa recupera e intensifica una figura di Miguel Hernández come scrittore "popolare", visto che si trovava nella sua propria poetica (seguendo quello detto prima), approfittando l'oralità

potenziale della sua poesia e favorendo, anche, una diffusione della parola hernandiana senza precedenti, insieme alla configurazione, più avanti, di un'identità simbolica che riunisce immagini di poeti ereditata dal Romanticismo, come l'"eroe" o il "martire" e che associa la postguerra con certa figure del "poeta sociale". La "canzone d'autore" continua con altri mezzi il compito di diffusione di un'ideologia e un progetto estetico contrati al regime, fatta dai massimi esponenti della chiamata "poesia sociale" -Blas de Otero e Gabriel Celaya-, compito spesso militante, che incarna in poetiche di segno più o meno rivoluzionario y che ha come obbiettivo arrivare ad un pubblico maggiore.

Aprossimativamente, possiamo dire qui che gran parte delle musicalizzazioni della poesia hernandiana si concentrano nella decade degl'anni sessanta e settanta, dove, dato il carattere demandante che alla fine hanno le proposte della "nuova canzone", si adattano, in particolare, quelle poesie, firmati da Hernández, di carattere agressivo y sfidante, appartenenti nella sua maggioranza a *Viento del pueblo* o *El hombre acecha*, come "Aceituneros", "Vientos del pueblo", "El niño yuntero", "Las cárceles" y "El herido". Al di là della censura che molti dei cantautori devono sopportare, i versi del oriolano iniziano ad essere conosciuti, data la massiva circolazione e il successo che hanno le canzoni come "Andaluces de Jaén" (bassata su "Aceituneros"), nella versione di Paco Ibáñez e dopo in quella di Jarcha, o grazie alla diffusione delle composizioni che rendono possibile un cantante così commuovente come Joan Manuel Serrat.

A modo di conclusione, siamo in grado di affermare, innanzitutto, che lo studio di Miguel Hernández in collegamento con le culture popolari ci ha permesso di fare una revisione sui "prestiti reciproci" e le oscillazioni, disperse nella tematica della postmodernità, tra i "tre piani" del "edificio culturale": "il colto", "il popolare" e "il massivo" (García Canclini). Nei giorni nostri, la cultura subalterna non è assediata solamente dalla prospettiva della "sottomissione", ma anche la "resistenza" e la "negoziazione" sono le altre facce -più adatte e attuali- per pensare intorno agl'alti e bassi tra l'"egemonia" e la "periferia". Le indagini riguardo le "appropriazioni" e gli "usi" che gli attori popolari realizzano sugli oggetti culturali, per poi intervenire nello spazio della cultura egemonica, mettono in pericolo le narrative sulle "tecnologie del controllo", e fanno che sia più complessa la lettura degli itinerari sul "popolare".

Come già detto, il profilo dell'oriolano è associato a "tre tristi topici" -"poeta pastore", "poeta del popolo", "poeta del sacrificio"- che fecondano o rafforzano, nel suo forte incrociamento, i lati popolari del suo ritratto. Comunque questi non sono gli unici, dato che la sua figura convoca altre immagini aggiuntive come quelle del "poeta

cattolico", "poeta innamorato", "poeta menestrello" y "poeta militante" e altri. Lo scrittore di Orihuela è "popolare" *per se*, per il suo origine umile, i suoi mestiere come campagnolo e la sua coscienza proletaria; degno di una "popolarità", un modo di "esserci nel popolo", visto che incarna la causa repubblicana e la sua difesa, essendo la sua letteratura un'altra fonte per la sua notorietà e, per ultimo, "popolarizzato" a un livello massivo, per i motivi già detti, grazie alla canzone d'autore degl'anni 60 e 70.

Insomma, si tratta di un poeta radicato come pochi nell'immaginario e nella cultura della penisola. Soggetto che proietta i desideri vulnerati in una comunità che, anche se "resistente", lo convoca e aggiorna, le espressioni artistiche e *massmediátiche* analizzate esibiscono gl'incroci produttivi tra il suo atteggiamento e quello che alcuni settori della società inseguono, tra un progetto politico non chiuso, quello della II Repubblica, e una democrazia che cerca le sue "figure fondatrici", e trova nell'esperienza vitale e nella letteratura dell'orionlano una fonte d'ispirazione patriotica. Protagonista indiscusso della "resistenza", ieri come oggi, Hernández non dispensa mai la sua "aura" primigenia, la sua impronta combattiva e ribelle, né quella dei suoi registri più intimisti, ma ingressa gradualmente, ormai non al campo artistico, dentro del quale era stato consacrato durante la Guerra Civile, ma nella nomina del canone di scrittori nazionali.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.
Antonio Machado. *Nuevas canciones*

Poeta arraigado en la memoria sentimental y musical de varias generaciones a ambos lados del Atlántico, Miguel Hernández llega hasta nosotros mediado por una serie de leyendas y contraleyendas dignas de un mito, un par de retratos y un numeroso puñado de canciones, que enhebran los hilos de un intrincado imaginario, en el que se alternan las imágenes de un escritor -pastor, soldado, esposo, padre y presidiario- devenido en símbolo.

Las motivaciones que nos llevaron a estudiar tal figura de autor y la obra producto de su pluma pertenecen a dos orbes diversos. Por un lado, nuestras indagaciones previas sobre los vínculos entre la tradición culta y la tradición popular en la poética de Antonio Machado y el propio Hernández, condensadas en sendos proyectos -"La reescritura de la tradición popular en la poesía de Antonio Machado" e "Intimidad y reescritura de la tradición popular en la poesía de Miguel Hernández"-, nos permitieron advertir la escasez de propuestas que exploran la poesía en conexión con el campo de la cultura popular (y sus cruces con el de la cultura "erudita").[1] En consecuencia, la presente tesis resulta una suerte de continuación de algunas de las preocupaciones allí desplegadas. La sola revisión de la terminología planteada ("popular", "tradicional", "oralidad", "folclore", etc.) supone un desafío muy necesario e importante en relación con los estudios de las poéticas hispánicas, en este caso "alternativas" a la poesía escrita. Al mismo tiempo, la reescritura de esta tradición en Hernández (como lo fue en Machado), leída a la luz de su ideario estético e ideológico, implica una discusión con la crítica conservadora en torno al reductivamente llamado "tradicionalismo" hernandiano, y una consecuente puesta al día del estado de la cuestión al respecto, en relación con la apropiación "política" (en un amplio sentido) de esos

[1] El primer proyecto -"La reescritura de la tradición popular en la poesía de Antonio Machado"- se desarrolló en el marco de una Beca de Estudiante Avanzado de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Mar del Plata (OCS 2287/08), durante el período 2008-2009. El segundo -"Intimidad y reescritura de la tradición popular en la poesía de Miguel Hernández"-, en el de una Beca de Iniciación de la misma institución (OCS 001/09), durante el período 2009-2011. Ambos fueron dirigidos por la Dra. Marcela Romano (UNMdP).

materiales.

Por el otro, la incesante y apenas interrumpida presencia del poeta a lo largo de más de cien años, sus versos y su nombre propio desperdigados por aeropuertos, calles, metros, institutos, amén de los múltiples actos conmemorativos que se le han dedicado, estatales pero también espontáneos, y, por supuesto, la ingente producción editorial destinada a narrar su historia y mostrar sus obras, nos hicieron caer en la cuenta de que el aspecto "popular" de su imagen de autor excedía por completo el ámbito de su poesía. Era una figuración *per se*, por momentos de visos monolíticos, no cuestionada ni examinada en profundidad, juzgada "tan eterna como el agua y el aire".

Es por esto que, encontramos en esos pliegues aún no obturados de los estudios hernandianos -los intercambios entre "lo popular", "lo culto" e incluso "lo masivo" y sus respectivos usos y apropiaciones, junto con el análisis en filigrana, o mejor, la deconstrucción, de los tópicos asociados a la figura de escritor del oriolano-, un espacio para diseñar e insertar nuestra propuesta.

1.1. Miguel Hernández y su inserción en la serie literaria española

El centenario del nacimiento de Miguel Hernández ha sido un hecho propicio para revisar algunas cuestiones atinentes a su poética y, sobre todo, volver a examinar los alcances y los límites de su funcionamiento como actor del campo intelectual y político en la serie literaria española. Entre el poeta católico que escribía, junto a Ramón Sijé, en *El Gallo Crisis*, y el escritor entusiasta que apuesta por la poesía "impura" delineada por Neruda en *Caballo Verde para la Poesía*, pueden establecerse las alternativas de una obra que, en su época y también con posterioridad a su muerte, generará rechazos y adhesiones igualmente radicales. El olvido no escapa al poeta oriolano: como en Federico García Lorca, y a diferencia de Antonio Machado -cuya militancia republicana le fue perdonada atribuyéndole cierta distracción provinciana y senil (así lo entendió Dionisio Ridruejo)-, la crueldad de su muerte, tras su enfermedad en la cárcel, fue inocultable. Por lo mismo, Hernández circuló en la posguerra apenas o nada: sus virtuales lectores contaban con una obra de dimensiones imprecisas, todavía publicada fragmentariamente y fuera del país -la editorial argentina Losada, por ejemplo- y sesgada, como su vida misma, por la censura. El tardío franquismo no impidió, no obstante, el regreso paulatino del interés por el poeta y su urgente reivindicación: sus costados a la vez intimistas y combativos encontraron un paradigma

transparente, por citar un caso, en el álbum que Joan Manuel Serrat dedica al alicantino en 1972. Desde hace unas dos décadas, con la edición de su producción completa ordenada y perfectamente clarificada (merced a la labor de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay), y con nuevos estudios -muchos de ellos monográficos- que se unen a los ya clásicos nombres de Concha Zardoya, Cano Ballesta y Marie Chevallier, más la incesante labor de la Fundación en Orihuela, dirigida por Aitor Larrabide, es posible repensar una obra y un hombre en el infinito abanico de posibilidades que ambas brindan, atravesando productivamente y sin prejuicios las polémicas en torno a su figura. Una figura de poderosa irradiación a uno y otro lado del Atlántico, que propone siempre a la crítica literaria, quizá como ningún otro poeta, la dificultad de una lectura "formalista" y autónoma respecto de sus peripecias vitales. Lo ha dicho con su agudeza habitual José Ángel Valente: "Es difícil, o imposible, pensar su poesía sin pensar su vida" (1971: 155).

1.1.2. Hipótesis de trabajo, metodología y ejes

En el cruce de ambos mundos significantes, su obra y su vida, el presente proyecto reconstruye la figura de Miguel Hernández como escritor "popular". La conformación de esta identidad de poeta, cristalizada hasta la actualidad en el imaginario cultural hispano, parece responder a dos núcleos problemáticos que se intentarán despejar:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1- Lectura y reescritura de la tradición oral popular: retóricas y circuitos de divulgación.

El programa estético hernandiano, forjado a partir de elementos pertenecientes a distintas estéticas -el Siglo de Oro, el modernismo, la vanguardia histórica, una incipiente poesía social y la poesía de tradición popular-, conjuga básicamente dos tendencias: la apropiación de la poesía tradicional, por un lado; y por el otro, el asedio a algunos referentes consagrados del canon áureo: Góngora, Fray Luis, San Juan de la Cruz, así como a los moldes estróficos configurados por ese mismo canon (soneto, elegía, etc.).

En lo que concierne a la veta de tradición popular, siempre presente en esta poética, la misma se vuelve protagónica en la medida en que la escritura hernandiana, implicada en unas circunstancias socio-políticas particulares (la Guerra Civil y el posterior encarcelamiento del poeta), evoluciona hacia un tono y unos referentes en

principio "épicos" y, hacia el final, de marcado carácter elegíaco e intimista. Lo que interesa aquí es observar cómo esa matriz compositiva se diversifica en una variedad de tonos, registros y roles enunciativos (padre, esposo, soldado y escritor "comprometido"), merced a una retórica familiar a la oralidad donde conviven y se alternan los versos hímnicos de largo aliento con las formas menudas de la tradición octosilábica en sus diferentes agrupaciones estróficas. De lo "tradicional" colectivo al repertorio de lo "tradicional" incrustado en la escena de la intimidad, la poesía de Hernández construye desde su misma retórica una figura de autor "popular" que interpela otras realizaciones más allá de la propia escritura, esto es, la oralización y la puesta en música de sus textos.

Por tanto, esta tesis se detiene también: a) en todas aquellas marcas que posibilitan la emergencia y consolidación de una "virtualidad oral" (Marcela Romano) en el ciclo de poemas combativos, que Miguel Hernández leyera y/o recitara a los soldados republicanos del Frente Sur; b) en la musicación de los poemas hernandianos a partir del fenómeno de la "canción de autor" española, en sus distintas versiones, y, consecuentemente, en la divulgación e impacto en la consolidación de su figura de escritor en la España de la tardía posguerra y en Hispanoamérica.

2. La construcción de la imagen: perfiles de un poeta

Este segundo núcleo problemático se ensambla con el anterior pero desplaza las alternativas de producción, circulación y consumo de la obra hernandiana hacia otras "textualidades" circulantes en el campo intelectual, que entran en relación de complementariedad o distancia con la propia escritura. En este eje se abordarán específicamente todas aquellas "leyendas" y "contraleyendas" que conforman su figura de escritor, desde la imagen del poeta-pastor hasta la del poeta-combatiente. En el primero de los casos, se examinará su intervención dentro del campo artístico y político de su tiempo: el arrastre de su formación provinciana y su procedencia conservadora y campesina (cristalizada preferentemente, como se sabe, en su teatro); el impacto de su posición "ex-céntrica" dentro del canon y sus relaciones desiguales con los poetas mayores, consagrados y/o comprometidos (Juan Ramón Jiménez, la vanguardia del 27, Neruda, los intelectuales españoles y extranjeros del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937). En segundo lugar, se desbrozará la configuración, más tardía, de una identidad simbólica que aúna imágenes de poeta heredadas del Romanticismo, como el "héroe" o el "mártir" que, naturalmente, entroncan en la

posguerra con ciertas figuras de poeta "social". Ambas formaciones serán relevadas a partir de testimonios escritos de diversa índole, que incluyen epistolarios, entrevistas, biografías, metatextos ("poéticas de autor", en la denominación de Arturo Casas), estudios críticos coetáneos y posteriores, polémicas actuales, etc.

En términos generales, el primer problema supondrá un relevamiento taxonómico que ponga al día el estado de la cuestión sobre las relaciones entre lo "culto", lo "popular" y lo "masivo". Categorías desprendidas de estos núcleos problemáticos como "folclore", "tradicionalidad", "oralidad", etc. serán analizadas, junto con ellos mismos, a la luz de aportes clásicos y ya consolidados dentro del canon crítico español e hispanoamericano (Menéndez Pidal y su escuela romancística, hoy plenamente activa en el Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid; Augusto Raúl Cortazar y Gloria Chicote, en Argentina); algunas líneas renovadoras dentro de la semiótica y la antropología cultural (Marta Blache y José Magariños de Moretín, de la UBA); otros más ceñidos e igualmente insoslayables referidos a la "tecnología" oral (Paul Zumthor, Walter Ong, Martin Lienhardt, Eric Havelock); los debates sostenidos en torno a la industria cultural (Theodor Adorno, Umberto Eco, Walter Benjamín, Dwight Mc. Donald, Leo Lowenthal, etc.) y las lecturas semióticas del "espectáculo" y las prácticas de "pasaje" (Jenaro Talens, Anne Ubersfeld, María del Carmen Boves Naves, Oscar Traversa, Itamar Even-Zohar, etc.), además de, por supuesto, el decisivo corpus de enfoques sociológicos relacionados con la literatura, la historia y la cultura, de la mano de Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Richard Hoggart, Antonio Gramsci, Roger Chartier, Néstor García Canclini, Bernard Mouralis, Luigi Lombardi Satriani, Jesús Martín Barbero, Michel de Certeau, etc. Esta puesta al día resultará imprescindible para una comprensión exhaustiva de la poética que queremos trabajar, tanto en sus aspectos retóricos como ideológicos y, fundamentalmente, en relación con aquellos atinentes a los procesos de producción, circulación y consumo cultural, "tomas de posición" (Bourdieu) dentro del campo, vínculos de intersección y/o transposición en relación con otras series y prácticas artísticas, reconstrucción de ideologías estéticas y de las "figuras de escritor" correspondientes. Con respecto a esto último, esencial para la comprensión de la poética de Miguel Hernández y su impacto en el campo artístico coetáneo y posterior, será imprescindible el establecimiento de un marco teórico que desbroce claramente las distintas conformaciones de la identidad elocutiva. La delimitación y exploración de la citada "figura de escritor", imagen simbólica en la que coagulan una constelación de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

representaciones propias y ajenas habilitadas por el propio autor y los actores del campo (María Teresa Gramuglio, Julio Premat, Bourdieu, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Gramsci), permitirá comprender la intervención de Hernández más allá de su obra de creación, pues su comprobada potencia hasta la actualidad dispone horizontes de lectura, interpretaciones sesgadas y todavía virulentas polémicas.

La metodología utilizada responde naturalmente a las hipótesis establecidas y a los problemas específicos planteados por el *corpus*. Se tendrán en cuenta los aportes contemporáneos de la crítica y la teoría literarias, en particular, la de aquellos lineamientos centrados en los problemas de la cultura y las literaturas "comparadas", en el sentido más abarcador del término. Los textos se analizarán en sus respectivos co-textos y con-textos, con la intención de establecer no su funcionamiento semiótico de manera aislada, sino en sus sucesivos desplazamientos y re-emplazamientos dentro de las series literaria, cultural, histórica, social, etc. Por lo mismo, se adoptará un claro enfoque semiológico, que se nutrirá de los aportes provenientes de la sociología, el análisis del discurso, la pragmática, con el fin de conectar el estudio de los textos en tanto práctica significante dentro del campo de los discursos sociales en general con imaginarios culturales, estéticos e ideológicos más amplios.

Para finalizar diremos que la presente tesis supone el rearmado de un dilatado y complejo *puzzle*, en el que cada imagen de autor apuntala a la otra, es producto o respuesta más o menos polémica de una figuración previa y sienta las bases de la posterior, en el cruce de una serie variada de textualidades. En vista de ello, intentaremos desentrañar cuáles son los componentes que dan forma a la figura de "escritor popular" hernandiana a lo largo de cuatro capítulos, cuyas aportaciones más relevantes se verán reflejadas en una sección final, destinada a las conclusiones. Más allá del presente capítulo introductorio, en el que se describen las hipótesis de trabajo, la metodología y algunos aspectos teóricos básicos como las diferencias y trasvases entre "lo popular", "lo culto" y "lo masivo" y la "figura de escritor", el segundo capítulo se detendrá en las autopoéticas suscritas por el oriolano y en la profusa producción biográfica en torno a su vida y su derrotero literario. Por su parte, el tercero, analizará los vínculos entre las representaciones escritas del autor y sus formulaciones dibujadas (y/o filmadas). El capítulo cuarto, tendrá por eje central la reescritura de la tradición popular oral, espigando las matrices de la poesía proveniente de esa tradición, pero pensando fundamentalmente en cómo esos versos también construyen una particular imagen de autor, en conexión estrecha con las denominadas "literaturas del yo" y con

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ciertas "poéticas del borde", en las que prevalece la búsqueda de singulares efectos pragmáticos. El quinto capítulo, por último, abordará los vínculos entre Miguel Hernández y la canción de autor española, en especial, aquella forjada durante las décadas del sesenta y el setenta, y en la que se fragua una identidad simbólica de escritor emparentada con arquetipos de la tradición, que entroncan con ciertas figuras de poeta social durante la posguerra y con la rebeldía -conceptual e icónica- de los cantautores.

1.2. Aspectos teóricos

1.2.1. Lo "culto", lo "popular" y lo "masivo": distancias, filiaciones, intersecciones

Desde las distintas aristas de las ciencias sociales se ha intentado durante el siglo XX, y lo que va del XXI, desbaratar la idea -asentada en algunos medios ortodoxos afines a la izquierda decimonónica y en los guardianes del "canon occidental"- de que la cultura presenta un entramado de poderes verticalista y omnipotente, expresado de forma dicotómica por la fórmula "hegemonía/periferia". Para muchos de estos pensadores que abrevaron de las grandes narrativas del XIX, desde el Louis Althusser de los "aparatos ideológicos del estado" al Michel Foucault de *Vigilar y castigar*, por citar dos ejemplos de inmediato reconocibles, el lugar que ocupa la cultura oficial, merced a su manejo de todas las "tecnologías de control", es el de la supremacía. Por ende, la cultura confinada a la "periferia" nunca ofrece resistencia o, si la ofrece, pronto es atomizada, reestructurada o simplemente manipulada para que no supere los límites de la pauta hegemónica.

Sin embargo, los derroteros y las implicaciones de esas reflexiones son mucho más complejos de lo que aquí esbozamos. Las preguntas desbordan a quien las exponga, aún así, podemos hacernos aquellas que, repetidas como un mantra, no dejan de sucederse: ¿La cultura popular es "domesticada" por la cultura oficial o ésta obra solo a partir de imposiciones, muchas veces tácitas? ¿La cultura popular se rebela ante las imposiciones del *statu quo*, encuentra intersticios a través de los cuales manifestarse? ¿"Cultura oficial" es equivalente a "cultura culta"? ¿La tradición culta siempre es la dominante y la que permea ideológicamente a los otros espacios del campo intelectual? En cualquier caso, más que hablar de "sumisión", lo que los diversos autores que revisaremos en este acotado apartado plantearán, serán los juegos de resistencia y las

negociaciones que día a día las culturas subalternas desarrollan, lejos de su adhesión a un único registro cultural y a un grupo de ideas acatadas como doctrina.

Los primeros intentos certeros por definir el concepto de pueblo surgieron durante el Romanticismo. Con éste, se iniciaron las búsquedas respecto de la especificidad de la cultura popular y la literatura asociada a la misma. En estrecha ligazón con esos interrogantes, se dieron, no lo olvidemos, el nacimiento y el auge de los estados modernos, y las discusiones en torno a las posibilidades normativas del estado-nación sobre los procesos culturales. A su vez, esta fructífera etapa de debate renovó los vínculos en el seno mismo de las élites letradas, y los nexos de éstas con las expresiones de la cultura popular, remitiéndose con intermitencias a constantes opositivas del tipo "oralidad y escritura", "espacio rural y espacio urbano", "educación institucional y educación no institucional", "en un camino que en el devenir temporal inevitablemente conduce desde la cultura popular hasta la cultura de masas" (Chicote, 2006: 1).

A principios del siglo XIX, la confrontación entre las clases letradas y las populares se revela -conforme a lo expuesto por Bernard Mouralis- en tres conjuntos de acontecimientos. En primer lugar, las élites cultas acopian y comentan producciones literarias creadas por un colectivo denominado "pueblo", al que se confunde en más de una oportunidad con la idea de "nación". La mayoría de esas obras se sitúan en espacios rurales, en abierta oposición a los ámbitos transformados por la Revolución Industrial. En segundo lugar, se diseña una prensa y una literatura ostensiblemente "obreras", que reúnen los variopintos textos elaborados y difundidos por los trabajadores, quienes anhelan una existencia y una participación cultural activa, independiente de la esfera letrada. Por lo mismo, ésta se ve desplazada como modelo ético y estético de la clase obrera. En tercer lugar, dentro de los circuitos de las propias clases dominantes, surge una tendencia literaria que tiene por objeto exaltar "la naturaleza profunda del «pueblo» con el fin de subrayar… el lugar que éste debe ocupar en el futuro de la humanidad". En adelante, sus rasgos caracterizadores, muchos de los cuales servían para estigmatizarlo como "vulgar" o mero "populacho", se convierten en aspectos positivos. Sus, a menudo, conocimientos técnicos, su lengua particular, la manera en la que se solazan, su arte y literatura sientan las bases de una cultura diversa a la letrada, constituyen "otra cultura posible, además de la que las clases dirigentes imponen como modelo al conjunto de la sociedad" (1978: 85).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Con el tiempo, tales hechos y ensayos críticos consolidaron una disciplina bautizada en 1846, por William John Thoms, "folklore"; abocada a estudiar -como su nombre lo indica- el saber tradicional ("lore") del pueblo ("folk"). En otras palabras, los múltiples aspectos de la vida tradicional de los grupos populares, ya sean estos la danza, la música y la artesanía, ya la comida, las costumbres y el refranero. Según Augusto Raúl Cortazar, ésta indaga una serie de "fenómenos culturales colectivizados", vigentes dentro de la comunidad que les da cobijo, cuyas notas distintivas son su calidad de "empíricos (captados por la experiencia y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados), funcionales (vinculados entre sí para la satisfacción de necesidades colectivas), tradicionales, anónimos y relacionales" (1970: 553). Lejos de tratarse de hechos inmutables, las manifestaciones "folk" son el corolario de un proceso histórico-cultural que propicia las permanencias, pero también las mudanzas, las recreaciones y las estilizaciones. Como veremos a lo largo de la tesis, la recuperación que Miguel Hernández hace de los motivos, la métrica y los propios contendidos de la tradición oral popular apuntan a la actualización de los mismos -bajo la firma de autor y gravitando alrededor de una robusta figura de escritor-; asuntos nunca desechados dentro de su comunidad de origen, dado que, en el ámbito lírico, o al menos en el de la comunicación cotidiana, siguen teniendo una utilidad concreta.

Ahora bien, ¿folclore y cultura popular son análogos? ¿poseen idénticos objetivos aquellas ciencias humanísticas que se han dedicado a desbrozar las paradojas de lo popular -antropología, sociología, filosofía, teoría literaria- y los estudios folclóricos? ¿estos últimos son la versión primigenia de los modernos estudios sobre cultura popular? Sin duda, de un concepto a otro se ha producido una evolución, pero de ninguna manera se podría establecer una relación transparente de continuidad entre ambos. No comparten los mismos objetivos, metodologías ni unidad de análisis. Mientras el folclore investiga, la mayor parte de las veces, desde un punto de vista descriptivo y enumerador, un conjunto de realizaciones artísticas y técnicas consideradas "supervivientes" de épocas remotas -tradiciones, universos míticos, artesanías y expresiones muy codificadas como el género romanceril, las coplas o las colecciones de refranes-, llevadas a cabo por actores bien definidos, aquellos que pertenecen a los espacios rurales o sujetos aislados de las sociedades industriales; los estudios de las culturas populares pretenden aprehender la cultura como una totalidad, se desentienden de curiosidades y arcaísmos, sondeando los avatares de grandes sectores de la población, ya sea ésta urbana o rural (Juliano, 1992). El folclore reúne y

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

conserva lo que estima patrimonio de una comunidad. Las investigaciones sobre lo popular examinan los procesos culturales actuales y las interdependencias entre las distintas partes de una sociedad.[2] El estudio en torno a Miguel Hernández que proponemos se mueve en las antípodas de la primera disciplina definida, en tanto su imagen se lee desde su conseguida y zigzagueante vigencia, a partir de la resignificación permanente de su simbólica figura; lo cual no implica que a nivel estatal, algunos de los homenajes y actividades centrados en el poeta conlleven una impronta monumental y distanciada de los "usos del pueblo".

En la medida en que la cultura dominante se enfrenta con las producciones de la cultura popular, el equilibrio inicial del campo intelectual pierde asidero, desencadena una crisis de conciencia y el desenvolvimiento de una serie de "actitudes". Los nuevos posicionamientos revalorizan estos tipos de creaciones mediante la introducción en el campo literario del "pueblo" y de la "cuestión popular" como temática, *leit motiv* o personaje que propicia la intervención culta; determinados actores de la cultura dominante expresan un declarado interés por escritores surgidos del pueblo; se estima el valor estético de la cultura popular, contraponiéndolo al de la "cultura distinguida" hasta esos momentos; y, entre otras posibilidades, en tanto "esclarecido", se centra en el pueblo la confianza en una "regeneración social" (Mouralis, 1978: 72). Todos estos puntos se cumplen de una forma u otra en el caso del poeta de Orihuela. Cuando éste hace su entrada en el campo, las notas neopopulares de la poesía de vanguardia permanecían en el aire, amén de las que él mismo portaría, siendo "lo popular", de este modo, revalorizado e incorporado a la cultura de la élite; Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, escritores ya consagrados, se interesan por él y lo ayudan a abrirse camino en la gran ciudad; y, promediando la guerra, el propio Hernández, en el prólogo a *El hombre acecha*, apuesta por el pueblo y le dice a Neruda -a quien van dirigidas esas palabras- que éste "les responderá".

Para Beatriz Sarlo, son llamativos la construcción del objeto "cultura popular" y la ubicación de sus expresiones en unas determinadas jerarquías de la dimensión simbólica de la sociedad, puesto que a la hora de estudiar a los sectores medios o a las

[2] Cuando los estudios folclóricos son desarrollados por las clases dominantes -en opinión de Dolores Juliano-, estos no pasan nunca de "la observación de los aspectos pintorescos, en una especie de paternal aceptación de algo que era valorado como menos significativo que lo propio, pero a lo que se concedía derecho a sobrevivir". El llamado "tradicionalismo conservador" se inclina por la prolongación de los modelos de conducta previos, lo cual trae aparejado, en una sociedad de clases, la subsistencia indefinida de la "estructura de dominación" (1992: 7-8).

élites letradas se le reconoce a su cultura contornos específicos, y, en cambio, cuando las investigaciones apuntan al análisis de las culturas populares, los ordenamientos teóricos se amplían, se tornan vagos y demasiado abarcativos. En este sentido, de acuerdo con la escritora argentina, un libro clásico de los estudios culturales ingleses como *The uses of Literacy* de Richard Hoggart puede pensarse en contrapunto con la producción científica de Pierre Bourdieu. Mientras los trabajos del teórico francés se trazan en términos de sociología de las élites y sus instituciones, y se plantean de modo diverso o diferenciado los asuntos ligados con las prácticas cotidianas (gustos, vestimenta, ideales físicos) respecto de los de la dinámica institucional; el ensayo de Hoggart es un ejemplo de esa concepción ampliada de la cultura de la que hablábamos al comienzo. Su proyecto es "menos clasificatorio y más inclusivo". Bourdieu, por su parte, "pone de manifiesto las especificidades de funcionamiento de cada uno de los niveles institucionales, discursivos y prácticos, dibujando un mundo que ha incorporado por completo la diferenciación de esferas propias de la modernidad" (Sarlo, 1989: 22). Suscribimos en estas líneas el posicionamiento de la ensayista, quien no cree que haya que optar por una u otra propuesta, aunque sí se tengan que tener presentes los encuadres epistemológicos y lo que estos implican.[3]

La mayor o menor especialización de los trayectos críticos exhibe la dificultad que se presenta, cuando el teórico necesita hacer un recorte de su objeto de estudio, más inabarcable e incierto para el caso de la cultura popular, definida en ocasiones como "lo otro" respecto de la cultura letrada. A esta contrariedad, se le suman la búsqueda de modos concisos de nominación y el uso persistente de "oposiciones binarias y de entrecomillados", que aspiran a borrar las diferencias y las valoraciones subyacentes, pero no hacen más que evidenciar el controvertido lugar desde el cual se las explica. Ana María Amar Sánchez lo enuncia con precisión: "Toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica,

[3] Si bien como lo hemos esbozado, Pierre Bourdieu no se dedica especialmente a la exégesis de la cultura popular, serán de gran interés para nuestro trabajo sus aportes referidos a la "distinción" social, es decir, a la construcción del gusto, una de las luchas más acérrimas dentro de la clase dominante y en la producción cultural en general, en la que se conjugan el origen social y el capital simbólico de los actores del campo intelectual, y, en singular, las apropiaciones que estos hacen de los mismos. Quizá sea su artículo "Los usos del pueblo", publicado en el volumen *Cosas dichas* (1987) y en el que sin duda se recuperan las bases sociales del gusto investigadas en *La distinción* (1988), aquel que más reflexiones sobre el oriolano nos permita. Enfocado en el uso del pueblo y de lo popular en el campo político, éste indaga acerca del "obrerismo", la configuración de un "derecho de procedencia" sobre el pueblo, por parte de muchos de los líderes del mismo, su rol de portavoces, la deriva populista de algunas prácticas del campo y las paradojas de la dominación simbólica, siempre fluctuante entre la resistencia y la sumisión populares.

consagrada y/o desde el mundo académico".[4] Esto significa que, esas cavilaciones suponen "una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún modo marcados por juicios de valor" (2000: 11). Por debajo de este tipo de pensamiento se encuentra una matriz de sentido dicotómica, expresada en la fórmula "cultura culta" frente a "cultura popular", que, a su vez, según Amar Sánchez, impele otras menos estereotipadas como "cultura refinada" frente a "cultura vulgar" y "cultura pura" frente a "cultura impura". Queda claro que las distintas partes de las oposiciones no son valoradas de igual forma, constituyendo lo popular y lo masivo la zona negativa o impugnable de la dicotomía. Como en su libro de 1989 *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, la autora referida se detendrá en los géneros y proyectos estéticos de la cultura masiva, los términos "popular" y "masivo", además, serán casi intercambiables, teniendo en cuenta que "la noción de «popular» se define siempre «en relación con otro», como el conjunto de lo que está excluido de lo legítimo u oficial" (12).[5]

Campos enfrentados, lo culto y lo popular miden sus fuerzas en desigualdad de condiciones, ya que la cultura popular es concebida merced a la adopción pasiva de las prácticas de la cultura dominante o merced a las resistencias que le opone, pero siempre a contrapelo de ésta. Más allá de que la mayoría de los investigadores de los estudios populares asuma y examine las estrategias de apropiación de la cultura dominante que los subalternos desarrollan, como veremos luego, cada vez más se afianza la idea de que, en verdad, el escenario cultural exhibe una serie de préstamos recíprocos entre las distintas áreas de la dominación, cruces productivos sintomáticos, en gran medida, no solo del avance de la teoría, sino de los cambios históricos fundantes de la aldea global y la posmodernidad.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[4] De hecho, la introducción del texto de Amar Sánchez comienza con una cita de Roger Chartier que reza "La cultura popular es una categoría académica" (11), perteneciente a un artículo del historiador francés denominado "Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico" (1994), en el que éste pasa revista a dos modelos de descripción y de interpretación, aquellos que en sus derivaciones más nefastas tienden al "populismo" y al "miserabilismo", como ya lo advirtiera Jean-Claude Passeron, y más adelante anotaremos.

[5] A fines de los 70, Mouralis afronta la cuestión del "otro popular" desde un punto de vista diverso. Conforme a su argumentación, muchos representantes de la cultura letrada han entendido al pueblo como el depósito de los valores de los que el hombre culto se ha alejado y sobre los que con el tiempo reflexiona. De esta forma, "como el otro es, en realidad, lo que nosotros deberíamos ser, de allí surge la necesidad, para nosotros, de volver a las fuentes de las que él nunca se alejó y merced a las cuales podremos regresar a lo que éramos antes de nuestra alienación «culta». Como en el exotismo, nos encontramos frente a un discurso que habla sobre el otro, por él o en su lugar" (1978: 73).

A grandes rasgos (y parafraseando a Chartier, 1994), existen dos grandes modelos interpretativos de la cultura popular. Por un lado, aquel que estima lo popular un mundo aparte. En pos de deshacer el etnocentrismo cultural, lo piensa con una lógica diferente, que no se puede reducir a la de la literatura, y como un conjunto de representaciones simbólicas caracterizado por su autonomía y su coherencia interna. Por el otro, aquel que lo delimita con arreglo a su cercanía o distancia de una determinada legitimidad cultural. Interesado en señalar las relaciones de dominación, apuntala la observación de las dependencias y las carencias de la cultura popular en relación con las clases hegemónicas. La confrontación es concluyente, tanto como lo son los falseamientos a los que la aplicación de estos modelos nos conducen. Si las "cegueras" del "relativismo cultural" -como lo denunciara Jean-Claude Passeron en su libro compartido con Claude Grignon, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura* (1989)- "incitan al *populismo*, para quien el sentido de las prácticas populares se cumple íntegramente en la felicidad monádica de la autosuficiencia simbólica"; la contraparte, esto es, la "teoría de la legitimidad cultural", "corre el riesgo, por su integrismo enunciativo, de conducir al *legitimismo* que, bajo la forma extrema de *miserabilismo*, no puede sino computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos", ya sea a través de una pronunciación elitista, ya mediante un tono de abierto paternalismo (Passeron, 1991: 31).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Algunos "espacios matizados de tensión teórica" (2006: 1) -como los llama Gloria Chicote-, son avizorados tempranamente por Mijail Bajtín y Antonio Gramsci. El teórico ruso distingue en su archiconocido ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* un momento de "liberación transitoria" del pueblo, quien encuentra en la fiesta popular y pública, en especial, en el carnaval -bajo el régimen feudal-, la plenitud de las relaciones entre la resurrección y la renovación de la existencia humana. Una suerte de "segunda vida del pueblo", que, al menos por un lapso acotado de tiempo "penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (1999: 15). El carnaval permitía la concepción de un espacio más allá de la órbita de la cultura oficial, en el que se daban las condiciones para la anulación provisional de las relaciones jerárquicas, reglamentaciones, prerrogativas y tabúes. A diferencia de este carácter festivo, las celebraciones de la cultura dominante -las de la Iglesia tanto como las del Estado

feudal-, no lograban separar al pueblo del orden dado, ni tenían la capacidad de crear otras alternativas para éste. Por el contrario, reforzaban los estatutos del régimen vigente. Junto con la descripción y el análisis del lenguaje familiar de la plaza pública, la palabra popular de doble tono, la permutación de los "escalafones", la presentación de las notas distintivas del "realismo grotesco", la máscara y el disfraz, Bajtín se lanza a la caracterización de la risa popular y sostiene que por medio de ésta se ganaba la batalla sobre el miedo. El elemento jocoso estaba vinculado "a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal". Y "era la naturaleza «secundaria» del hombre la que reía, su aspecto «inferior» corporal y material que no podía expresarse a través de la cosmovisión y el culto oficiales" (73). Cabe destacar que para el crítico, durante la Edad Media, las imágenes ligadas a la fiesta popular generaron en el pueblo un sentido de unidad, aunque fuese la unidad compleja de la muchedumbre. "Sobre la plaza pública del carnaval -afirma-, el cuerpo del pueblo siente, antes que nada, su *unidad en el tiempo*, su *duración ininterrumpida dentro de éste*, su *inmortalidad histórica relativa*" (229). Esas imágenes fijan una "metamorfosis inacabada", la de la "muerte-renovación".

Las meditaciones de Bajtín tienen la virtud de aspirar al entendimiento íntegro de una cultura hasta esos momentos contemplada solo desde la perspectiva romántica e idealizada del siglo XIX. También el tino de entender lo popular por fuera de la mera opresión de las clases hegemónicas, descubriendo las vías por las que la cultura subalterna pudo resistir a la cultura dominante. No obstante, como afirma con lucidez Beatriz Sarlo, el modelo diseñado por el teórico ruso plantea el impedimento "de adjudicar a una «cultura popular» (en este caso la de la plaza pública) un poder de permanencia del que ni por su forma, ni por la periodicidad de sus rituales, ni por la persistencia de sus temas y su repercusión en otros espacios, está dotada…" (1989: 24).

Confinado a las cárceles del fascismo italiano, Antonio Gramsci delineó entre 1927 y 1935, a pesar de las grandes dificultades del contexto, nociones tan fecundas como las de hegemonía, clase dominante y clase subalterna e intelectual orgánico, entre otras. Su conceptualización de la "hegemonía" parte de una distinción entre ésta y la categoría de "dominio". La primera establece el cruce de las fuerzas activas de la sociedad, la política y la cultura. El segundo, formas directas de la política, que, en tiempos de crisis, ejercen la coacción. Por ende, no se trata solo "del nivel superior articulado de la «ideología»" ni de "sus formas de control consideradas habitualmente

como «manipulación» o «adoctrinamiento». La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida" (Williams, 2000: 131). Ésta implica una dinámica de alternancias entre la dominación y la subordinación, que asimismo conlleva un proceso social general y las diseminaciones específicas del poder. Se pone en juego, entonces, bajo estos lineamientos, una reescritura de la vieja oposición entre alta y baja cultura, que, gracias a sus dilucidaciones pasan a llamarse "clases dominantes" y "clases subalternas", respectivamente. La "clases dominantes" son las que sustentan el poder y las "clases subalternas" el proletariado urbano y rural, junto con la pequeña burguesía.

El filósofo italiano no cree que las clases dominadas puedan ser controladas solo a partir de los aparatos represivos del estado, si así fuera, con oponer una fuerza armada de igual calibre que la de estos, en la lucha por los trabajadores, los gobiernos serían más fáciles de derribar. Es por medio de la "hegemonía cultural" -asevera Gramsci- que las clases dominantes logran ahogar el potencial revolucionario de las subalternas, o lo que es lo mismo, es merced al control del sistema educativo, los medios masivos de comunicación y las instituciones artísticas y religiosas, que los dominados no suelen ofrecer resistencia. Pero ese dominio no se profesa de modo totalizante. La teoría aquí esbozada contempla la posibilidad de la coexistencia entre una determinada hegemonía, una hegemonía alternativa e, incluso, en compensación, una contrahegemonía. La hegemonía alternativa sería más un proyecto que algo ya establecido y posibilitaría un cambio en cuanto a los agentes de la dominación. Para Gramsci, la constitución de la misma se alcanzaría mediante la vinculación de diversos tipos de prácticas, muchas de ellas de difícil reconocimiento, pues no pertenecen a las esferas de lo económico y lo político; luchas que surgen de una clase obrera no idealizada, en activa oposición a los términos de la hegemonía existente. Según esta perspectiva, el "pueblo asalariado" tiene que transformarse en una "clase" que ejercerá la hegemonía, en lugar de la que hoy lo oprime. La contrahegemonía, igualmente, brega por la cristalización de una conciencia política independiente de la dominante, en el seno de los sectores populares, en pos de la constitución de un bloque social diverso. Puesto que, en la práctica, la hegemonía nunca se cultiva de forma pasiva, debe renovarse y defender sus límites a diario -porque, claro está, es de continuo resistida-, tampoco puede pensársela como un ejercicio individual, arrastra *per se* a su contraparte, la contrahegemonía, aunque intente a cada paso controlarla y mimetizar sus producciones.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En cuanto a las conceptualizaciones sobre los intelectuales que Antonio Gramsci elabora, nos interesa, en particular, cómo deriva del campo de la producción económica y de las clases que se han desarrollado en éste la formación de unas clases intelectuales, que responden a los mandatos de las mismas. Si bien el italiano no despeja cuáles son esas clases, puede aventurarse que se trataría de aquellas que logran acceder al poder político y dirigir a otras capas de la sociedad; en principio, la burguesía y el proletariado, pero no el campesinado, aunque este último ofrezca intelectuales para otras clases. De acuerdo con lo dicho, "estos intelectuales le suministran a su clase homogeneidad y conciencia no sólo de su función en el terreno de la economía, sino también en el político y social. Son los que Gramsci (1975: 11) llama intelectuales «orgánicos» de una clase" (Altamirano, 2006: 64). En este sentido, Miguel Hernández, más allá de su breve y mudable biografía, se transformará al calor de la guerra en un verdadero intelectual "tribuno", poniendo su palabra y su vida a favor de la causa republicana, desde su punto de vista, la auténtica causa del pueblo.[6]

Siguiendo con las teorías que postulan la interacción entre la cultura culta y la cultura popular, encontramos dos propuestas -la de Roger Chartier y la de Jesús Martín Barbero- que plantean una reapropiación fecunda de la cultura hegemónica en el ámbito de lo popular (y en el de la cultura masiva más tarde). Conforme a las especulaciones críticas y los estudios empíricos desperdigados por Chartier en diversos artículos y libros, en principio, "carece de sentido intentar identificar la cultura popular por medio de algunas, supuestamente específicas, distribuciones de objetos o modelos culturales" (1994: 50), dado que ambos campos cruzan sus contenidos y estrategias de representación.

De hecho, no solo se deben ajustar las categorías "culto/popular", sino también el binomio "creación/consumo". Despojarse de los prejuicios según los cuales las ideas y los objetos culturales comportan un sentido por fuera de la serie histórica y sus condiciones de circulación y recepción, actuaría como un revulsivo contrario a la constitución de "predicaciones antagónicas" entre ambos términos de la fórmula:

[6] Una visión de los intelectuales que se distancia de sus orígenes de clase, mas no de su rol combativo, es aquella articulada por Edward Said en *Representaciones del intelectual* (1996). Con arreglo a sus reflexiones, éste es un ser diverso ("*outsider*"), que tiene por causa principal la búsqueda de la verdad. Su papel fundamentalmente consiste en turbar las bases del *establishment*. Por lo que, hace preguntas incómodas a los políticos de turno, enfrenta y deconstruye las doctrinas religiosas y todo tipo de ideologías ancladas en su sociedad, y no permite que las instituciones lo asedien. En rigor, juzga que uno de los peligros que acechan en la actualidad a los intelectuales es el "profesionalismo".

"invención/pasividad; libertad/dependencia; consciencia/alienación" (Romano, 1995: 50). Por supuesto, Roger Chartier sale al cruce de esos postulados fatalistas que no logran desembarazarse de las continuas oposiciones entre creadores y consumidores. En este punto, opina que:

> Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia. Esta constatación debe llevarnos a repensar totalmente la relación entre un público designado como popular y los productos históricamente diversos (libros e imágenes, sermones y discursos, canciones, fotonovelas o emisiones de televisión) propuestos a su consumo (1992: 38).

La hipótesis que articula el párrafo anterior -extraído de su libro *El mundo como representación*- es aquella que lo lleva a proyectar una historia intelectual, centrada en un recorrido histórico de las "apropiaciones" que los distintos estratos sociales operan sobre el capital simbólico propio y aquel concerniente a toda la comunidad; noción con la que el teórico pretende superar la dicotomía entre los dos modelos interpretativos de la cultura popular, esbozados al comienzo de estas líneas. *A posteriori*, en ensayos como *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (1993) e *Historia de la lectura en el mundo occidental* (1997), coodirigido junto a Guglielmo Cavallo, Chartier intentará elucubrar una historia de la "lectura" y enfrentar sus conjeturas a casos pragmáticos concretos.[7]

[7] En esta misma línea, uno de los trabajos empíricos más celebrados y, al mismo tiempo, cuestionados, es *El queso y los gusanos* (1976) de Carlo Ginzburg. De manera semejante a cómo procede Mijail Bajtín, el investigador italiano aborda lo popular desde dentro. El teórico ruso lo hace "poniendo el acento en lo que la cultura popular tiene de extraña, de paralela a la oficial, de *otra*". Ginzburg, en cambio, "indagando en las resistencias su capacidad de asumir el conflicto activa, creativamente" (Martín Barbero, 1987: 75). Su proyecto pretende "llenar un vacío", dada la escasez de testimonios sobre la subalternidad, desentendiéndose de las jerarquías al uso y sosteniendo la superación del concepto de folclore. Así, presenta un caso, con visos de paradigmático, por medio del cual se intenta reconstruir los lazos entre la cultura culta y la cultura popular (o rural). Analiza los modos de apropiación de la cultura erudita que lleva a cabo un molinero friulano del siglo XVI, Domenico Scandella, juzgado por herejía y condenado por la Inquisición. De acuerdo con lo manifestado por Ginzburg, "más importante que el texto es la clave de lectura" de Menocchio, una "lectura desviada" de los pocos libros que leyó, que "nos remite continuamente a una cultura distinta de la expresada por la página impresa: una cultura oral"; puesto que,

Como se desprende del título de su volumen citado con anterioridad, el concepto de "representación" es medular para entender con mayor profundidad su pensamiento. En el artículo "El mundo como representación" de su escrito homónimo, el profesor francés desecha programas historiográficos poco productivos, considerando que no existen prácticas que no sean impulsadas por las representaciones con las que, a pesar de sus confusiones, paradojas y oposiciones, los miembros de una sociedad otorgan sentido al singular mundo que les pertenece. Las diferentes modalidades de la apropiación encierran en cada caso un "modelo de representación". Para Chartier no basta con el análisis semiótico de los textos, sino que también contempla el estudio material del libro y la exégesis de esos "códigos de lectura", promotores de "distinción social" en virtud de "los usos" que los individuos hacen de estos.

La operatividad de los conceptos hasta aquí presentados se pone en juego en otro apartado de *El mundo como representación*, aquel denominado "Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)". Allí, el historiador realiza un recorte de su objeto de estudio y se detiene en la colección de la *Biblioteca Azul* francesa, cuyo propósito fundamental era la difusión masiva de la literatura más canónica y/o consagrada. Y, ante todo, ésta le permite rehuir de cualquier esencialismo respecto de lo popular en su vínculo contradictorio con la cultura dominante. Al autor le interesa subrayar que lo "popular" de esa apuesta editorial no se encuentra en los textos, pues proceden del repertorio de la cultura culta, sino en la materialidad de los libros y los significados complementarios que los elementos de la edición aportan al entramado escrito básico. Es decir, el texto muta en función de su recodificación en otro medio, dado que se toma un ejemplar de la literatura consagrada, se lo vuelve a organizar y se lo hace funcionar en otro sistema, esta vez sí el de la literatura "popular". Sin duda -como lo señala Chartier-, esa mudanza cambia la estructura del escrito y, aún más, el aspecto visual de la publicación, realizado de acuerdo con los estándares del público al cual se apunta. De esta manera, se añaden ilustraciones, breves recapitulaciones y títulos, entre otros.

La circulación de estos textos dentro de otro sistema cultural, en consecuencia, por encima de sus receptores primigenios, esto es, el público "erudito", supone la renovación y actualización de sus posibles "usos", una serie de apropiaciones no

fue ese encuentro entre la letra y la voz, de la que éste "era depositario, lo que indujo a Menocchio a formular -primero a sí mismo, luego a sus paisanos, y hasta a los jueces- «las opiniones… sacadas de *su* cerebro»" (1999: 120). En suma, Ginzburg -desde una mirada neogramsciana- estudia una posibilidad de resistencia de las clases subalternas, la configuración de una cosmovisión dinámica, que aprovecha los materiales tanto de lo culto como de lo popular.

reguladas por la hegemonía. Para el teórico, en los entresijos de esa dinámica "otra" se vislumbran nuevas formas de "diferenciación social", que no necesariamente están vinculadas con la lucha de clases. No obstante, en opinión de Marcela Romano, la lectura de este ejemplo sirve también para advertir un asunto apenas apuntado por Chartier; el hecho de que el "público lector de la *Biblioteca Azul*" (o "demandantes populares"), "instala su imaginario dentro del proceso de producción, condiciona con sus códigos culturales el armado material de los textos, en suma, neutraliza la acción falsamente unilateral de la hegemonía" (1995: l52).

Si para Chartier comprender la "cultura popular" tiene como prerrogativa enfrentar "dos conjuntos de dispositivos" -"los mecanismos de la dominación simbólica" y "las lógicas específicas de los usos"-, un punto de partida privilegiado para reflexionar sobre esa "tensión", y sortear así tanto las teorías que exaltan la libertad de la cultura popular como aquellas que insisten sobre su dependencia, es la distinción entre "estrategias" y "tácticas" que elabora Michel de Certeau en su conocido libro *La invención de lo cotidiano* de 1980 (1994: 52). Ésta se arroga un cambio de perspectiva, al desplazar el foco de atención del supuesto consumo pasivo de los objetos culturales al uso creativo de los mismos, sobre los que se activan lecturas desviadas, impensadas por sus productores originales. Las "estrategias" son definidas por De Certeau como el "cálculo" (o "manipulación") "de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable" (2000: 42). Postula, asimismo, que éstas admiten "un *lugar susceptible* de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con una *exterioridad* de metas o de amenazas". Las "tácticas", por su parte, encarnan "la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio". Ellas no tienen "más lugar que el del otro", carecen de autonomía, y no cuentan "con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo". Actúan en sordina, paulatinamente, aprovechando "las «ocasiones»" y subordinándose a ellas, "sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas" (43). Es decir, las "estrategias" obran en el marco de unas instituciones y lugares propios, y, por lo mismo, producen objetos y modelos que se capitalizan. Las "tácticas" no poseen un espacio autónomo y debido a ello tampoco logran converger en el tiempo, son "maneras de hacer", un verdadero "arte del débil". Para concluir, y retomando a Chartier, las prácticas populares o de lo cotidiano pueden considerarse "tácticas productivas",

portadoras de un sentido que no siempre coincide con el de la racionalidad que les dio origen.

Con respecto a las investigaciones de Jesús Martín Barbero, desarrolladas, entre otros, en su ensayo capital *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), éstas indagan acerca de la compleja relación que se establece entre lo culto y lo popular y, en especial, acerca de los renovados y fértiles usos que lo popular alcanza en el terreno de la cultura de masas. Si bien revisa las teorías antropológicas, políticas, filosóficas e, incluso, literarias referidas a la aparente "cultura dominada", destacándose en esa dirección sus reflexiones sobre el marxismo y el anarquismo, el "hombre masa" de Ortega y Gasset, los estudios culturales ingleses -Williams, Hoggart-, las polémicas en torno a la Escuela de Frankfurt -Benjamin, Max Horkheimer, Adorno-, y las contribuciones de Bajtín, Ginzburg, De Certeau, Bourdieu y Eco, vale decir, pensadores y ensayistas europeos; sus preocupaciones se centran en la experiencia latinoamericana de los procesos que estos enuncian. Descree de la entidad de "receptores-dominados" sin rastro de "resistencia" ni "seducción", denunciando en la introducción de su libro un "desencuentro" entre la metodología empleada y el contexto histórico de América Latina. A su juicio, los acontecimientos de esos años -dictaduras militares en casi todo el sur del continente, luchas armadas en Centroamérica, exorbitantes emigraciones de intelectuales- derribaron muchas de las certezas del pasado y enfrentaron a los hombres de la cultura y de la política a la "verdad cultural" de esas naciones, en pocas palabras, un mestizaje que no solo es racial, sino que conjuga la modernidad con las "discontinuidades culturales" propias del lugar, los imaginarios de lo indígena con lo rural, el folclore con lo popular y, finalmente, lo popular con lo masivo. Al igual que Roger Chartier -y como lo indica el título de su proyecto-, Barbero propone analizar estas dificultades desde las "mediaciones" y no tanto desde los "medios", pues sostiene que los receptores resemantizan según sus "competencias culturales" aquello que los medios le comunican, aunque estos adapten los objetos a sus horizontes de expectativas, merced a los dictados del mercado. El intercambio se torna entonces, con motivo de ello, en una cuestión de "conocimientos" y "re-conocimientos", "un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos" (1987: 10).

Las cavilaciones de Jesús Martín Barbero introducen matizaciones a las teorías sobre lo popular y lo culto, alejándose de los posicionamientos más radicales y ofreciendo a cada paso evidencia sobre la complejidad de los nexos entre esos términos. El autor cuestiona tanto las "teorías idealistas" de izquierda o de derecha, que estigmatizan a los medios según las coordenadas de la "utopía de la manipulación" (Ford, 1987), como a la consagración no problematizada de esos mismos medios. Su tesis principal abreva, desde luego, de las premisas de Antonio Gramsci, dado que las clases subalternas se juzgan activas, corroyendo desde dentro los entramados de la hegemonía, y gestando allí espacios de resistencia. Si para el ensayista "las masas aún contienen, en el doble sentido de controlar pero también de tener dentro, al pueblo" (10), "lo masivo", por ende, cobija a "lo popular", continuándose de una cultura a otra, de forma lateral, idénticas modalidades de participación. Conforme a ello, los vínculos entre la hegemonía y la contrahegemonía -en el contexto de "lo masivo"- ya no se formulan mediante la oposición de elementos. "Contra esas identificaciones maniqueas, que lastran desde dentro tanta investigación y crítica cultural" -argumenta Barbero- se abre camino una percepción nueva de lo popular en cuanto trama" (210), mixtura de "sumisiones y resistencias", "juegos de seducción y traición" (Amar Sánchez, 2000).

El autor abre su trabajo con el análisis de los actos de resistencia simbólicos desplegados en contra de la cultura dominante durante el siglo XVIII y XIX. Y, mientras la primera parte de su propuesta se dedica a la exégesis del "colportage" francés y la literatura de "cordel" española, la segunda, examina los procesos de modernización y cristalización de la cultura de masas, en la coyuntura latinoamericana, atendiendo, en particular, a aquellos géneros como el melodrama, que evidencian el trasvase de lo popular a lo masivo. Por un lado, respecto a las representaciones francesas y españolas mencionadas, Barbero trabaja de la misma manera que Chartier con la *Biblioteca Azul*. No hace hincapié en los propósitos de la cultura hegemónica, sino en las "apropiaciones" que de tales impresos efectúa la cultura popular, observables en la propia materialidad de los volúmenes, su diseño y divulgación. Por el otro, considera los modos en que lo masivo traduce los ejes de lo popular en Latinoamérica, a través de esquemas comunicativos y medios concretos. Así, indaga en los usos de la radio, que aún hoy perpetúa el tipo de transmisión característico de las prácticas populares, esto es, la oralidad; los periódicos efectistas y escandalosos, que recuperan el imaginario sentimental del citado "colportage"; la telenovela, que conserva las matrices

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

básicas de ese género, aunque lo haga a partir de los formatos audiovisuales de la televisión; el cine mexicano y las crónicas de Monsiváis.

Por último, más cercano a la idea de "negociación" que a la de "resistencia", Néstor García Canclini -en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990)- articula un conjunto de especulaciones referidas a los procesos de mestizaje cultural en América Latina, que, bajo una mirada disidente, producto de un estudio anclado en la interdisciplinariedad, enlaza dos planteos esenciales.[8] Al igual que Jesús Martín Barbero, manifiesta que dicho mestizaje no es solo étnico, más bien se funda en lo cultural, en la confluencia de lo culto, lo popular y lo masivo, en la combinación más o menos armoniosa entre tradición y modernidad. Pero esto lo lleva a concebir la modernización del continente, proyecto inacabado y desigual según nos concentremos en países diferentes, como los afanes de actualización con que los diversos actores sociales asimilan la "heterogeneidad multitemporal" de cada territorio. Por añadidura, el entrecruzamiento de estas dos tesis permite un mayor entendimiento respecto de los procesos políticos latinoamericanos de fin de siglo XX.

En el marco de la "posmodernidad", tomada ésta como entrada a través de la cual explicar la "heterogeneidad" y no como categoría periodizadora, puesto que para Canclini "la relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo" (2001, 44), el antropólogo piensa los cruces entre lo tradicional y lo moderno, y otros pares como lo folclórico y lo urbano, lo local y lo global, lo "erudito" y lo popular. Su ensayo deconstruye una serie de conceptos y usos culturales, de los cuales, los que más nos interesan en este caso, son los márgenes de autonomía que tienen las prácticas artísticas, la noción de patrimonio y el concepto mismo de "popular". En cuanto al primer asunto, el autor señala la caída de uno de los grandes relatos de la modernidad, la autonomía artística, y, por consiguiente, de la autonomía de cada una de las prácticas culturales en relación con las otras. De esta suerte, Canclini se detiene, por ejemplo, en el examen de las artesanías elaboradas por miembros de los pueblos originarios en México y en Ecuador, quienes exponen sus piezas en los museos, trazan filiaciones con artistas consagrados, los cuales a su vez recuperan técnicas "premodernas" o muy simples; y así en un continuo vaivén que no prescinde de los mercados internacionales, ni de los

[8] García Canclini, valga la apostilla, parte de una definición de "hibridación" que comprende una serie de "procesos culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (2001: 14).

mecenas o empresas privados, ya que, en general, en la contemporaneidad, "los practicantes del arte basan la reflexión sobre su trabajo en el descentramiento de los campos, en las dependencias inesquivables del mercado y las industrias culturales" (78).

A propósito del patrimonio, se trata de un término que permea el discurso nacionalista, ya sea éste de izquierda o de derecha, y que aparece encadenado a otras ideas afines como la de "origen" e "identidad". En verdad, no es la noción que el pensador antepone, debido a que ésta nos remite a "objetos fetiches" albergados en los museos y a "puestas en escena" neutralizadoras, alejadas de los usos y apropiaciones que hacen los receptores de esas piezas. A cambio, prefiere el concepto de "capital cultural" de Pierre Bourdieu, más dinámico y descriptivo, pues éste supone un "proceso social" que, como el capital económico, se acopia, modifica y es empleado de manera variable por los diferentes sectores de la comunidad.

Por último, mas no por eso menos importante, García Canclini problematiza lo popular, entendiéndolo por encima del concepto de clase, al cual excede, y como constructo ideológico en constante pugna con la esfera de "lo real". En principio, explora y repasa el funcionamiento del término en el ámbito del folclore a través de una suerte de decálogo al que denomina "Seis refutaciones a la visión clásica de los folcloristas". Más adelante, procede de igual modo con las industrias culturales, las derivaciones políticas de dicha noción (nos referimos al "populismo"), y con algunas teorías contemporáneas alineadas en dos tendencias, la reproductivista, con Bourdieu a la cabeza, y la neogramsciana, con Jesús Martín Barbero como principal referente. "¿Qué resta después de esta deconstrucción de «lo popular»?", se pregunta el ensayista, y resuelve que, lo que permanece, es "una conclusión incómoda para los investigadores" (256). De acuerdo con sus conceptualizaciones, lo popular se concibe como una constelación de grupos sociales, que no posee un sentido unidireccional, sino el valor siempre cambiante y "actualizable" de una "noción teatral". A su parecer, el error más frecuente a la hora de caracterizar al "pueblo" ha sido imaginar a las personas congregadas bajo ese nombre en tanto masa social homogénea, avanzando perenne hacia un futuro nuevo. Los estudios más elaborados indican más bien lo contrario. Lo popular "se pone en escena" con el "sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y a la vez luchan en ella", los que van preparando "los pasos intermedios, las astucias dramáticas, los juegos paródicos" (257).

En la introducción de *Culturas híbridas…* se encuentra la clave para entender el debate epistemológico en que Canclini está inmerso -las cada vez más difusas

"fronteras" entre las ciencias, los géneros y los objetos culturales-, los objetivos pendientes de las ciencias sociales, así como también su posicionamiento respecto de la división tripartita de la cultura, ya analizada. Citamos *in extenso* sus esclarecedoras palabras:

> Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esta división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que se estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles (36).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En lo que concierne a los vínculos entre "lo masivo" y "lo popular", en primera instancia, estos han sido confrontados, pues las prácticas que se han formulado en ceñida dependencia respecto de las formas de reproducción técnica, desde el siglo XIX hasta la actualidad, se han estimado destructoras de la cultura tradicional, entendida como el ámbito de la oralidad, las fiestas y lo *folk*. Por lo que, una gran parte de los trabajos encargados de analizar lo popular asignan "una influencia negativa a la cultura de masas y la definen como lo opuesto de una práctica «pura», como una forma bastarda, destinada al entretenimiento superficial de un público que queda cautivo de ella" (Amar Sánchez, 2000: 13). No obstante, como vimos, muchos de los estudiosos de la cultura popular -por ejemplo, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Ana María Amar Sánchez- conciben a "lo masivo" como una extensión de "lo popular", y, frente a las antinomias ya enunciadas, optan por los problemáticos y fecundos "sistemas

de préstamos" (Sarlo), "las mediaciones", "la hibridez", "las apropiaciones" y "los usos" entre las distintas culturas.

Dicho esto, no se nos escapa que existe otra perspectiva en el examen de la cultura de masas, la llamada por Amar Sánchez "enfoque político del fenómeno". Pese a ello, revisaremos someramente sus postulados, teniendo en cuenta que, los debates de esa dinámica cultural no solo exceden los propósitos de este apartado, sino que, de acuerdo con las vicisitudes del presente ensayo, se recuperarán en diversos tramos, en especial, cuando hagamos referencia a formatos más o menos masivos como los libros ilustrados, las novelas gráficas, las biografías televisivas y las canciones que recrean la imagen de autor hernandiana.

En su célebre texto *Apocalípticos e integrados* (1957), Umberto Eco plantea la consolidación de dos tendencias teóricas en conflicto, que persiguen una dilucidación de la validez y capacidad política de la cultura masiva, útil para trazar en pocas líneas los recorridos críticos aún en boga. Por un lado, nos encontramos con los "apocalípticos", teóricos que en la línea de Adorno y Horkheimer acusan a esta cultura de reproducción en serie de sus formatos, alienación, engaño y anulación de los compromisos políticos por la vía del entretenimiento. La "industria cultural" -aseguran los autores mencionados- está interesada en los hombres en tanto estos sean clientes o empleados y "lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio; en lugar del goce aparece el tomar parte y el estar al corriente; en lugar de la comprensión, el aumento de prestigio" (1988: 21). Su pesimismo, entonces, está relacionado con la visión de las prácticas masivas como idénticas unas de las otras, siendo éstas las que implantan una "racionalidad técnica" que es la lógica de la dominación en sí misma.

Por otro lado, la tendencia en polémica, esto es, la de los "integrados", tiene por principal pionero a otro de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, quien ha sido continuado en los años sesenta por Hans Enzensberger y en los años ochenta por Gianni Vattimo. En su artículo más célebre en este sentido, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), Benjamin sostiene que las innovaciones técnicas provocan cambios de percepción y, por consiguiente, de recepción, al tiempo que libran al arte de la "tradición" y de la noción de "autenticidad". Desde su punto de vista, la reproducción mecánica de los objetos artísticos posibilita un acercamiento de estos a las masas, dado que impulsan la "caída del aura" -definida

como la "manifestación irrepetible de una lejanía" (1989: 4)-,[9] vale decir, el "valor cultual" de esos objetos, desbaratando el sistema de descubrimiento y apreciación de la realidad inherente a la cultura burguesa. Esa "pérdida", asimismo, le permite al receptor usos y apropiaciones de las prácticas culturales por encima de los espacios sacralizados instaurados por el Romanticismo, y la participación en los cambios de "sensibilidad" de toda una etapa histórica.

Mientras para los miembros de la primera tendencia la cultura masiva no conlleva ningún aspecto democratizador, solo la habilidad de producir masificación por medio de una sostenida "manipulación" y la interrupción de la capacidad crítica, para los segundos, la cultura masiva gesta unos mecanismos participativos más profundos y variados. A estos últimos, Amar Sánchez no los considera "equivocados", sino más bien "quiméricos", pues "desde Benjamin hasta Vattimo la defensa de los medios, como espacio de acceso a una democratización de la cultura, adolece de un aspecto utópico… Esto es así porque todas las indiscutibles *posibilidades* políticas de las formas mediáticas no se han cumplido…" (2000: 18). Igualmente, se presentan diferencias entre los sujetos históricos que Adorno y Horkheimer, por un lado, y Benjamin, por el otro, diseñan como los portadores de esa cultura. Para la línea más "apocalíptica", el modelo es un "sujeto crítico", aquel asociado al arte de vanguardia. En contraposición, para el autor de *Tesis sobre la filosofía de la historia*, el actor de esos cambios es el proletariado, el "hombre histórico" que integra las masas de las grandes ciudades (Ana María Zubieta).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tal vez sea la propia figura del semiólogo italiano la que aglutine los dos posicionamientos en disputa. Eco intenta disminuir la distancia entre las posturas más extremadas, en el libro de su autoría que ya hemos citado. Con todo, la lectura minuciosa de su producción literaria también enriquecería el debate. Hay que pensar, incluso, en el contexto histórico puntual en el que éste escribe, una coyuntura que contempla a los objetos masivos en tanto "mensajes", subvirtiendo el binomio alta/baja cultura. En su opinión, la diferencia entre unos teóricos y otros estriba en que unos realizan una crítica respecto de lo masivo y otros, además, leen los textos producidos por la cultura *massmediática*. Si bien al comienzo saluda con optimismo las

[9] Esa "caída del aura" tiene, a su vez, consecuencias temporales y espaciales, visto que "conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario" (3).

innovaciones tecnológicas, sin mayor perspicacia, más tarde arroja una reflexión reveladora: asevera que no existe más cultura que la de masas y que ésta se realiza cuando las multitudes se yerguen como los actores fundamentales de la vida contemporánea. A la sociedad industrial le corresponde no solo una determinada producción económica y política, sino también un conjunto de producciones culturales, aquellas proporcionadas por la cultura masiva. Por lo mismo, en su conceptualización ya no hay lugar para letrados y eruditos, por un lado, y sujetos de extracción popular con una escolarización incipiente o simplemente analfabetos, portadores de otro tipo de saberes, por el otro, sino que su propuesta advierte una estratificación del objeto, diferenciando diversas clases de "consumidores". Además, las disparidades entre la vanguardia, horizonte de expectativas de Adorno, y la "cultura de mediación" no entrañan "conflictos de valores". Umberto Eco no teoriza desde fuera, analiza los objetos de su presente -la canción, el cómic, la televisión- y deshace la dicotomía entre baja y alta cultura, parámetro básico desde el que se proyectaba la impugnación de la cultura masiva. Como resultado de esa acción, "también deja sin argumentos las teorizaciones adornianas, dado que desintegra el lugar de la vanguardia como modelo de arte frente a la cultura industrial. Toda intolerancia respecto de la cultura de masas pasa a ser interpretada como una posición aristocratizante" (Zubieta, 2000: 125).

Más recientemente -y esta es tan solo una muestra de por donde pasa la discusión acerca de la cultura masiva hoy-, Frédéric Martel, en *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas* (2010), afronta la tarea de pensar las viejas categorías sobre lo masivo en el marco de la "globalización del *entertainment*", es decir, una "cultura de mercado" que, más allá de sus posibles fueros artísticos, permite comprender el capitalismo cultural de la actualidad. Debido a esto, opta por un cambio de nomenclatura, y establece que en su libro hablará de "«industrias creativas» o de «industrias de contenidos», unas expresiones que incluyen los medios y lo digital", y que prefiere "a la expresión demasiado connotada ya, y que hoy resulta imperfecta y obsoleta, de «industrias culturales»". El motivo principal de esa mudanza es que "ya no se trata simplemente de productos culturales, se trata también de servicios", de una cultura signada por la proliferación de contenidos y de formatos. En definitiva, "no sólo de industrias, sino también de gobiernos que buscan *softpower* y de microempresas que buscan innovaciones en los medios de comunicación y en la creación desmaterializada" (2011: 17). Esto es, una maquinaria cultural y de potencial dominación mucho más

compleja y refinada, pero no por ello estimada de modo negativo por el autor. Siguiendo la estela de Eco, se pregunta: "¿No será que una separación excesivamente estricta entre las culturas clásicas y las técnicas está superada en la era de Internet?". Y sostiene que "las industrias creativas y la globalización de los contenidos" se desentienden de esas jerarquías, "no están ni a favor ni en contra del arte, simplemente no tienen opinión" (435). Mientras, claro está, agregamos nosotros, éste genere retribuciones económicas y, a la postre, quizá también políticas.[10]

En el juego entre "sumisiones", "resistencias" y "negociaciones" que, de acuerdo con los estudios de la cultura popular revisados, ésta pone en marcha, indagaremos la imagen de autor hernandiana; los vínculos del escritor con la cultura culta y la cultura popular; sus intentos de ingreso al campo intelectual, en el que se ponen en entredicho su "capital simbólico" y su "distinción", y éste desarrolla una serie de "tácticas" o "tretas del débil", en pos de su inserción en la gran ciudad y sus formaciones artísticas.

1.2.2. La figura de escritor

El concepto de "imagen" o "figura de autor" es una noción que amplía las meditaciones críticas sobre la subjetividad en el discurso, dado que incorpora al atribulado concepto de autor -pasada ya la hora de su "muerte" y propugnado su actual "retorno"- las representaciones simbólicas creadas por éste en sus propios textos, imaginadas o no, es decir, una "ficción" de autor con mayor o menor anclaje en lo biográfico, tanto como aquellas promovidas por los diferentes actores del campo social y cultural respecto del mismo. Por supuesto, dichas representaciones no están exentas de cargas ideológicas específicas, más bien son su vehículo. Como planteaba Michel Foucault en su conocido ensayo de 1968,[11] la "figura de autor" establece puntos de contacto entre los contextos de producción y las diversas textualidades configuradas por un determinado sujeto, o lo que es igual, trabaja en los límites de la escritura,

[10] "Cultura *mainstream*" significa para Martel un tipo de "cultura hegemónica", que "es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado" y, para muchos, "lo contrario del arte". Por añadidura, afirma que "la palabra también se aplica a una idea, movimiento o partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo (…) La expresión «cultura *mainstream*» puede tener una connotación positiva y no elitista, en el sentido de «cultura para todos», o más negativa, en el sentido de «cultura barata», comercial, o cultura formateada y uniforme" (22). En este sentido, su noción de "cultura dominante" reescribe en clave contemporánea los debates de la Escuela de Frankfurt y sus continuadores.

[11] Cfr. Foucault, Michel (1989). "¿Qué es un autor?" en *Conjetural*, Nº 1, agosto de 1989: 87-111.

cristalizando ciertas regulaciones y cambios del campo intelectual, en un período de tiempo concreto.[12] Asimismo, según Marcela Romano, "viene a formalizar… una *figura* (esto es, un tropo) que media entre la obra y el sujeto empírico, y que nos devuelve un rostro, una historia y una intención" (2007: 156). Los escritores fraguan imágenes de sí mismos y figuras que se moldean en contrapunto con ellos, y en ese ejercicio convocan una serie de motivos, que por su aparición constante, han llegado a convertirse en tópicos. Tal es el caso de las imágenes de escritor asociadas a Miguel Hernández que trabajaremos, entre otras: las de "poeta pastor", "poeta combatiente" y "poeta mártir" (Sánchez Vidal). Para María Teresa Gramuglio, en su valioso ensayo de 1992 "La construcción de la imagen", a su vez, quien parte de asociar la categoría de "imagen de autor" con la de "imaginario social", son esos motivos los que permiten leer cómo el autor piensa su estatuto de escritor en su obra y cuál es el lugar que desea ocupar, no solo dentro del campo intelectual, sino dentro de la sociedad en su conjunto. En definitiva, según la autora, y en concordancia con lo postulado por Foucault, las figuras de escritor nos reenvían a la constitución de una "subjetividad fechada" y, al mismo tiempo, al estado del campo literario del que forma parte el escritor: a sus conflictos, modos de acceso y prácticas regulatorias (1992: 4).

Las teorías hasta aquí reseñadas permiten pensar al autor como una construcción social, que se articula a partir de las reglas y las expectativas del campo literario y la comunidad en la que está inmerso. En este sentido, es interesante el aporte esbozado por Julio Premat en la introducción a su libro *Héroes sin atributos. Figuras de autor en Argentina*, en la cual plantea que el autor no es un "concepto" o una "función" estables, ni un sujeto biográfico, sino "un espacio conceptual" desde cual podemos sondear la práctica literaria en sus múltiples aristas, y, en especial, respecto de un recorte temporal concreto de la evolución de una determinada cultura. De este modo, amplía las variables de su configuración a los actores encargados de su interpretación, es decir, a los lectores y a los críticos. Asimismo, él considera que el autor se fabrica "con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo". Para Premat, "ser autor es desplegar una

[12] A fin de entender las tensiones y los pactos que se suscitan en el campo intelectual, son interesantes las reflexiones que Roger Chartier desarrolla en "Figuras del autor", texto insertado en su obra *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (1996). Allí, junto a un análisis acertado y lúcido del artículo de Foucault, el profesor francés juzga que "el autor", tal y como ha regresado a la historia o la sociología, se constituye al mismo tiempo como "dependiente" y "está forzado". "Dependiente", porque "no es el amo del sentido" y lo que él anhela solo se aplica en situaciones eventuales. "Forzado", porque "padece las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria" (44).

identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado" (2009: 26). En continuidad con lo que venimos diciendo, nos parece atractiva la definición de "sujeto imaginario" que realiza Jorge Monteleone, en la que se solapan una pluralidad de subjetividades complementarias entre sí. En primer lugar la subjetividad textual, pero escandida por las representaciones imaginarias del escritor, que se mueven tanto en el terreno de la esfera pública, y no solo la del campo artístico, como en el orden de lo privado y las experiencias personales del sujeto, fraguando en su conjunto los contornos de una biografía posible. El crítico argentino, en suma, manifiesta que "el sujeto de la enunciación poética se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de un autor -donde el pronombre de primera persona es el dominante-, ligándose "con el sujeto «social» o «simbólico» en cuanto se objetiva en un espacio público" (2003: 119).

De acuerdo con lo que venimos puntualizando, una de las modalidades más transitadas a fin de pautar un programa estético y, en consecuencia, la correspondiente imagen de autor que éste comporta, son los denominados "textos autopoéticos". Dado que para analizar la figura de autor de Hernández apelaremos a algunos de ellos, ofrecemos a continuación una breve caracterización de los mismos.

Señalada por Rubio Montaner la necesidad de incorporar las "poéticas de autor" en la teoría de la literatura, denominación esta última que se le debe a dicha autora, podemos establecer junto a Arturo Casas, en principio, que se trata de un "dominio teórico" sumamente desdibujado, debido al hecho de que se articula a través de un discurso fragmentario y de espesor poco preciso, tanto en el aspecto metalingüístico como conceptual.[13] Según dicho autor, los lectores no tendrían problema en identificarlo

[13] En el ámbito latinoamericano, uno de los textos pioneros en la exégesis de lo que actualmente llamaríamos "textos autopoéticos" es "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" (1982), de Walter Mignolo. Con el objeto de delinear esa "representación", el autor diferencia entre la "imagen social" y la "imagen textual" del poeta, aseverando que en la tradición lírica esas dos figuraciones perduraban unidas, dado que no se efectuaba una clara diferenciación entre la imagen de escritor que se actualiza en el texto y aquella que actúa en la esfera pública. Su propuesta, a fin de distinguir esos asuntos, consiste en el análisis de dos niveles. Por un lado, el de las estrategias compositivas que inscriben la figura del poeta en sus escritos. Por el otro, el del "espacio metatextual", dentro del cual se cavila sobre la existencia y la función de la literatura. Sin duda, es en relación con este segundo nivel que podemos asociar su programa crítico con el de las autopoéticas. Por lo demás, son sugestivas algunas de sus intuiciones, por ejemplo, "que hay criterios pragmáticos para distinguir la imagen textual de la imagen social del poeta y para ello, es fundamental tener en cuenta el pensamiento" de los mismos. Aspecto que resulta insoslayable, "porque asumir la existencia de esta instancia textual de reflexión permite pensar el texto literario como parte de un proyecto literario, ideológico y cultural, es decir, recuperando su origen no desde la instancia biográfica del autor, sino desde su ubicación en diferentes espacios (social, intelectual, literario, ideológico, geográfico, etc.)" (Lucifora, 2015).

como: "un dominio borroso en el que se incorporaría una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos" (210), que un escritor presenta en un ámbito público merced a condiciones intencionales y de escritura del más diverso tipo. Esta clase de declaraciones, claro está, no solo pueden desplegarse en textos de creación. Según Félix Vodicka -citado por Casas- habría que distinguir entre "poéticas implícitas" y "poéticas explícitas". Las primeras serían las incorporadas dentro de la obra literaria. Las segundas, aquellas que se presentan en manifiestos, prólogos, reflexiones teóricas, etc. (214).[14]

En los últimos años, la figura de escritor ha tenido un auge controvertido e insospechado, cada vez que el "nombre propio" del autor ha sido convocado en los diversos entramados literarios. A grandes rasgos, solo indicaremos que, tras las espinosas polémicas alrededor de la enunciación autobiográfica, se viene haciendo hincapié en la discusión teórica sobre los efectos, límites y presupuestos en torno a la noción de "autoficción", que se concibe más como una operación que interpela diferentes tipologías textuales, que como un género discursivo. La crítica ha pasado del "pacto autobiográfico" (Philippe Lejeune), según el cual existe una identificación plena entre el autor, el narrador y el personaje de las "escrituras del yo", a un arduo "pacto ambiguo" (Manuel Alberca), en el que los aspectos vagos y los dobleces de sentido solo se esclarecen merced a la desambiguación, que posibilitan, aunque no en todas las oportunidades, los paratextos y los designios explícitos del autor de fraguarse una "identidad otra". Manifestación siempre fronteriza, la autoficción entrecruza el "efecto de verdad", cifrado en la firma de autor y en el diseño de anécdotas atribuibles a quien rubrica el texto, con los rastros de la ficcionalización de ese sujeto.[15]

[14] Las especulaciones críticas alrededor de la categoría de "autopoética" -antecedentes, revisiones y nuevas propuestas- pueden encontrarse en un exhaustivo y sutil artículo de María Clara Lucifora, denominado "Las autopoéticas como máscaras", publicado en *Recial. Revista del CIFF Área Letras*. Nº 7 (6), de 2015.

[15] Para un mayor desarrollo de las múltiples cuestiones que implican la presencia del nombre propio en la literatura, ver: Lejeune, Philippe (1994). "El pacto autobiográfico" en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion: 49-88; Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva; Molero de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España. J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, E. Antolín y A. Muñoz Molina.* Alemania: Peter Lang; Puertas Moya, Francisco Ernesto (2005). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 14: 299-330; Scarano, Laura (2011). "Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", Revista del *Celehis*, N° 22: 219-239.

A pesar de las inevitables distancias que de una manera u otra articulan las categorías académicas respecto de los fenómenos sociales, la mirada sobre "lo otro" -endendiéndose tal noción en este caso como la alteridad diseñada por las culturas populares- es una tarea que en la actualidad prescinde de dicotomías extremadas como "lo culto" frente a "lo popular" o "lo culto" frente a "lo masivo", más bien se piensa en sus constantes intercambios, trazando pasajes dentro del "edificio cultural" del que nos hablara Néstor García Canclini. Lejos ya de las narrativas sobre la "sumisión" de los subalternos, la teoría contemporánea nos permite una lectura más compleja y matizada de los "usos" y "apropiaciones" que los protagonistas de la cultura popular realizan sobre los objetos culturales, considerando las "resistencias" y las "negociaciones" que estos ponen en práctica, en pos de unos objetivos siempre descentrados y cambiantes. A la luz de esos "sistemas de préstamos", nos proponemos, entonces, revisar la figura de escritor hernandiana, la inscripción de esa subjetividad en su propio discurso y en el de un pródigo conjunto de otras textualidades que lo evocan, para leer a contrapelo la evolución del campo intelectual español de nuestro tiempo e intentar que esa figura nos devuelva una historia y un designio.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 2. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU FIGURA DE ESCRITOR

> Cuando uno tiene su propio ¿por qué? de la vida se aviene a casi todo ¿cómo?
> Friedrich Nietzche. *El crepúsculo de los ídolos*

Las representaciones simbólicas del poeta de Orihuela, cifradas en los "tres tristes tópicos" de Sánchez Vidal, recorren todo tipo de textualidades, desde las imágenes que él mismo ofrece en sus autopoéticas, hasta aquellas que, producto de la pluma (y de la cámara) de sus biógrafos, nos permiten reconstruir un particular *ethos* vital y poético, tales como las numerosas narraciones biográficas, las antologías para niños, los libros ilustrados, las novelas gráficas, las biografías televisivas y las videocreaciones. Es por esto que, el presente capítulo se dividirá en tres apartados generales. En primer lugar, revisaremos los tópicos del "poeta pastor", "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio", sus orígenes y las tipologías textuales en las que inicialmente se manifestaron. En segundo lugar, consideraremos las escasas, pero sugerentes autopoéticas hernandianas, en el cruce con las figuras de autor ya examinadas, su presencia o ausencia dentro del proyecto estético del oriolano. En tercer lugar, estudiaremos cómo se ha configurado su imagen de escritor en los relatos biográficos de diversa índole. Puesto que se trata del análisis más extenso, en este capítulo solo abordaremos las biografías al uso y, en el capítulo siguiente, las propuestas que narran su ciclo vital mediante la palabra y la imagen, ya sean éstas gráficas, ya audiovisuales.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.1. Introducción: Los "tres tristes tópicos". Revisiones de una imagen

La figura de autor de Miguel Hernández se encuentra mediatizada por una serie de tópicos nacidos, tanto al calor de la propia escritura hernandiana, como de otras "textualidades" circulantes en el campo artístico y político: testimonios escritos de distinto cariz, tales como epistolarios, biografías, ensayos críticos coetáneos y posteriores, polémicas actuales, musicación de sus poemas, entre otros. Con gran acierto, en un artículo de prensa de 1992, Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado ese conjunto de imágenes en tres tópicos, a los que ha llamado "tres tristes tópicos". Los mismos son el del "poeta pastor", el del "poeta del pueblo" y el del "poeta del

sacrificio". Lejos de clarificar la figura del escritor alicantino, estos -apunta Vidal- "han distorsionado la obra de Hernández y siguen dificultado su recepción" (52). No hay duda de que los tres tienen una base verídica, pero las confusiones comienzan cuando los materiales que dan sustento a esas imágenes se magnifican, pierden de vista los matices, las contradicciones que subyacen a cualquier sujeto, y terminan por mitificar, o lo que es peor, convertir en una caricatura la compleja y escurridiza imagen de autor hernandiana.[16]

En cuanto al primer tópico, el mismo empieza a construirse en vida del poeta. El motivo se desprende, en un principio, de sus autopoéticas, implícitas, su epistolario, inclusive su forma de firmar, y de las presentaciones periodísticas o públicas que se hacen de él, y la forma en la que se dirigen al autor los poetas coetáneos que le escriben.

Desde el punto de vista cronológico, Eutimio Martín considera que la primera presentación pública de Hernández en la que se puede rastrear el **tópico del "poeta pastor"** es la dedicatoria que Carlos Fenoll adjunta a uno de sus poemas, aquel titulado "La sonata pastoril", publicado en diciembre de 1929 por el semanario *El Pueblo de Orihuela*. Ésta ofrece la siguiente declaración: "A Miguel Hernández, el pastor que en la paz y el silencio de la hermosa y fecunda huerta oriolana, canta las estrofas que le inspira su propio corazón" (Martín, 2010: 81). De acuerdo con el biógrafo mencionado, el paratexto implica una estrategia publicitaria, por la cual Fenoll presenta al amigo, bajo un halo de incienso, como "el Buen Pastor-poeta" a los religiosos lectores de la prensa oriolana. Dos semanas después, no casualmente, aparece en el mismo semanario el primer poema de Hernández dado a conocer por la prensa: "Pastoril". Tal composición posee un hablante lírico en tercera persona singular que describe los lamentos de una pastora, Leda, quien ha sido abandonada por su compañero pastor. Si bien es difícil reconocer allí al poeta de las "cumbres hermosas", el poema no es más que un ejemplo de la prehistoria de su obra, sí podemos atribuirle al menos cierta coherencia mínima: crea un texto que se adscribe al género pastoril, al tiempo que en su vida no son extrañas las tareas de un genuino pastor.

La segunda presentación pública a nivel local se produce el 15 de junio de 1930. El periódico *Voluntad* edita una semblanza del "pastor poeta oriolano", firmada por José

[16] Prueba de que esa tergiversación de la figura hernandiana sigue teniendo plena actualidad son los comentarios al respecto elaborados por los últimos biógrafos del poeta. Tanto José Luis Ferris como Eutimio Martín hacen referencia a lo señalado -ya hace veinte años- por Agustín Sánchez Vidal. Ferris, justamente, como veremos más adelante, es el que destaca el discurrir temporal sin aparentes cambios en cuanto a cómo se enfoca la imagen de escritor de Hernández.

María Ballesteros. Martín sostiene que en esta oportunidad la atención concentrada en el autor no es más que una retribución al poema que le dedicara a Ballesteros, suerte de cacique de la huerta, diez días antes en *Actualidad*, con el significativo nombre de "Ofrenda". Respuesta al poema o no, lo cierto es que el artículo, además de manifestar un recalcitrante determinismo de clase -dice que el retratado nació pastor y morirá quizá también pastor-, colabora en pos de la configuración de una imagen de escritor improvisado o espontáneo, ya que insiste en la facilidad para escribir versos de Hernández, al cual le brotan de manantial sereno.

El tópico se continúa en la prensa madrileña dos años después. En 1932 aparecen, por un lado, "Un nuevo poeta pastor" en *La Gaceta Literaria*, firmado por Ernesto Giménez Caballero,[17] por el otro, "Dos jóvenes escritores alicantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo" en *Estampas*, popular revista gráfica, rubricado por Francisco Martínez Corbalán. En el primer caso, se observa un interés por parte del autor en conformarse a sí mismo como personaje principal del texto, Miguel Hernández no es más que una excusa para mostrarse gentil con una amiga, Concha de Albornoz -quien le pidió trabajo para el poeta-, atento a las novedades literarias de la época y justiciero o salvador de ese "poeta pastor", que necesita de la ayuda de los colegas para no volverse a su pueblo natal. Se trata de una breve y pueril entrevista, seguida de la transcripción de una carta de Hernández, a la que se le suma al final un pedido de Giménez Caballero, a fin de que se le consiga un trabajo al poeta alicantino. En rigor, se repite la palabra pastor con efusiva frecuencia, en especial, al comienzo del escrito, pero apenas se habla de la obra del entrevistado, todo lo que se dice al respecto queda resumido en un breve párrafo, en el que se transcriben las estrofas que el autor dice leer de los manuscritos que Hernández le enseña: "«En cuclillas ordeño / una cabrita y un sueño.» (Me gusta.) «Yo me enjoyo la mañana / caminando por las hierbas.» (Me gusta.) «En la tarde hay luna nueva / que esta luna nueva llueva.» (Me gusta.)". La selección de versos que lleva a cabo, resulta obvio, se ajusta perfectamente a la imagen de escritor pastor que desde un inicio quiere diseñar: el ámbito privilegiado del sujeto poético en esas líneas es el campo. Y como si no quedara claro aún, a renglón seguido expresa entre paréntesis: "(Salpico la mirada por todas las hojas sueltas de su cuadernillo. Es un auténtico pastor. Sabe la hora a la que cantan los pájaros y duermen

[17] Cfr. Giménez Caballero, Ernesto (1932). "Un nuevo poeta pastor" en *La Gaceta Literaria*, [en línea], Época 6, Nº 121, febrero, http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev [Consulta: 2/ 8/ 2015].

las ovejas, y suspiran las pastoras y salen los luceros y reluce la escarcha.)". Más adelante, con el objeto de mostrar pruebas de sus dichos y culminar el retrato, no tiene ninguna clase de reparo en copiar una carta del poeta, en la que éste hace hincapié en su vida pastoril y su pobreza: "La vida que he hecho hasta hace unos días desde mi niñez, yendo con cabras u ovejas, y no tratando más que con ellas, no podía hacer de mí, ya de natural rudo y tímido, un muchacho audaz, desenvuelto, y fino o educado".

En el segundo caso, el periodista hace un reportaje doble: a Miguel Hernández y a un dramaturgo de quince años llamado Virgilio Soler Pérez, pero es al primero al que dedica mayor atención. El gesto de Martínez Corbalán se opone al de Giménez Caballero. Expresa sus impresiones y opiniones sobre el muchacho con el que habla, las posibilidades de su incipiente poesía, mas desdeña todo paternalismo. Mientras Giménez Caballero, por ejemplo, teme tomar los manuscritos del poeta por no dejarlo sin ellos -éste le advierte que lleva copia-, Martínez Corbalán comenta: "Cuando un joven de veinte años alarga así sus primeras cuartillas, hay que tomarlas y leerlas" (Manresa, 2010: XXXIII).[18] A su vez, no es el periodista el que presenta a Hernández como "poeta pastor", a pesar del título, sino el propio poeta, dado que se transcribe el discurso directo del mismo: "Mi padre -dice- es pastor de cabras en Orihuela, y lo mismo fui yo desde los catorce años" (XXXIII). La selección de versos del cronista coincide con esta intención de no anclar al joven en un único registro. Elige una estrofa que no apela a un vocabulario ni una escena pastoril, aquella que comienza "Yo sé mirar hacia el hondo zafir", aunque el hablante sí exprese su rudeza: "No sé ni escribir ni explicar" (XXXIII). Esto coincide con su evaluación general del escritor: "El joven Miguel Hernández es despierto, rima con gran facilidad y apunta un fino sentido lírico, que si logra cultivarse ha de dar a su tierra levantina motivos de satisfacción y orgullo" (XXXIII). Surge de nuevo la "facilidad" para la rima del poeta, pero denotando más una habilidad que un signo de espontaneidad. Por último, la nota exhibe otra novedad en relación con los artículos anteriores: el texto escrito está acompañado de tres fotografías. Dos de las mismas son del autor de *Viento del pueblo*. Una de ellas, aportada por él, se encuentra en el centro de la página y muestra a Miguel en la huerta oriolana, cercado por sus cabras. La otra, tomada por el fotógrafo de la revista, ocupa el margen superior izquierdo y lo presenta con atuendo de "señorito", sosteniendo en su mano izquierda un documento. De alguna forma ésta condensa la imagen del escritor

[18] El reportaje se reproduce íntegramente en el libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* de Josefina Manresa consignado en la bibliografía.

que quiere ser. Las dos fotografías en contrapunto constituyen "la ilustración más elocuente del motivo y finalidad de su presencia en Madrid: su presente aborrecido y su futuro anhelado" (Martín, 2010: 180).

La adopción del tópico del "poeta pastor" y su aprovechamiento para acceder al sector del campo intelectual con el que Hernández desea relacionarse se evidencian en su epistolario. Las cartas que envía a Juan Ramón Jiménez, como ya mencionáramos a Ernesto Giménez Caballero, y a Federico García Lorca son claros ejemplos de ello.[19] La primera misiva del autor que se conserva data de noviembre de 1931 y se dirige al máximo exponente de la "poesía pura". En el primer párrafo de la misma, asevera que ha leído la *Segunda Antolojía* del poeta de Moguer en la soledad y en plena naturaleza, para a continuación presentarse de inmediato como pastor: "No le extrañe lo que le digo, admirado maestro; es que soy pastor. No mucho poético, como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta" (1489).[20] Es decir, no solo continúa la imagen que forjara su amigo Carlos Fenoll en su dedicatoria del año anterior, reafirmada por la prensa de su pueblo, sino que, como es sabido gracias a las investigaciones de sus biógrafos, exagera su condición humilde y se viste con los ropajes de esta, en un punto, artificiosa identidad. De cara a su "refinado" y "exquisito" receptor, asegura: "Odio la pobreza en que he nacido, yo no sé… por muchas cosas… Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresarme bien ni claro, ni decir las muchas cosas que pienso" (1489). Estrategia de acercamiento a Jiménez, el propósito de la carta es que éste lo reciba en su casa y lea lo que le lleve, la imagen de "poeta pastor" pobre se mantiene de principio a fin, y resulta una forma elaborada de la *captatio benevolentiae*.

Algo similar sucede con aquellas enviadas a Giménez Caballero y García Lorca. Si en la primera atribuye su falta de modales a la vida que ha hecho desde su niñez "yendo con cabras u ovejas" (1492), y menciona que sus padres son pobres, en la segunda, escrita el diez de abril de 1933, el cuadro se completa y se eleva al paroxismo. La epístola se cierra con la siguiente estampa:

[19] Otra clara muestra de la aceptación consciente del tópico que analizamos, por parte de Hernández, es la manera en que firma la primera carta que envía a Vicente Aleixandre, con el objeto de pedirle un ejemplar de *La destrucción o el amor*. De acuerdo al texto que éste último transcribe en *Los encuentros*: "Miguel Hernández, pastor de Orihuela" (1977: 148).

[20] De aquí en más la obra de Miguel Hernández se citará por la siguiente edición: Hernández, Miguel (2010). *Obra Completa*. Tomo I: Poesía, prosas. Tomo II: Teatro, correspondencia. Madrid: Espasa Calpe. Edición a cargo de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay.

> Aquí, en mi huerto, en un chiquero, aguardo respuesta feliz suya, y pronto, o respuesta simplemente; aquí, pegado como un cartel a esta tapia, detrás de la cual viven padres pobres, con tantos hijos y tan poca casa, que, para que los niños no vean los orígenes de su fabricación, el comienzo de sus hermanos, se salen al callejón a reanudarse las noches más empinadas (1506).

Si antes se declaró, pobre, rudo e inculto, ahora suma a esa imagen una experiencia vital desarrollada en un espacio soez, una convivencia familiar marcada por el hacinamiento y un tono de mayor desesperación.

Por las mismas fechas, compone una de sus primitivas prosas, "Miguel y Mártir", que puede considerarse un texto autopoético, signado por su biografía. Ésta se abre con la frase: "Todos los días, elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza" (752). Una vez más aflora la escena campesina, pero en esta ocasión la misma solo tiene connotaciones negativas, ya que para el que habla esas tareas son "la función de mi vida más fea, por malponiente y oliente" (752), verdaderos obstáculos entre el sujeto y su deseo. El texto es una declaración de principios de carácter ético, propugna una actitud resignada ante una situación de insatisfacción, en especial en la línea final -"¡Todos los días! Me estoy santificando, martirizado y mudo" (752)-, en la que el narrador se configura como un mártir; y de carácter estético, si pensamos que esa "dignidad" es la propiciada por sus labores de poeta. Más allá de que el plano lírico de su identidad esté valorizado por encima de sus calidades de cabrero, el motivo sigue presente.

Consagrado ya como poeta, en las vísperas de la Guerra Civil y aún en pleno conflicto bélico, se sigue invocando el tópico. En una carta que le envía Pablo Neruda el cuatro de enero de 1935, la famosa epístola en la que le dice que no le gusta *El Gallo Crisis* porque le halla demasiado "olor a iglesia", lo saluda: "Ya haremos revista aquí querido pastor, y grandes cosas" (Hernández, 2010: 1846). En el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937, el poeta inglés Stephen Spender alude a él como "el pastor de Málaga [*sic*]" (1979: 57), para con posterioridad elogiarlo por sus tareas. Sin embargo, las cálidas apreciaciones sobre el poeta deben conjugarse con otras que lo acusan de ir "disfrazado de pastor". Así lo señala Elena Garro, quien recuerda "a los envidiosos que decían: «¿Miguel? Anda disfrazado de pastor y se creyó

el cuento de que fue pastorcillo»" (1992: 132). En consecuencia, la imagen de escritor generada por el propio Hernández, algunos literatos cercanos a él y por la prensa exhibía grietas ostensibles para muchos de los que lo frecuentaban o al menos transitaban por los mismos círculos que él. El tópico se había cristalizado, pero no dejaba -merced al conocimiento directo del poeta- de tener detractores.[21]

Sin duda la figura de autor analizada hasta aquí sedujo a gran parte de los intelectuales del momento, debido a que encarnaba arquetipos de la tradición literaria. En principio, al del protagonista del difundido género pastoril, pero también al del sujeto romántico próximo a la cultura popular y al del marcado por el halo de la excepcionalidad. En este sentido, coincidimos con Graciela Ferrero, según la cual "a la incuestionable base real del pastoreo… se sobrepone una estrategia de mitificación de estirpe romántica, en cuanto reconoce en el deseo de originalidad uno de sus motores"; creemos asimismo, en última instancia, que "frente a los adocenados poetas «señoritos» su aire exótico y hasta «naif» de campesino, descollaba tanto como los versos neogongorinos de su cartera" (2011: 40).

No obstante, se impone la deconstrucción del motivo. Sus biógrafos más contemporáneos -nos referimos a Agustín Sánchez Vidal, José Luis Ferris y Eutimio Martín- acuerdan sobre el mito fundante del tópico en cuestión: la pobreza de la familia Hernández. Para los tres escritores ésta fue exagerada. El poeta no era tan ingenuo como algunas leyendas lo retrataban y sabía que explotar la figura de pastor podía serle de utilidad para alcanzar sus ambiciones literarias. Ferris alega que es absurdo atribuirle una "infancia pobre y llena de privaciones". Oponiéndose a esto, cree que "de humildad sí es legítimo hacer mención puesto que la austeridad era moneda de cambio en el ambiente en el que se crió el muchacho" (2002: 29).[22]

El **tópico del "poeta del pueblo"**, que a su vez subsume el de "poeta soldado", nace al calor de un nuevo contexto histórico. La Guerra Civil actúa como el catalizador de una serie de ideas, fundamentalmente el papel del escritor en una etapa

[21] De modo análogo, Eutimio Martín, desentendiéndose de cualquier operatoria ficcional, opina que uno de los poemas sueltos previos a la edición de *Viento del Pueblo*, "Sonreídme", traza una "falsa autobiografía" (2010: 54). Versos como los que siguen no tendrían suficiente base documental: "la cólera me nubla todas las cosas dentro del corazón / sintiendo el martillazo del hambre en el ombligo, / viendo a mi hermana helarse mientras lava la ropa, / viendo a mi madre siempre en ayuno forzoso" (446).

[22] Según Martín la familia Hernández residía en la calle de Arriba, en la que habitaban casi todos los cabreros del pueblo. A pesar de ello, mientras la mayoría poseía un hato de veinte o treinta cabras, y vivía de la producción de leche y de la venta de los animales para la carne, el padre de Miguel vendía y exportaba ganado a Cataluña (2010: 50).

revolucionaria, que Hernández ya venía reflexionando junto a interlocutores comprometidos con la causa, de la talla de Raúl González Tuñón y Pablo Neruda. Dicha imagen de escritor se consolida gracias a la mencionada disertación de Stephen Spender, textos autopoéticos explícitos e implícitos, y se ratifica en los testimonios de soldados que estuvieron con Hernández en el frente, recogidos por María Gómez y Patiño en su libro *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político.*

El 6 de julio de 1937, el aludido poeta inglés Stephen Spender toma la palabra en el congreso organizado para articular una línea de acción por parte de los intelectuales en la Guerra de España e inaugura con ese gesto el tópico del "poeta soldado". Se refiere "a camaradas como Ludwig Renn y como Miguel Hernández el pastor de Málaga [*sic,* calificación ya citada] que ha llegado a ser a la vez un soldado de la civilización y el poeta emocionante y profundamente imaginativo de esta guerra" (1979: 57). Al respecto, Eutimio Martín medita que la conexión entre el poeta alemán, de origen aristocrático, con el "poeta pastor" quizá solo pretendía evidenciar la convicción revolucionaria de un amplio sector social, pero "el hecho de considerar al oriolano, públicamente, ante tal areópago intelectual, como *el poeta*, por antonomasia, de la Guerra Civil, debió sin duda de emocionar profundamente al frustrado ex alumno del colegio Santo Domingo". Spender, entonces, se adelantó a su época atribuyéndole a Hernández la categoría, "posteriormente indiscutida, de *poeta de la Guerra Civil española*" (2010: 412).

Un acto político en un ateneo y un escrito introductorio al poema "Fuerza del Manzanares" expresan una concepción de la poesía surgida como resultado directo de las experiencias del poeta durante la contienda bélica. Los mismos se caracterizan, conforme a ello, por una marcada voluntad de contextualización, aspecto que explica, de alguna forma, el vínculo entre los sucesos de la lucha armada y el programa estético y ético del autor. De este modo, "Un gran poeta del pueblo en la guerra", conocido a partir de las *Obras Completas* de 1992 como "Un acto en el Ateneo de Alicante" y publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, comienza enfatizando el radical cambio que obró la guerra en el derrotero vital de Hernández. Si bien él considera que las vidas de los poetas siempre serán una suerte de "guerra", o al menos para él esto es así, dice que se vio "iluminado de repente el 18 de julio por el resplandor de los fusiles

en Madrid" (3).[23] Más allá de los hechos reseñados, el título primigenio es por demás elocuente. Actúa como la introducción popular, ya no en el seno de un grupo de intelectuales, de la nueva identidad alcanzada por el poeta.

Transcripción por escrito de las palabras que Hernández pronunciara en una presentación pública, este singular texto autopoético es eminentemente comunicativo, puesto que fue compuesto para ser recitado. En los tramos finales del mismo, se presentan algunas acotaciones que reponen acciones llevadas a cabo por el poeta mientras habla. Por ejemplo, "*Miguel Hernández lee un relato de aquel acontecimiento*" (3). Por lo que, se alternan la voz en primera persona del poeta con la voz en tercera de un cronista anónimo, que da cuenta de los resultados favorables del acto.

Con todo, esas referencias cruzadas son muy escasas y la mayor parte del escrito se detiene en los episodios de la vida del poeta una vez iniciada la guerra. Hernández se proclama "soldado de la España" y sostiene que la "tragedia española" comienza con la muerte de García Lorca. Coyuntura en la que se solapan los dos planos medulares de su existencia por ese entonces, la contienda armada y su actividad poética, la muerte del poeta granadino es la que -según sus dichos- lo lleva a tomar partido y conciencia de los terribles acontecimientos de su presente histórico.

Promediando el escrito los sujetos en los que se detiene cambian, ya no se trata de lamentarse por la muerte de un hombre, sino de celebrar la enorme o acotada épica de los soldados -a quienes menciona con su nombre y apellido-, y su estrecho y solidario vínculo con los mismos. Cada uno de los párrafos, en definitiva, despliega una observación acerca de su vida en la guerra: desde sus orígenes como cavador de trincheras hasta el momento en el que afirma que hizo "vida de poeta por los frentes y poco de soldado" (3). Por lo tanto, en esta oportunidad, es el propio autor el que impugna el segundo término del tópico.

Miguel Hernández concibe a su poesía como un instrumento de transformación de la realidad, y si bien en "Un gran poeta…" no se pone de manifiesto explícitamente tal concepción del hecho literario, la *performance* del autor -por ejemplo, sus lecturas de poemas y otros textos en el frente y en reuniones diversas de la retaguardia- puede considerarse en tal sentido.

[23] Ambos textos, la introducción a "Fuerza del Manzanares" y "Un gran poeta del pueblo en la guerra", se citarán de aquí en más por la siguiente edición: Hernández, Miguel (1937), "Fuerza del Manzanares" y "Un gran poeta del pueblo en la guerra" en *Nuestra Bandera. Órgano del Partido Comunista (S.E.I.C)*, Año 1, 22 de agosto, Alicante: 2-3.

"La poesía «como un arma»", escueto texto introductorio a su poema "Fuerza del Manzanares", refuerza y legitima lo planteado con anterioridad.[24] La palabra aparece definida como un instrumento de lucha, sentando así las bases de lo que más adelante se denominará "poesía social", dado que tales líneas anticipan el poema de Gabriel Celaya llamado "La poesía es un arma cargada de futuro". Hacia el final de esta autopoética -verdadera declaración de principios- se desarrolla un discurso de claro diseño maniqueo, que encierra su postura radical ante la causa: "Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir" (2).

Los poemas de *Viento del pueblo* en gran medida afianzan la figura del "poeta del pueblo" y del "poeta soldado". Un ejemplo patente de ello lo constituye "Sentado sobre los muertos". A pesar de que lo analizaremos con más detalle en otros apartados de la tesis, conviene subrayar aquí que el sujeto que tal composición dispone se fusiona con el pueblo, al cual apela -"Acércate a mi clamor / pueblo de mi misma leche"- (479); noción que se refuerza pronto, cuando éste describe sus orígenes humildes, y piensa defenderlo "con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles" (479), o, lo que es lo mismo, con su cuerpo y con sus versos: las armas y las letras. Tal hablante se autodenomina "ruiseñor de las desdichas", dedicado al canto de las injusticias y a "cuanto a pobres, cuanto a tierra se refiere" (479).

Con respecto a los testimonios de los soldados, sirvan de muestra las palabras de Santiago Álvarez, comisario del Quinto Regimiento, el cual relataba, el 30 de septiembre de 1994, a María Gómez y Patiño, lo siguiente:

> Siempre he dicho que él era un poeta combatiente (…) Lo que pasa es que era un poeta excepcional (…) con su proceder, con su conducta y con sus escritos y con su palabra ayudaba mucho a levantar la moral de la gente, y los soldados que lo tenían al lado, pues claro, le querían mucho y lo tenían siempre como un soldado ejemplar

[24] De acuerdo con la clasificación genérica de los artículos periodísticos hernandianos propuesta por Juan Cano Ballesta, "La poesía «como un arma»" se ubicaría en el cuarto tipo: "Meditación teórica sobre el arte en la guerra". De los otros tres -"artículo de arenga política", "crónica y narración épica" y "artículo informativo y de orientación"- no hemos analizado ninguno, dada la singular "perspectiva autopoética" adoptada. Para más información consultar: Cano Ballesta, Juan (1993). "Miguel Hernández periodista en el frente y narrador épico" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*. 2 tomos. Alicante, Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas%20I/ponencia11.pdf [Consulta: 10/ 8/ 2015]. Sin número de página.

> (…). Los demás poetas estaban aquí y hacían un acto, pero el poeta combatiente por excelencia era Miguel (…) a ninguna persona se le ocurre estar como a él en un puesto de mando en el Alto Celadas, donde más nevaba, donde más frío hacía y donde más viento había (…). Eso mismo hacía Miguel, y no tenía ninguna razón de hacerlo, porque él podía estar más atrás en otro sitio que había para el Estado Mayor y para la gente colaboradora, pero no, él estaba con nosotros (1999: 450-451).

Aunque ejerciera "más de poeta que de soldado", Álvarez enfatiza las diferencias entre Hernández y otros escritores coetáneos. Él se expuso a las mismas adversas condiciones que el resto de los combatientes, no pidió favores especiales, le dio ánimo a las tropas y, si bien no hay información detallada alrededor de esta cuestión, suponemos que estuvo dispuesto a empuñar el fusil cuando fuera necesario.

La figura de "poeta soldado" debe matizarse, el propio Miguel lo hizo, pero es innegable que tiene una base biográfica sólida. De los tres tópicos enunciados por Sánchez Vidal, éste es quizá el más cercano a la realidad. También tiene reminiscencias románticas, baste con recordar las aventuras de Lord Byron en la Guerra de Grecia, mas la tradición literaria proporciona numerosos ejemplos de poetas involucrados en conflictos bélicos, Garcilaso de la Vega el primero; en las lecturas de Hernández. Martín lo comprende del mismo modo. Según éste, el poeta encarnaba la esencia de la causa republicana, la obtención de un realce personal fraguado en la batalla contra la dominación económica de las clases más pudientes y la ideología nacional-católica. "Así es como su nombre conlleva toda la inmensa carga social y humana, colectiva e individual… de esta aguda encrucijada de la historia", asevera (2010: 27).

Por último, el **tópico del "poeta del sacrificio"** es el único que no fue forjado por el propio Hernández en vida, es aquel que más vinculado está con la opción ideológica de quién recrea la imagen. No contamos con textos autopoéticos de ningún tipo en los que se dé cuenta de su etapa carcelaria, solo con cartas a sus familiares y amigos y poemas atravesados por un profundo tono existencial.[25] Es por esto que, la

[25] Varios críticos consideran a la poesía hernandiana última en el marco de las "escrituras del yo". Uno de los autores que mayor énfasis pone a la hora de pensar al *Cancionero y romancero de ausencias* como

figura de autor se ordena a partir de los testimonios y especulaciones de los supervivientes, biógrafos y críticos.

Probablemente uno de los recursos clave para pensar la idea de "sacrificio" sean las "leyendas" y "contraleyendas", que se edificaron alrededor de la visita que José María de Cossío, y algunos de los miembros de falange, hicieran a Hernández en la cárcel. Elvio Romero, militante comunista y uno de los primeros biógrafos del poeta, establece que después de que lo condenen a muerte, un grupo de intelectuales asociados al régimen franquista le visita asegurándole su libertad a condición de unirse al movimiento. A contrapelo de esa versión, José María Alfaro, funcionario falangista, dice que fue a ver a Hernández junto con Cossío y que los comunistas le "inventaron luego una leyenda": que ellos fueron a visitarlo para que "firmara a favor del régimen". Lo que habrían intentado y conseguido habría sido "darle una ayuda, salvarle, darle ánimos". Más adelante, Alfaro afirma: "Luego se acabó mi relación con él. Y comenzó la propaganda de los comunistas que querían hacerle héroe y mártir. Me parece muy bien, pero había mucha gente que habíamos ido a salvarle" (Citado en Martín, 2010: 604). Si bien existen testimonios de que esto fue como lo delinea el último relato (Luis Rodríguez Isern, uno de los compañeros de prisiones del poeta, lo ha confirmado) lo que nos interesa es indicar que el discurso de Alfaro avizora el uso que la izquierda hará de esa anécdota y que no vislumbra ninguna clase de heroicidad, acaso porque maneje otra noción de esa idea, en morir en tales términos.

Por lo que, en este sentido, la hagiografía hernandiana se nutrirá, entre tantos otros, de dos materiales: los testimonios acerca de las negativas del poeta a los miembros de Falange y las historias respecto de su actitud abnegada hacia el final de sus días. En referencia al primer asunto, las confesiones de Antonio Ramón Cuenca, vecino de celda, están a la altura del tópico que se irá modulando con el correr del tiempo. Éste

---

una suerte de "diario íntimo", al cual también denomina "poesía testamento", es Dario Puccini. Al respecto reflexiona: "Sigo pensando que el proyecto o ideal de poesía al que tendía Miguel Hernández en el punto crucial de su verdadera madurez de escritor y de hombre…, está contenido por entero en este diario íntimo -deliberadamente sin márgenes e ininterrumpido- que es su inacabado *Cancionero y romancero de ausencias*. Un diario íntimo con las ventanas abiertas de par en par sobre el mundo" (1987: 235). En este sentido, resultan de gran interés las palabras de José Carlos Rovira, para quien la expresión de ese "mundo personal" está ligado a la tradición del canto popular español: "Digo todo esto para enmarcar los ecos que aparecen en el *Cancionero*, en el que el poeta, con una voz muy fuerte, pretendiendo expresar su mundo personal, eligió un medio de canalización, preexistente. Mejor diré, por las circunstancias de Miguel Hernández, que casi no eligió nada: le fue saliendo, surgiendo todo un mundo de poesía y de canción que conocía bien: el canto popular español, el medio de expresión tradicional de un pueblo a lo largo de su historia. Y lo original era en esos momentos, precisamente, hacer eso, seguir haciendo lo que antes animó la poesía de otros muchos" (1976: 29).

narra que luego de que Hernández se entrevistara con "unas personas *muy estiradas*", comentó que estos le habían "recomendado o algo así sobre su *regeneración*, de su vuelta al *buen juicio*, y que pensara que con ello podría encontrar pronto la libertad, salvar la situación de su mujer, de su hijo". A esto el poeta contestó: "Tengo una vida, que puse al servicio de mi ideal, y si tuviera doscientas vidas lo mismo las hubiera dado y las volvería a dar ahora" (Citado por Ferris, 2002: 469). No dejan de intuirse en estos dichos los ecos de una figura romántica por excelencia, la del héroe prometeico, dispuesto a darlo todo por una causa. En referencia a la segunda cuestión, el cuadro que diseña Elvio Romero para describir la despedida de Hernández es por demás elocuente:

> La voz puede flaquearle, el fervor no (…) se arrastró en medio de la oscuridad y el silencio, resarcido de la flaqueza física… levantó la mano demacrada y dibujó en los muros su tremenda y desgarradora despedida:
>
> ¡Adiós, hermanos, camaradas, amigos:
>
> despedidme del sol y los trigos!
>
> ¡Oh, qué modo profundo de fecundar la muerte! Aherrojado por su absoluta miseria, ¡cómo podía poner amor en el epílogo de su hermosa existencia! […] ¡Heroico Miguel! (1958: 164).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La poco probable escena de un sujeto al borde de la muerte escribiendo versos en la enfermería de una cárcel ha sido reproducida, no obstante, en múltiples estudios hernandianos. La misma tiene la particularidad de proveer un nuevo argumento en pos de consolidar la imagen sacrificada y heroica de Hernández. El poeta habría resistido el dolor que le ocasionaba su enfermedad hasta el último momento, guardando sus segundos finales de vida para ofrecer a la posteridad una ulterior muestra de su lírica y amor a las cosas todas.

¿La conducta de Miguel Hernández implicó un sacrificio o fue una exhibición de coherencia ideológica? El tópico se alimenta de la "dramatización" de la primera opción. Sin embargo, la segunda es la alternativa más verosímil. La firmeza de su compromiso forzosamente involucró abnegación y sufrimiento, pero éstas quedaron subsumidas a la defensa de un posicionamiento ideológico. De cualquier forma, inmolarse no era exactamente la idea del autor, no buscaba ser un mártir. La

correspondencia del mismo nos brinda sobradas muestras de que, desde el comienzo de su periplo carcelario, éste envió misivas a sus amigos influyentes para que lo ayudaran, incluso cartas al eclesiástico Luis Almarcha. Todo lo que hemos planteado hasta aquí, sin desestimar el hecho de que murió muy joven y en unas circunstancias de talante trágico, hizo de Hernández un símbolo de los ideales de la II República y de su expiación. Como cavila Eutimio Martín, Federico García Lorca y Miguel Hernández quedarían vinculados firmemente "en un díptico emblemático de la criminalidad franquista: el primero ocupó el espacio correspondiente al transcurso de la guerra; al segundo le estaba reservado el de víctima emblemática de la posguerra" (2010: 381).

En definitiva, la figura de Hernández como escritor "popular" se crea ya sea por su origen humilde, el empleo de un vocabulario referido a la naturaleza, sus tareas como cabrero (tópico del "poeta pastor"); su consciencia proletaria, su fusión con el pueblo en tiempos de guerra, por el que canta y empuña el fusil (tópico del "poeta del pueblo" y del "poeta soldado"); o por la calidad de su muerte, exenta de cualquier renunciamiento a la causa popular republicana (tópico del "poeta del sacrificio").

2.2. Autopoéticas

El proyecto poético hernandiano presenta diversas modulaciones, jalonadas éstas tanto por las lecturas, amistades y círculos intelectuales que frecuenta el autor, como por la decisiva coyuntura socio-política que debió atravesar: la Guerra Civil y su posterior encarcelamiento. De esta forma, después de un primer poemario, *Perito en lunas* (1933), caracterizado por el uso prolífico de imágenes vinculadas al imaginario gongorino, y una segunda propuesta poética, *El rayo que no cesa* (1936), tras la que no tardaría en acusarse el impacto y la admiración de Hernández por la "poesía impura" de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, nos encontramos con una escritura de singular tono épico. Piénsese particularmente en *Viento del pueblo* (1937), creada en más de una ocasión para ser recitada en las trincheras. Abandonado hacia el tramo final de su obra, dicho tono se morigera en *El hombre acecha* (1939) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41), en mayor medida este último, poemarios en los cuales percibimos una evolución hacia un estilo y unos asuntos de marcado carácter intimista.[26]

[26] Una sistematización posible del programa estético hernandiano puede leerse en el artículo de Ángel Prieto de Paula, "Miguel Hernández, una recapitulación", donde el crítico establece tres parejas de elementos fundantes de dicha escritura. La primera de las mismas, de índole temática, está formada por un "elemento pastoril de cierta tradición ruralista en la que había bebido -Gabriel y Galán, Vicente

Sin duda el acontecimiento histórico que constituye una bisagra en el modo de concebir la poesía para el poeta de Orihuela es la Guerra Civil. De hecho, casi no se encuentran manifestaciones escritas de índole crítica, o al menos con intención de desarrollar cavilaciones metatextuales, antes de tal suceso. En este sentido, solo hallamos algunos textos en los que propone de modo esquemático y sintético su concepto del poema y ciertas reflexiones a propósito de la recepción de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. La mayor parte de los textos autopoéticos hernandianos, como ya se dijo, son coetáneos al enfrentamiento bélico. No está de más mencionar, asimismo, que una vez concluido éste, Hernández solo escribirá poemas, desprovistos de elementos referidos a su proyecto estético, y cartas a sus familiares y amigos.

Ahora bien, de acuerdo a lo establecido en el capítulo anterior, Arturo Casas sostiene que las autopoéticas designan un *dominio teórico* sumamente impreciso, debido al hecho de que se articulan a través de un discurso fragmentario y de espesor borroso, tanto en el aspecto metalingüístico como conceptual, pero que el receptor no dudaría en pensarlo como una serie de textos que presentan una toma de posición o declaración de principios de índole estética o ética. Los mismos podrían ser creaciones literarias, y en ese caso se trataría de "poéticas implícitas", o manifiestos, ensayos, prólogos, etc., y en ese caso los colocaríamos bajo el marbete de las "poéticas explícitas" (Vodicka).[27]

Nuestro interés se centrará en este apartado en algunos ejercicios metatextuales de Hernández -textos introductorios a sus producciones literarias, la transcripción por escrito de un discurso pronunciado en un acto y textos en prosa de carácter crítico-, dejando a un lado las llamadas "poéticas implícitas" y la profusa correspondencia que éste mantuvo con su familia y allegados.[28] Merced a su lectura, además, intentaremos

---

Medina-", y por "la sublimación bucólica de ese mundo, hasta su desleimiento esteticista". A horcajadas de ambas tendencias se encuentran los poemas anteriores a *El rayo que no cesa*. La segunda, de índole estética, está formada por dos propensiones antagónicas: una de tipo "clasicista", que tiene por principal referente a Garcilaso y sus continuadores; y otra "vanguardista", "en sus varias formas de manifestarse en los años de su primera madurez (neobarroquismo, plétora nerudiana, irracionalismo)". La tercera pareja de elementos constituyentes, referida a la intención y el tono, está formada, "por una parte, por la inclinación hacia una poesía donde asoma el yo personal, en sus diversas expresiones psíquicas y sentimentales; y, por otra, hacia la poética coral, hímnica en su enunciación y subversiva en sus propósitos", vinculada estrechamente con las circunstancias sociopolíticas posteriores a 1935 (2010: 13).

[27] Nos referimos a los alcances de esta terminología en el capítulo precedente. Para más información véanse las páginas: 63-64.

[28] Un texto imprescindible a la hora de trabajar estas cuestiones críticas es "Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández", escrito por Pedro Aullón de Haro, en el contexto del congreso *Miguel Hernández, cincuenta años después* de 1992. Allí, el profesor de la Universidad de Alicante considera que el oriolano no fue un "poeta pensador", pero, aún así, traza algunos recorridos posibles dentro de su producción, que resume en "seis núcleos de ideas teórico-literarias" -etiqueta que privilegia-, a saber: 1) "El concepto, hecho propio, esencial, y permanente, de Poesía"; 2) "Las incipientes ideas teóricas de la pre-historia o

deslindar las figuras de autor y analizar la aparición de, por lo menos, tres formas distintas de concebir la poesía, de las cuales la central es aquella que surge como síntoma de la guerra, junto con el motivo recurrente de la "poesía como arma".[29]

En cuanto a las primeras reflexiones de Hernández sobre la poesía y el ejercicio poético, las mismas aparecen en textos no publicados en vida del autor como "Mi concepto del poema" y "Fórmulas".[30] Estos coinciden con la etapa de mayor preocupación formalista del poeta, la del primer libro, en la que la asimilación de las técnicas compositivas áureas, en especial las de cuño gongorino, posibilitan el diseño de un poemario caracterizado por el hermetismo y la acentuada artificiosidad.

El poema es definido en el primer escrito mencionado como "una bella mentira fingida. Una verdad insinuada" y después se explicita que "solo insinuándola, no parece una verdad mentira" (732). Es decir, la poesía es pensada como una forma de ficción, en consonancia con una discursividad moderna, diseñada a partir -según Laura Scarano- de "tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística con respecto a la praxis vital" (Citado en Romano,

---

primera etapa juvenil de formación artística de Hernández"; 3) "La formulación de una concepción poética manierista y barroca de inserción vanguardista"; 4) "La formulación figurada de una concepción referible, como presupuesto, al conjunto de la propia actividad literaria, en términos histórico-literarios relativos"; 5) "Particularización dualista de la Poesía, especialmente a propósito de unos comentarios de Neruda, y en cuanto inicio artístico y programático de la teoría del compromiso político"; 6) "La formulación poética general del compromiso político y de guerra o revolucionario. Extremo de la tendencia dualizadora en realidad subrepticiamente ya iniciada en la argumentación de la concepción manierista y barroca" (1993). En consecuencia, y a diferencia del objetivo que perseguimos en el presente apartado, más que examinar los ejercicios metatextuales explícitos, Aullón de Haro rescata las constantes teórico-literarias de toda la obra. De ahí, la complementariedad de su ensayo con el que aquí desarrollamos.

[29] Teniendo en cuenta que, pretendemos indagar el vínculo entre unas imágenes de escritor determinadas y su configuración en el programa estético hernandiano, hemos optado por prescindir de las "poéticas implícitas", en principio, por considerarlas poco representativas de los designios del autor. Al respecto, no nos parece casual que Hernández relegara sus primeros versos, aquellos publicados en los medios de Orihuela, y no los editara en formato libro. Él pudo haber aprovechado el estereotipo del pastor, pero quería presentarse ante el público como un poeta contemporáneo. Aún así, cabe la posibilidad de que no lo haya hecho porque simplemente no tuvo la oportunidad. En cuanto a sus composiciones asociadas al tópico del "poeta del pueblo" y "poeta soldado", éstas sí se corresponden con una figura de autor alcanzada y sostenida por el oriolano durante el ciclo de poesía en la guerra. La encontraremos en sus "autopoéticas explícitas" de ese período y se analizarán de forma intermitente en distintos apartados de la tesis. En torno a la imagen de "poeta del sacrificio", Hernández solo previó y anheló la publicación de una parte de lo que hoy conocemos como el *Cancionero y romancero de ausencias*, más que en cualquier otra circunstancia de su vida y de su obra las esferas de lo público y lo privado se cruzaron, no pudiéndose afirmar que él quisiera ser recordado por sus padecimientos. La poesía en esos momentos fue mucho más un desahogo y la posibilidad de sustento para su esposa e hijo *a posteriori* -según se lo comenta a ésta en una carta-, que una plataforma para elucubrar una última imagen de autor.

[30] "Mi concepto del poema" fue publicado por Leopoldo de Luis en *Papeles de Son Armadans* en diciembre de 1961. Por las ideas que allí expone el autor, el texto podría fecharse entre 1933 y 1934. "Fórmulas" fue publicado por Agustín Sánchez Vidal en la edición de las *Poesías completas* de Hernández de 1979.

2003: 16).[31] De este modo, Hernández pone de manifiesto su gusto, durante ese período, por una poesía sugerente que, apartada de cierto confesionalismo romántico y de acuerdo con el estilo que adopta, como ya dijéramos, hermético y de un artificio hiperbólico, construye un modelo de lector sumamente activo, dispuesto a develar los secretos del poema. Tales concepciones poseen una estrecha conexión con las recomendaciones a los poetas, que esboza en la segunda mitad del texto: "Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza" (732).

Asimismo, de los fragmentos citados se desprenden otras dos notas distintivas: la confianza en las posibilidades de representación de la palabra y la aparición de un tono didáctico, que recorre la mayor parte de los textos autopoéticos hernandianos, a pesar de que el poeta se adscriba a diversas formas de pensar la poesía, conforme evoluciona su proyecto estético. Por un lado, el poema instaura una verdad creada mediante este tipo de textualidad, pero que -según se infiere de los dichos de Hernández- aún no cuenta con demasiados devotos: "Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento… ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está DIOS» y lo creeremos?" (732). Por el otro, el uso de la segunda persona plural y del modo imperativo configuran un destinatario colectivo al que se interpela, y que se hace explícito, los poetas; a los cuales se les aconseja -en paralelo a la "insinuación de la verdad"-, no "ilustrar emociones" sino la tarea "de propagar emociones, de avivar vidas" (732).

Con respecto al texto "Fórmulas", publicado a modo de tríptico a partir de la edición de las *Poesías completas* de Sánchez Vidal en 1979, el mismo presenta en clave poética, si se quiere de tenor conceptista, disquisiciones respecto de tres ideas, en el siguiente orden: feminidad, poesía y altura. Suerte de parodia de un texto instructivo, la fórmula en la que se intenta perfilar cómo hacer un poema, emplea nuevamente el modo imperativo, esta vez en singular, y repite algunas de las concepciones ya desarrolladas. Se apela a los poetas para que se coloquen ante las cosas y se apoderen de éstas "para crearlas otra vez, presentándolas bajo el carácter de su ilustración inesperada" (743). Es decir, se confía en la construcción de una realidad propia dentro del poema, regida por un singular estatuto de verdad, y estas cavilaciones se encuentran en estrecha ligazón con algunos de los juicios esbozados por poetas de la generación del 27. Por ejemplo,

[31] Dicha "asfixia de la «ficción/función»", falacia enunciada por Romano (2003: 14), se contrapone de modo notorio con el efecto de verdad y confesionalidad que su poesía posterior suele generar en los lectores.

con aquellos presentados por Federico García Lorca en su conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora". Allí éste sostiene:

> Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden. Por eso su poesía, como no es directa, es imposible de leer ante los objetos de que habla. Los chopos, rosas, zagalas y mares del espiritual cordobés son creados, son nuevos (1994: 247).

Hacia el final del texto, a medio camino entre el tradicionalismo religioso y la modernidad poética, Hernández vuelve sobre el asunto de considerar a Dios en el poema, en tanto "recipiente" del "Principio de la creación". Es por esto que, sugiere al poeta: "Propague sospechas entonces de que dentro de aquella presencia de hostia está Dios, el Principio de la creación, accidente suyo, después de lo cual puede servirlo". Por lo demás, y en opinión de Pedro Aullón de Haro, Hernández "se erige, en compañía de Gerardo Diego, mediante estos dos breves textos citados, en uno de los principales formadores de la teoría programática vanguardista española, tan reducida y por lo común infundamentada" (1993).

La publicación en edición española, en 1935, del poemario de Pablo Neruda *Residencia en la tierra* tiene un decidido impacto en el campo artístico de la época.[32] Hernández no solo adopta en esos momentos los principios básicos de la poética nerudiana en su propia obra, sino que elabora algunos comentarios críticos sobre el libro en un artículo del diario *El Sol*, fechado el 2 de enero de 1936, y denominado "*Residencia en la tierra*. Poesía 1925-1935.-Pablo Neruda". Ciertas consideraciones que manifiesta en esa reseña se repiten y se profundizan en otro texto en prosa, "Pablo Neruda, poeta del amor", en el que, además, se da cuenta de la amistad que por ese tiempo Neruda y el poeta de Orihuela comenzaban a consolidar.

[32] Cuando Pablo Neruda entra en contacto con los poetas españoles, él ya había escrito *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *El hondero entusiasta* (1933) y primera *Residencia en la tierra* (1933). Pero no hay duda de que fue el último poemario el que causó mayor impacto entre estos, especialmente entre los poetas más jóvenes, debido a la mencionada edición española de 1935.

La reflexión que Hernández realiza sobre el poemario nerudiano se inicia con la siguiente declaración: "Ha llegado este libro a mis manos, y su lectura -repetida inagotablemente- se graba para siempre en mi sangre" (770). Es decir, está atravesada por sus impresiones subjetivas, por lo que su escrito no lleva a cabo un análisis crítico riguroso de la obra en cuestión. Plagada de comentarios elogiosos y expresiones hiperbólicas, la reseña, no obstante, se encuentra estructurada a partir de cinco subtítulos que intentan condensar los núcleos de sentido de los que se hablará, en especial, las temáticas y los modos de poetizar del escritor chileno. Los mismos son: "La forma", "El solitario poeta", "El corazón", "Las cosas" y "El tiempo y la muerte".

En lo que concierne a "La forma", mediante una analogía -aquella que compara la voz de Neruda con un "clamor oceánico"- Hernández justifica el uso de versos de largo aliento y la libertad compositiva, ya que las cree consustanciales al quehacer poético de dicho autor: "La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico, que no se puede limitar; es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos" (770). A continuación, subrayando las diferencias con otros poetas, y por qué no, la novedad de la propuesta nerudiana, aconseja al lector: "Busca en otros la sujeción a lo que se llama oficialmente la forma. En él se dan las cosas como en la Biblia y el mar: libre y grandiosamente" (770). El escritor alicantino, entonces, comienza a alejarse de una concepción formalista de la poesía -expresiones como "clamor" y "lamento demasiado primitivo" así lo sugieren- y, siguiendo de cerca la evolución del grupo del 27, a insistir respecto de su gusto por una "poesía humana", próxima, en este caso, a la retórica del "desborde" propia del neorromanticismo de la época.

Otra característica del artículo que comienza a acentuarse a partir del segundo apartado, "El solitario poeta", es la concatenación de citas de *Residencia en la tierra*, solo interrumpidas por brevísimos comentarios a manera de conectores entre los diversos fragmentos, que agregan matices sobre la idea inicial. En este caso, aquella por la cual se advierte un sentimiento de soledad profunda en la persona de Pablo Neruda poeta, reconocible, al mismo tiempo en sus versos: "Esa queja de su soledad está manifiesta en toda su poesía de insatisfecho, tremendo y desengañado sensualismo" (771).

"Las cosas" y "El tiempo y la muerte", reflexionan acerca de las temáticas desarrolladas por el poeta chileno. Si bien se deja en claro desde el inicio que Neruda no prescinde de ningún elemento, "es un enorme río desbordado, que todo lo arrastra con su corriente turbia y tormentosa", se destacan, como es obvio a partir del paratexto, el

tiempo y la muerte, núcleos de sentido del libro, pero de los cuales Hernández no hace mayores juicios críticos.

"El corazón" es posiblemente la sección en la que puede observarse el tono más programático de la reseña. Allí Hernández establece, de modo incipiente, el lector modelo del poemario. Al respecto dice: "Para poder respirar la atmósfera del libro de Pablo Neruda se necesita una imaginación muy trabajada, no muy trabajosa, y un corazón de sentimiento y guitarra" (773); realiza una abierta defensa del libro ante los "oficinistas de la poesía"; y se posiciona artísticamente: "Esta es la especie de poesía que prefiero, porque sale del corazón y entra en él directa. Odio los juegos poéticos del solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón" (774).

En este sentido, Hernández manifiesta su adhesión a un tipo de poesía destinada a representar grandes emociones, las cuales se valoran más que la orfebrería del estilo, y que llevan, en el caso de Neruda, por ahora todavía no en el de Hernández, a romper con los moldes clásicos. Una poesía, la denominada por Neruda "poesía impura", en la que se emplea una sintaxis por momentos caótica, el uso profuso de gerundios y en la que cualquier clase de objeto es susceptible de ser elevado a imagen poética.[33] Sin duda, el poeta español aboga por una "rehumanización" de la poesía, no solo por convicción o gusto personal, sino porque se trata del momento en el que comienza su amistad con Neruda y algunos miembros de la generación del 27, quienes lo ayudan a insertarse laboralmente en Madrid. No olvidemos que, como lo teorizara Pierre Bourdieu, "de acuerdo a la posición que él ocupa en el campo intelectual cada intelectual está condicionado a dirigir su actividad hacia una cierta área del campo cultural" (1966: 14).

Más allá de apreciaciones que el poeta de Orihuela vuelve a argüir, "Pablo Neruda, poeta del amor"[34] revela, esta vez de modo transparente, el magisterio nerudiano y las relaciones que mantuvo con otros poetas de su tiempo, a través de un comentario autobiográfico primero y biográfico después. Llamándolo simplemente Pablo, dice que se sintió "compañero entrañable" de él de inmediato y expresa: "La suya ha sido una profunda enseñanza y una profunda experiencia para mí" (783). Con posterioridad, relata las circunstancias que llevaron al escritor chileno a España, la

[33] Tales notas caracterizadoras aparecen en la "Elegía" (a Ramón Sijé), aunque aún no con el ímpetu apasionado y el caudal visual propios de composiciones escritas más tardías, ya decididamente en ese nuevo registro. Piénsese, por ejemplo, en la "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre" o en la "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda".

[34] Este texto puede fecharse en junio de 1936 y fue publicado por primera vez por Sánchez Vidal en *El torero más valiente*. *La tragedia de Calisto*. *Otras Prosas,* en 1983.

singularidad sobrecogedora de su poesía y, en cierta forma, lo considera un escritor romántico, dado que lo acusa de un "vicio romántico": "Hablar de lo más íntimo, de lo que solo pertenece a unos cuantos seres queridos, en público" (783). De este modo, el texto sirve al poeta para posicionarse en el campo intelectual de la época, dentro del circuito con el cual quiere que se lo identifique, es decir, junto a Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, entre otros, y para esbozar una mínima cavilación sobre la poesía nerudiana.

Por ende, el tan mentado y supuestamente aprovechado por Hernández tópico del "poeta pastor" queda excluido de sus primeras meditaciones líricas, aunque le sean contemporáneas. Se borra esa construcción porque no es aquella por la cual él quiere ser reconocido. En cualquier caso, la imagen que se recrea en estos textos es la de escritor en sí, un estatuto que aún no ha alcanzado con plenitud, la de aquel que intenta asentar sus coordenadas poéticas primigenias, siempre a la zaga de los poetas del 27.

Textos de diversa índole -las dedicatorias de sus libros a Neruda y Aleixandre, un acto en un ateneo y un texto introductorio al poema "Fuerza del Manzanares"- expresan una tercera concepción de la poesía, aquella que surge como resultado directo de las experiencias del poeta durante la Guerra Civil. Es por esto que la voluntad de contextualización es un rasgo que suele caracterizarlos, más aún si lo que el escrito intenta explicar es el vínculo entre tales acontecimientos y la labor del autor. Así "Un acto en el Ateneo de Alicante", publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937 -como ya lo hemos señalado-, comienza destacando el profundo cambio que obró la guerra en la vida de Hernández: "Siempre será guerra la vida para todo poeta; para mí siempre ha sido y me vi iluminado de repente el 18 de julio por el resplandor de los fusiles en Madrid" (3).

En consonancia con lo que venimos diciendo, no hay que dejar de advertir que todos estos textos se estructuran a partir de una primera persona singular, inclusive en el caso de las dedicatorias la misma aparece interactuando con el "tú", y que tales usos se corresponden tanto con una determinada toma de posición artística y política que el autor quiere dejar asentada, ese "yo" instaurado en una coyuntura concreta, como con -por momentos- los quehaceres de un cronista que tiene contacto directo con los hechos históricos. La dimensión ética de ese sujeto se encuentra interpelada en todos los casos. Recordemos que "la ética de Hernández se resuelve, por un lado, a través del compromiso del hombre que continúa fiel consigo mismo, que indaga en su

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

existencia…, por otro, mediante la fidelidad a una misión social e incluso una ideología, como trovador civil y épico de la contienda fratricida" (Pérez Bazo, 1993).

"Un acto en el Ateneo de Alicante" es un texto autopoético particular debido a que se trata de la transcripción por escrito de las palabras que Hernández pronunciara en una presentación pública. Por lo que, la radicalidad comunicativa de este texto reside en que fue recitado. A modo de *didas calias* se colocan entre paréntesis y en cursiva, y solo hacia el final, algunas acotaciones que reponen acciones llevadas a cabo por el poeta mientras habla. Por ejemplo: "*Hernández, entre el entusiasmo del público, recitó algunas de sus poesías de guerra*" (3). De este modo, se alternan la voz en primera persona del poeta con una voz en tercera de procedencia desconocida, pero, como resulta obvio, perteneciente a un sujeto que estuvo presente en el acto.

La mayor parte del escrito, no obstante, prescinde de las aclaraciones antes mencionadas y narra los episodios más significativos en la vida de Hernández después de comenzada la guerra. Se declara "soldado" y coloca como hecho inaugural de la desventura española a la muerte de García Lorca. Circunstancia en la que se superponen los dos planos fundamentales de su existencia por ese entonces -su rol como miliciano y su rol como poeta-, la muerte del escritor andaluz es la que -en sus palabras- lo empuja "irresistiblemente contra sus asesinos en un violento deseo de venganza" (3). Ésta es, por cierto, una nueva declaración de afinidad para con dicho poeta, con el que, no lo olvidemos, Hernández intentó trabar amistad en diversas oportunidades.

El siguiente tramo del texto se diferencia del primero no solo porque hace alusión a sujetos en vida y en pleno uso de sus fuerzas, sino también porque los mismos son soldados, hombres comunes individualizados por Hernández con su nombre y apellido o apodo, con los cuales estableció cierta complicidad. Cada uno de los párrafos, entonces, se inicia con una referencia temporal y despliega un comentario acerca de su vida reciente, desde sus comienzos como zapador, pasando por sus días con el *Campesino* y el Comandante Carlos, hasta el momento en el que expresa que asistió a "la toma del Santuario de la Virgen de la Cabeza" (3) y a las acciones militares de Extremadura.

Si bien en "Un acto…" no se manifiesta explícitamente que el ejercicio de la poesía pueda considerarse un accionar que producirá cambios a nivel social, el hecho de que Hernández lea poemas en el frente, en la reunión, y de que participe de tales presentaciones puede interpretarse en tal sentido, más aún si pensamos que por ese

tiempo el poeta concibe su literatura ya no "como meta sino como instrumento o medio: un medio de transformación de la sociedad" (Riquelme, 2010b: 187).

En concordancia con lo dicho hasta aquí, "La poesía como un arma", breve texto introductorio a su poema "Fuerza del Manzanares", y editado en la misma fecha y publicación que "Un acto…", comparte con éste último una misma matriz de pensamiento. Desde el título, la práctica poética se define como un instrumento de lucha, anticipando de este modo -ya lo hemos referido- uno de los motivos desarrollados por la "poesía social" de posguerra. En ambos casos se postula:

> la adecuación del signo a su función representacional, no ya como reproducción mimética decimonónica… sino como corporización lingüística de una función específica del lenguaje, la indicial y comunicativa, a partir no tanto de lo que la escritura puede decir, sino de lo que ésta hace al decir (Scarano, 1995: 223).

Las dedicatorias de sus libros *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, a Vicente Aleixandre y Pablo Neruda respectivamente, bajo la forma de la misiva, aunque atravesadas por un profundo lirismo, marcan dos etapas distintas en la relación de Hernández con la guerra. Mientras en la primera, escrita al calor del primer año de combate, formula su conocida definición del poeta como "viento del pueblo" -la función del mismo como intérprete o medio por el cual dicho pueblo se expresa-, destaca la proximidad de los acontecimientos y la urgencia de la participación en la lucha, en la segunda el tono es más apesadumbrado, ante la evidencia de la muerte y el hambre que lo rodea, aunque Hernández no deja de confiar en la venida de un tiempo más próspero. En la primera presenta el rol del poeta como un hecho precipitado por las circunstancias históricas: "Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios hacia el pueblo" (473). En la segunda, en cambio, transcurridos ya dos años desde que escribiera la anterior, si bien predomina el escepticismo, el poeta confía en que el pueblo finalmente logrará sus deseos: "Pero mira el pueblo que sonríe con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre sustancia. Él nos responderá" (553).

Si acordamos con Carlos Mangone y Jorge Warley -desde un punto de vista amplio- en que se podría definir al *manifiesto* como a una singular clase de escrito en el

que “se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico” (1994: 18), no hay duda de que los textos hasta aquí considerados pueden, de una forma u otra, agruparse bajo tal concepto. Expresiones de “La poesía «como un arma»” del tipo (refiriéndose a la poesía) “en la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada” (2), entre muchas otras posibles, así lo confirman.

Las autopoéticas forjan, sin duda, los modos en que los escritores se presentan ante sus pares y ante el público, y, en última instancia, la manera en la que estos quieren ser recordados. Borronean, exageran o cambian sus figuras de autor de acuerdo con la evolución del campo intelectual y de la adecuación de su obra a ese fluctuante contexto. En el caso hernandiano, se excluye el tópico del “poeta pastor”, que para el oriolano no es más que su prehistoria, y no se da lugar al de “poeta del sacrificio”, debido a que todo lo que escribe en su etapa carcelaria se publica póstumamente, sin indicaciones puntuales de puño y letra, amén de que no compuso ningún texto de tipo programático en esa época. Las únicas imágenes de autor abonadas por Hernández son las de “poeta del pueblo” y “poeta soldado”. La mayoría de los contenidos analizados en este apartado lo exteriorizan. Sea porque son las únicas figuras de escritor que llegó a configurar, en la que praxis vital y poética armonizaron como nunca antes, sea porque así quiso que se lo evocara, lo cierto es que éstas, en exclusiva, fueron aquellas adoptadas y encarnadas por el oriolano, para el que la experiencia de la guerra tenía mucho más de revelación, que de mito.

Además, podemos sostener que a pesar de la brevedad, la escasez y la variedad de los marcos genéricos textuales de las autopoéticas hernandianas estudiadas, que van -como dijéramos- de una presentación pública de Hernández a las dedicatorias de sus libros a Aleixandre y Neruda, las mismas nos han permitido reconocer al menos tres concepciones distintas de la poesía elaboradas por el autor, que se corresponden con diferentes momentos de su obra poética, demostrando de esa forma la coherencia interna de su proyecto estético.

Las primeras cavilaciones del alicantino en torno al concepto de poesía están vinculadas con la idea de que el escritor debe hacer de su poema una “esfinge”, es decir, debe crear un entramado poético de “verdades insinuadas”, que se presente como el digno recipiente del “principio de la creación”. Se afianza de este modo la creencia en la autonomía de la praxis literaria propugnada por la vanguardia. Ésta es la modalidad

elegida por el poeta en su primer libro, *Perito en lunas,* y en algunas de las composiciones de *El rayo que no cesa*.

En los años próximos a la llegada de Pablo Neruda a España, se presentan los primeros cambios. Hernández aboga entonces por una poesía que tiene por principal finalidad la representación de grandes emociones y que se despreocupa por la filigrana del estilo, o lo que es lo mismo, apuesta por la "rehumanización" de la poesía. Bajo el declarado magisterio de Neruda y Aleixandre, adhiere a los requerimientos de la "poesía impura" y escribe algunos de sus poemas de *El rayo que no cesa* y del ciclo de poemas sueltos previos a *Viento del pueblo*, inclusive ciertas piezas de este último poemario, en ese nuevo registro. Ninguno de los *clichés* con los que se lo suele asociar hace su aparición.

Sin abandonar ciertamente el caudal metafórico adquirido hasta esos momentos, el impacto que el contexto histórico opera en su obra y en su vida provoca la evolución de su escritura hacia otros modos de concebir la poesía y la función del poeta: ahora las emociones que se intentan plasmar son las del pueblo, en especial, las del pueblo en esa coyuntura precisa, mediante el empleo de un discurso maniqueo, que entiende la palabra como un instrumento más de combate. Él no solo participa del enfrentamiento bélico sino que recita sus poemas en el frente, sienta las bases para el tópico del "poeta del pueblo". Los ejemplos más representativos de tales ideas son sus poemarios *Viento del pueblo* y, aunque ya no con la convicción de los primeros meses, *El hombre acecha*.

Depositando sus esperanzas en que el pueblo finalmente logrará sus propósitos, Hernández se posiciona como un verdadero antecedente de los llamados "poetas sociales". Como estos "se siente «apremiado» por el quehacer histórico y asume una responsabilidad social" (Scarano, 1991: 147) dentro de una comunidad en plena puja ideológica. No obstante, aún antes de que termine la guerra, su escepticismo y amargura crecen, abandonando el verso cívico y el tono épico, y representando en su poesía escenas de su intimidad, concentradas en moldes y formas menudas, caracterizadas por su despojamiento y reconcentración conceptuales. Lejos está hacia el final de sus días -luego de la guerra, el hambre y su posterior encarcelamiento- de la proclama política, aunque indudablemente las esferas de lo público y lo privado nunca dejen de intersectarse en su obra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.3.Reconstrucciones y representaciones de un *ethos* vital y poético

2.3.1.Biografías. *A golpes de recuerdo…*

El auge de la biografía histórica de tradición clásica se produce entre las últimas décadas del primer siglo y las primeras del segundo de nuestro tiempo. Las *Vidas Paralelas* de Plutarco en Grecia y la *Vida de los doce Césares* de Suetonio o los *Anales* de Tácito en Roma inauguran un peculiar modo de escritura histórica que llega hasta el presente. Personajes como Eginardo y los cronistas medievales y modernos exhiben la pervivencia del género, desprestigiado durante la Ilustración, pero recuperado y renovado en el Romanticismo. Más allá de los radicales cambios metodológicos llevados a cabo por la ciencia histórica a lo largo de los dos últimos siglos, la biografía, en definitiva, sobrevive hasta nuestros días, encontrándose hoy más que nunca en un momento de gran vitalidad (Peña Pérez, 2002).

Como sostiene Isabel Burdiel -remedando a Sabina Loriga- en una publicación historiográfica reciente,[35] el relato biográfico provee una forma particularmente apropiada para asumir el desafío implícito en el hecho de que "las fuerzas de la vida individual y las fuerzas de la vida colectiva son indisociables, se desarrollan unas dentro de las otras" (2014: 14): lo universal en lo particular y viceversa. Es por esto que, la biografía es una de las modalidades más empleadas para dar cuenta del *ethos* poético y vital de Miguel Hernández, considerado por la mayor parte de la crítica símbolo del tiempo histórico que debió transitar.

Cabe destacar que el poeta oriolano ha sufrido de un notorio hiperbiografismo, pues se han escrito narraciones sobre su vida de todo tipo, dependiendo de la época, la ideología política, los efectos pragmáticos esperados y las estrategias compositivas utilizadas, cuya rigurosidad fluctúa de acuerdo al ejemplo analizado. Por añadidura, resulta poco pertinente aceptar un único sistema de categorías a fin de examinar estas biografías, sin que por ello sea nuestro deseo alentar una clasificación "arbitraria y conjetural" (Borges, 1993: 105) a la manera de aquella planteada por John Wilkins, según nos recuerda Jorge Luis Borges en su conocido ensayo "El idioma analítico de John Wilkins". En el presente capítulo, esperamos, por el contrario, abonar un criterio consecuente con las condiciones inherentes a cada relato biográfico y realizar un

[35] Nos referimos al monográfico de la Revista de Historia Contemporánea *Ayer. Los retos de la biografía*, Nº 93, de 2014.

relevamiento y una exégesis lo más completa posible de las imágenes de escritor que se fraguan en los mismos.

La mayor parte de las biografías destinadas a narrar la trayectoria vital de Miguel Hernández pueden ser pensadas, dado el obvio protagonismo de su faceta como escritor, bajo el marbete de las "biografías literarias". Éstas materializan, cada una a su modo, el frecuentado designio de Sainte Beuve: "Explicar la escritura del autor a través de los accidentes de su peripecia vital" (Romero Tovar, 1998: 131). El "taller de escritura" hernandiano, sujeto al horizonte explicativo de la "falacia biográfica", de la que nunca logra desentenderse plenamente, sin embargo, suele presentarse, al menos en las primeras biografías del autor, de modo segmentado.[36] Primero se relata la vida del poeta y a continuación se realiza la interpretación de su obra. Los biógrafos, en más de una ocasión, contrato de lectura mediante, hacen explícita la necesidad de comentar los aspectos decisivos de su vida para poder comprender la dimensión y la coherencia de su proyecto estético. Así lo expresa, por ejemplo, Juan Cano Ballesta en *La poesía de Miguel Hernández* (1962). En las conclusiones de su estudio, afirma que éste:

> se apoya fundamentalmente en la observación de rasgos del lenguaje. Pero, puesto que la lírica hernandiana es, ante todo, biografía íntima, hemos creído indispensable hacer preceder un capítulo fijando los datos biográficos del poeta, en los que se halla con frecuencia la clave para la comprensión de numerosos poemas (254-255).[37]

A pesar de ello, "cada biografía genera su propia metodología" (Caballè, 2012: 45) y la biografía literaria, en particular, hace del mero "arte de la narración" su principal objetivo, puesto que su aspiración máxima es "conseguir la economía, el orden, la estructura y la forma de una obra artística" (Álvarez, 1998: 301).

[36] Las relaciones entre la vida y la obra del poeta son tan dinámicas que, por ejemplo, de acuerdo a lo que nos relata Concha Zardoya, cuando la vida de Hernández no provea de experiencias aprovechables para nutrir la escritura de su autosacramental, el poeta las buscará: "Mas no le bastan sus lecturas ni la inspiración calderoniana, sino que ha de «vivir» su obra, convertirla en experiencia vital. Así, pasa quince días en pleno campo, entre pastores. Convive con éstos -cosa que no hizo nunca Calderón- para dotar de vida a los símbolos teológicos" (17).

[37] El género biográfico planteado de esta forma, es decir como la fusión de la vida y la obra del biografiado, propició que Antoine Compagnon introdujera una nueva noción, a la que denominó "viobra". En las expresiones más extremas de este tipo de narración biográfica, el relato de vida suele convertirse en la "simple reproducción de la obra" (François Dosse, 2011: 54).

2.3.1.1 La biografía literaria. Sobre la improbable lectura "formalista"

Considerada por muchos estudiosos, no sin transparentes prejuicios ideológicos, la primera biografía del poeta oriolano, *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra* (1955) de Concha Zardoya encarna, sin duda, el primer esfuerzo por contar la historia de vida del escritor, bajo las particulares circunstancias de la diáspora.[38] Recordemos que la autora, poeta galardonada y crítica literaria, trabajó -de acuerdo con el testimonio de María de Gracia Ifach- antes y durante la Guerra Civil en Cultura Popular, sitio en el que conoció a su biografiado, y después se exilió en Estados Unidos, donde consolidó una carrera como docente universitaria.[39]

Por lo que, Zardoya cuenta a la hora de llevar a cabo su propuesta biográfica con un número limitado de fuentes bibliográficas e históricas: no más que un puñado de artículos y de entrevistas, al que debemos sumarle el único texto con pretensiones biográficas formulado hasta esas fechas, *Noticia de Miguel Hernández* (1951) de Juan Guerrero Zamora. A diferencia del proyecto biográfico de este último, la autora de origen chileno diseña una imagen de Hernández mucho más completa, la cual "resulta en aquel momento muy reveladora, ya que surge de un amplio contacto con Josefina Manresa, viuda del poeta, y de visitas y encuentros con conocidos y amigos, y de una actitud libre de las presiones de la censura" (Cano Ballesta, 2010: 142).

La estructura tripartita de la biografía manifiesta un claro afán divulgativo. La escritora no se contenta con segmentar mediante numerosos subtítulos las peripecias vitales del poeta, sino que plantea algunas observaciones críticas de su obra, sobre todo de índole descriptiva, y presenta una escueta antología poética, en la que se recogen poemas pertenecientes a todos los ciclos de composición hernandianos.[40] En

[38] En sentido estricto, se trata de la primera biografía hernandiana, pero no de la primera editada en España. Este honor lo reivindica una y otra vez Juan Guerrero Zamora, quien publica un adelanto de su biografía, *Noticia de Miguel Hernández*, en 1951, es decir, cuatro años antes que Zardoya, y quien logra -luego de un arduo proceso de censura- presentar su trabajo definitivo, *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*, en 1955, el mismo año en que ve la luz el texto de la poetisa. No obstante, la obra de Zardoya -según Dario Puccini "sin duda la mejor biografía hernandiana" (1970: 214)- sigue estimándose el primer relato de la vida de Miguel Hernández. La reseña de Ricardo Senabre sobre la reedición del libro de Zardoya, en 2010, representa un claro ejemplo de dicha tendencia. Allí, el crítico juzga *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra* como "la primera monografía de conjunto con que cuenta la bibliografía hernandiana" (17).

[39] Al finalizar la semblanza que dedica al poeta oriolano, dentro de su biografía *Miguel Hernández, rayo que no cesa* de 1975, María de Gracia Ifach apunta: "Entonces ya era el poeta de *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo* (éste próximo a publicarse), y estaba recién casado. A la poetisa Concha Zardoya debo nuestra presentación, en Cultura Popular, donde las dos trabajábamos" (61).

[40] Las primeras biografías de Miguel Hernández ensamblan los propósitos narrativos con las aspiraciones de difusión de la obra hernandiana, debido a la falta de libertades propia de la posguerra. A medida que transcurra el tiempo, esos empeños disminuirán y se dará paso a un tipo de relato biográfico de carácter

consecuencia, la disposición del texto que anticipa su título -vida y obra-, junto con otras estrategias compositivas como la selección de poemas final, la introducción de una bibliografía y el uso de un sistema de citas detallado, pero no excesivamente erudito, nos coloca en el terreno de la biografía literaria, sin desestimar, más bien estimulando, las posibilidades de circulación de una obra y una historia de vida silenciadas por el franquismo.[41] Por lo mismo, la narración respeta la cronología y los cánones biográficos al uso, inclusive el cierre del relato con la frase pronunciada por Hernández antes de morir: "¡Qué desgraciada eres, Josefina!" (49).

Desde el inicio, el trabajo de Zardoya se caracteriza por su tono lírico, períodos oracionales largos y cierto énfasis en la descripción de paisajes, escenas o rasgos físicos y morales de sus biografiados. El comienzo de la biografía es sintomático de tal inclinación escrituraria: "Miguel Hernández Gilabert nació en Orihuela, pequeña ciudad de la provincia de Alicante pero inserta ya en el paisaje murciano, cuyo río -el Segura-, enfangado y de gruesas aguas, convierte su suelo en una tierra propicia, blanda y dócil" (5). Mas esto no nos debe conducir a pensar que la autora da rienda suelta a su imaginación y aparta a un segundo plano la pretendida objetividad de su biografía, ni que se niega a valorar los datos con los que cuenta. Por diversos medios, en especial, las citas a pie de página, despliega las fuentes de la información que maneja, generalmente orales y anónimas y las coteja, es por esto que encontramos fórmulas como "unos dicen", "otros afirman" o en otras oportunidades "información verbal de Efrén Fenoll" (12), "Información de Enrique Azcoaga" (21); y exhibe las lagunas de su investigación, por ejemplo, no sabe cómo se pone en contacto Hernández con Concha de Albornoz: "Es algo que no hemos podido averiguar todavía" (14), afirma. La interpretación de los sucesos históricos y, por ende, su posicionamiento ideológico tampoco tardan en revelarse. A continuación de los datos geográficos referidos al espacio orcelitano, sostiene, en la misma página: "Orihuela rinde vasallaje no al poder guerrero-feudal sino al eclesiástico. De ahí que sea una ciudad religiosa, santurrona, jesuítica" (5).

---

divulgativo que, con mayor o menor calidad, recrea los aportes de las biografías previas, en un lenguaje sencillo, exento de erudición. Nos referimos a tentativas biográficas como *Hernández* (1970) de Gabrielle Morelli, *Miguel Hernández. Biografía ilustrada* (1978) de Jacinto Luis Guereña, *Miguel Hernández, pasión y elegía* (1993) de Arcadio López Casanova, entre otras.

[41] En términos generales, la biografía literaria presupone la articulación de un "bloque pragmático", conformado, en este caso, por la "bibliografía" y la "antología", con otro bloque distinto, "bloque poético" o "biografía poética", en el que se articulan la narración de los hechos, la interpretación de los mismos, las citas de autoridad y de las fuentes empleadas y el comentario de los textos literarios (Molero de la Iglesia, 1998: 530).

Tanto en *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra* como en el prólogo al libro *Cartas a Josefina* de 1988, pórtico al epistolario hernandiano, en el que se remeda a una escala menor el contenido de su biografía, Concha Zardoya traza una hipótesis de lectura de la figura del escritor asociada a los lugares comunes de la poesía amorosa. La dedicatoria de su primera publicación -"A Josefina Manresa, novia, esposa y viuda del poeta: por todo el amor y dolor de su vida" (5)-, no es más que el puntapié inicial de una postura crítica que luego se tornará hiperbólica, favoreciendo, de modo implícito, que la presencia de la amada sirva para enaltecer virtudes del poeta destacadas en otros ámbitos como la perseverancia, la honradez, la sinceridad y la lealtad:[42]

> Y la vida del poeta empieza a girar en torno a Josefina Manresa Marhuenda como un "satélite". Lo que afirma en el primer soneto amoroso, lo sostendrá siempre con toda su existencia: la amada será el astro en torno al cual girarán sus pensamientos, sus sentidos y sus acciones desde este año de 1934 hasta el momento mismo de su muerte (…) Ha encontrado el amor único y la mujer única (17).

De acuerdo con ello, la visión monolítica, al menos en este aspecto, que Zardoya ofrece sobre Hernández no le permite reconocer que éste se sintiera atraído y eligiese tener un vínculo con otras mujeres que no fuesen Josefina Manresa. Si bien nunca la nombra, hace alusión a "una pintora", Maruja Mallo, por la que el poeta "se deja arrastrar, sorprendido e ingenuamente maravillado de semejante hecho" (21). Prevalece la tesis del amor único e idílico, que sugiere, al mismo tiempo, cierto reduccionismo o, si se quiere, machismo por parte de la poetisa.

La figura de escritor autodidacta parece no tener sitio en la biografía, desdibujada, en principio, por la teoría del genio romántico. Miguel Hernández, según Zardoya, está "dotado de un prodigioso talento natural…, pero su incontenible vocación creadora no menoscaba en un ápice la llaneza y simplicidad del pastor que es" (10-11).

[42] Josefina Manresa aparece pues, en la mayoría de las biografías dedicadas a su esposo -con la excepción de las organizadas por María de Gracia Ifach y José Luis Ferris-, como un personaje borroso, sin motivaciones propias, encarnando desde la amada ideal hasta la figura de una mujer desapegada que no visitó lo suficiente a su marido en la cárcel, en las versiones más recientes. Lo mismo sucede con sus memorias, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* (1980), como más adelante veremos, texto que según la crítica solo tiene validez en tanto aporta o aclara datos de la vida de su esposo.

Es decir, su condición campesina lo aleja de la vanagloria propia de los centros en donde se gesta la cultura dominante, dado que, lo dirá más adelante, este "joven puro" es "enemigo de la maledicencia tan común entre los literatos de las capitales y provincias" (13). Él prefiere, cual "sujeto roussionano", "sentirse un poco salvaje, subir a los árboles o imitar a los gorriones" (13). Su contacto directo con la naturaleza justifica su "llaneza", "simplicidad", "pureza", en resumen, su bondad y su "elemental inocencia" (9), pero esto no menoscaba, en última instancia, como bien señala la autora, la perseverancia y la voluntad puestas en su "autoeducación", desarrollándose en él "un seguro instinto que le lleva a elegir siempre lo mejor" (10). Zardoya vuelve a referirse a esta imagen de autor, merece la pena subrayarlo, en la segunda parte del texto, cuando pondera los logros de *Perito en lunas*, el primer poemario hernandiano. Califica su creación de "prodigio de autosuperación juvenil" e insiste en que Hernández encarna al "poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte" (52).

La adquisición de capital cultural del oriolano, una vez consolidada, dará lugar asimismo a un proceso de signo inverso, la "popularización de lo culto", a través de "la metáfora originariamente nacida en la entraña de la vida popular cotidiana" (16). Miguel Hernández explota sus dotes de "poeta pedagogo" a fin de acercar su poesía de corte más gongorino al pueblo, mediante una puesta en escena que implica imitar "la técnica representativa de los «romances de ciego»" (16), el uso de cartelones pintados y de objetos que sirven para explicar los temas centrales de sus octavas.[43] De esta forma, Zardoya afianza la "dimensión popular" del poeta y lo emparenta con los antiguos juglares -lo llama "juglar moderno" e "improvisado juglar" (16)-, en tanto éste transmite por vía oral un mensaje que cambia de acuerdo a las distintas situaciones comunicativas en las que se manifiesta y lleva a cabo una *performance* igualmente irrepetible.

[43] Se denominaban *romances de ciegos* porque eran estos los que pregonaban y vendían dicha mercancía. De acuerdo con lo expresado por Diego Catalán, el recuerdo de los mismos está presente en los pueblos de España, y los españoles de la generación del 98, los de la generación del 27, e inclusive los de los años próximos a estos, lograron asistir a la venta de ese género de impresos. Pío Baroja, ya en sus últimos días (1947), recuerda los pliegos de cordel que se comercializaban a principio de siglo pasado. Reproducimos unas palabras de dicho autor -citado por Catalán- con el fin de esclarecer este último concepto: "Algo parecido a estos carteles y relaciones de feria eran los pliegos de «Literatura de Cordel» […] Esta literatura se llamaba «de cordel» porque se imprimía en pliegos que se anunciaban para venderlos doblados sobre un bramante, como se hace ahora en algunas esquinas con los periódicos. / La literatura «de cordel» cultivó varios géneros: verso, teatro y prosa. El verso abarcó romances, canciones y sainetes. Los romances eran, muchos, religiosos, vidas de santos y de héroes, relaciones históricas, legendarias, noticias de interés o de actualidad y observaciones humorísticas sobre usos, modas, costumbres, etc. / Los pliegos eran de papel de hilo, impresos generalmente a dos columnas y con una viñeta. Estos dibujos variaban mucho según la época en que se imprimieron. / Algunos parecían hechos en el siglo XVIII, y hasta en el XVII. Las planchas debieron de servir durante mucho tiempo…" Baroja, Pío (1947). "Carteles de feria y literatura de Cordel". *Revista de información médico-terapéutica*, XXII, N° 21 y 22 (Citado en Catalán, 1997: 327).

Recordemos, en este sentido, el aspecto teatral de la poesía medieval, así como también las posibilidades de una "oralidad segunda", aquella que se forma a partir de la escritura, dentro de un contexto en el que ésta tiende a difuminar los valores de la voz, en el uso y en el imaginario. En definitiva, una oralidad que procede de la existencia de una cultura erudita (Zumthor, 1989).

Más allá del tratamiento global de la imagen de "poeta pastor" que Zardoya forja a lo largo del libro, la presentación inicial del lírico alicantino, vinculada a este aspecto de su biografía, resulta ajustada, libre de visos legendarios o paternalismos irreflexivos, pero no logra eludir el determinismo de clase: "…Hay oriolanos que son yunteros, arrieros y pastores. Entre estos últimos nació Miguel Hernández: no era un campesino, ni siquiera un huertano, en sentido estricto" (6). Su caracterización, en principio, es una extrapolación de su condición familiar. Es por esto que la autora afirma que "entre cabras, ovejas y una familia pastoril, sencilla y ruda, Miguel Hernández tomó contacto con la vida, la naturaleza y la poesía" (8). No obstante, dicha imagen va evolucionando y, a continuación, nos encontramos con que la descripción del "niño pastor" reviste elementos cristalizados por la tradición literaria:

> Como todo pastor, sabía herir el aire con sus silbidos… para llamar a sus cabras (…) Así niño aún, se le reveló, sencillamente y con toda su pureza, el misterio de la fecundación (…) Todo este conocimiento trasvasaría después a sus versos, clarificado y embellecido por la palabra poética. Esta escuela al aire libre le dotó de esa sabiduría que nada ignora de cuanto pertenece al cielo y a la tierra, de esa elemental inocencia que nada puede cambiar, disfrazar u ocultar (8-9).

La naturaleza, en tanto "escuela al aire libre", no solo le enseña al joven Hernández sus secretos, sino que determina su temperamento, redimido de toda maldad e impostura.[44] Su pureza, inocencia y transparencia son rasgos que distinguen al pastor -en España, por lo menos desde el Renacimiento-, si nos atenemos a las palabras de Fray

[44] Con respecto al "misterio de la fecundación", ésta es una circunstancia que Zardoya no profundiza y que se integra más bien dentro de su enfoque romántico y bucólico de la vida de Hernández. Posteriormente, en cambio, en la obra de biógrafos como Guerrero Zamora y Cano Ballesta, tal percepción cumple otros fines: intenta legitimar el acentuado registro erótico de la poesía hernandiana.

Luis de León en *De los nombres de Cristo*: "De manera que la vida del pastor es inocente y sossegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada al amor" (Citado en Avalle-Arce, 1974: 23). Con todo, los estrechos lazos entre el hombre y su medio -determinismo mesológico- son una de las matrices del pensamiento romántico.

Hacia el final, es justamente "su experiencia de hombre de la tierra, pastor y huertano" (84) lo que Hernández aporta como novedad al teatro contemporáneo. Ser pastor deviene un sentimiento, un estado del ser, una identidad intemporal: "Él mismo se siente tan pastor del siglo XVII como del siglo XX es un pastor en plano de eternidad y siempre actual" (85).

Si bien Zardoya tiende a esencializar la idiosincrasia pastoril de su biografiado, deconstruye "la leyenda creada en torno a su modo de vestir", durante su primer viaje a Madrid, ya que "el Miguel Hernández que viste la honrada pana campesina es el Miguel Hernández de Orihuela y de la guerra civil" (14). Para la autora su atuendo campesino no era una máscara, "Miguel vestía como un muchacho de pueblo: traje más bien corto y estrecho, gris a rayas" (18), el cual no revelaba que era pastor, pero "su olor a inocencia, a tierra y estiércol quemado sobre los montes, sugería la vestimenta pastoril" (18). Es decir, la poetisa no discute los cimientos de la imagen de escritor consumada -"poeta pastor"-, sino que se opone a la posibilidad de que Hernández estuviera forjando un falseamiento, impropio de un ser calificado con anterioridad como "puro", "inocente", "auténtico".

En las tertulias madrileñas, "Miguel ha conquistado a todos con su inocencia humana y porque les atrae, en la gran ciudad, con su persona, como una reverberación de la tierra" (21). De este modo, se transforma, a los ojos de la biógrafa, en una "fuerza propagadora y unificadora a la vez entre los poetas del centro y de la periferia de España" (29). Cuando Zardoya se detenga a comentar los sucesos próximos al levantamiento militar del 18 de julio de 1936, la metáfora en conexión con la naturaleza volverá a ser empleada para referirse al poeta: "Miguel Hernández se ve cegado e iluminado, a la vez, por un rayo deslumbrador que le arrebata y le descubre sus más hondas raíces y la misión que ha de cumplir en la lucha de su pueblo por la libertad" (30). Soslayando el hecho de que la autora parafrasea en este fragmento un texto del oriolano -"Un acto en el Ateneo de Alicante" de 1937-, podemos afirmar que la misma extiende su concepción esencialista de Hernández, solo que ahora lo hace en vinculación con otra figura cara a su imagen: "poeta del pueblo". Éste no se habría involucrado en las filas republicanas porque hubiese reflexionado al respecto, "no es la

suya una actitud intelectual sino una entrega total y apasionada a la causa del pueblo. Por eso se incorpora inmediatamente a las milicias populares como un voluntario más" (30).[45] Prevalece, entonces, el instinto, lo telúrico, la espontaneidad.

Al igual que en sus poemas, notemos que "esta noción de pueblo no es solamente un concepto social o político. El pueblo existe como entidad física y moral, integrada carnal y míticamente con la tierra que lo lleva" (Salaün, 1978: 202). Identificado con la causa popular -asevera Zardoya-, "la guerra es para él -como para el pueblo- vida y esperanza, una forma de salvarse de la esclavitud y de acabar, por medio de la guerra, con la guerra"(30). La óptica que la autora elige para tratar estas cuestiones se entronca con una caracterización del pueblo un tanto obsoleta, a juzgar por García Canclini, aquella que piensa a los "actores como una masa social compacta que avanza incesante y combativa hacia un porvenir renovado" (2001: 257),[46] pero que es coherente con el momento histórico que atravesaba el pueblo español.

Durante la contienda bélica, Hernández se convierte en el "primer poeta de la guerra civil" o "gran poeta del pueblo". Sus versos se publican en hojas murales, periódicos de guerra, revistas literarias, postales y octavillas volantes, mientras los recita, igualmente, en las trincheras junto a los soldados. *Viento del pueblo*, principal exponente de la poesía de guerra hernandiana, es "alud de versos épicos, arengas, gritos, dentelladas, cólera, explosión, ternura, llanto" (64). La multitud popular "es confusión, tumulto (*homados*) y manifiesta así su fuerza", por eso se presenta como ruido, clamor (Bollème, 1990: 40). El poemario exhibe "todo lo que temblaba o bullía a borbotones en el alma del pueblo. Todas aquellas profundas raíces se hacen fruto, luz y estallido en estos poemas que, más que suyos, son de su pueblo en armas" (64). Por lo tanto, en la línea de los folcloristas cuando hablan de "alma popular", Zardoya asume una noción "reificada de la cultura, que tiene más de común con Jung y su «inconsciente colectivo» que con las aportaciones de los antropólogos modernos" (Juliano, 1992: 6). Hernández actúa como "médium", sus poemas no son expresión de un individuo sino de una colectividad.

[45] Probablemente por falta de información, Zardoya señala que Hernández se alista de inmediato en las milicias populares. Como es sabido en la actualidad, el escritor tarda poco más de dos meses en enrolarse en el Quinto Regimiento. José Luis Ferris, además, sostiene que el testimonio de su hermana Elvira "nos sirve, en primer lugar, para descartar definitivamente la interesada versión de que Miguel fue reclutado a la fuerza o de que se unió a las tropas republicanas instigado por la influencia directa de alguno de sus ascendentes ideológicos. Las cartas son otra prueba irrefutable y en ellas se evidencia una firme voluntad y un acto decididamente reflexivo" (2010: 380).

[46] García Canclini sostiene que tal "unidireccionalidad épica" ha sido poco a poco desmentida por investigaciones más complejas, según las cuales lo popular se desarrolla con mayor ambigüedad, por quienes "van elaborando, como en toda tragicomedia, … las astucias dramáticas" (2001: 257).

Asimismo, no debemos olvidar que el accionar del poeta en la guerra lo acerca a la figura de "poeta juglar" ya propuesta, aunque su *performance* la exceda ampliamente. Hernández logra efectos pragmáticos precisos con su canto:

> Recitándolas de viva voz, el poeta ha hecho vibrar a la gente labradora, ha exaltado el ánimo de los combatientes, ha consolado a los heridos. Hernández siente en sangre y espíritu la tragedia de España, el sacrificio del pueblo y la misión de la juventud. Y a todos sirve como poeta y como soldado (64).[47]

El autor fragua una "retórica del compromiso" consecuente con el recitado de sus versos en las trincheras, es decir, con fines fundamentalmente persuasivos y propagandísticos, que la perspectiva romántica de Zardoya piensa solo como mera trasposición de las pasiones al poema. Estos suelen adoptar la forma de una práctica ideológica, que se pretende acción social concreta, y contribuyen a tramar una concepción unificada de la causa por la que se lucha. Con "la pluma y la palabra", tópico por demás visitado para referirse al oriolano, éste se aproxima, de modo oblicuo, a una imagen de escritor sobre la que la biógrafa no profundiza: el "poeta soldado".

Juan Guerrero Zamora también desarrolla un sostenido afán divulgativo de la obra hernandiana, pero en pos de ese objetivo, especialmente en su texto de más largo aliento, tergiversa algunos datos, sobreinterpreta otros, y practica un psicologismo *avant la lettre* desprovisto de argumentos fehacientes. Tanto su posicionamiento ideológico como su omnipresencia -se trata de un biógrafo que hace transparente la frontera "entre el yo y el otro" (Fidalgo Robleda, 1998: 408)- van evolucionando, y lo que en *Noticia sobre Miguel Hernández* de 1951 es insinuación u observación más o menos moderada, más adelante en *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)* de 1955 se torna afirmación

[47] La entrega del poeta a la causa popular, opina Zardoya, desacredita cualquier tipo de prejuicio que se pueda tener con respecto a las composiciones de *Viento del pueblo*. Es por esto que, ella denuncia, aunque diga que no es lugar su texto para rebatir tales pareceres, la "completa incomprensión" del poemario por parte de "un crítico de la España franquista", clara alusión, sin duda, a Juan Guerrero Zamora. "Solo queremos hacer constar -finaliza- que nunca Miguel Hernández afirmó tanto su hombría de hombre y de poeta como en este libro… Libro que merece respeto aunque solo sea porque, acabada la guerra, fue la principal causa de la condena y aun de la muerte del poeta. Libro que arde y quema, duele y hace llorar. Libro en que se borran los límites entre Poesía y Vida en peligro (…) Libro casi desconocido en estos tiempos pero no extinguido, pues espera ser sacado de nuevo a la luz" (65).

desproporcionada e interesada, culminando, finalmente, en *Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001* de 1990 por resultar polémica abierta y desbocada.[48]

En el primer libro que dedica al poeta oriolano, *Noticia sobre Miguel Hernández,* el autor explica que su texto es un "resumen", "una breve claridad", un "primer avance de la biografía y el estudio de la obra últimos", a los que ha dedicado "largas horas en dos años de labor" (7), y que ya se encuentra en la imprenta. Al igual que en el estudio de Zardoya, uno de los propósitos centrales del biógrafo es la difusión de la producción hernandiana, solo que en este caso más que un objetivo de su "noticia", pareciera un logro del que escribe: "La obra poética de Miguel Hernández es casi desconocida. Los mejores libros que publicó fueron barridos por la guerra… Someramente voy a caracterizar el desenvolvimiento de la obra total, enumerando las diferenciaciones más reveladoras" (35). Pese a ello, lo que se impone es el deseo de hacer circular la vida y la obra de Hernández: "Poco es cuanto se haga por popularizar un nombre que debe ser pronunciado con emoción y respeto" (8).

Si en toda biografía subyace de un modo u otro una hipótesis de lectura que moldea la imagen que tendremos del biografiado, en este primer esbozo de Guerrero Zamora la vida de Hernández discurre por los derroteros del *fatum* trágico. Según el autor: "La clave de esta vida fue el amor, y con decir la clave quiero decir la fatalidad, esa mano que conduce al último puerto, a donde Miguel llegó tan tempranamente" (11). Su voz, una de las más auténticas, "estuvo siempre al nivel trágico de sus circunstancias" (61).

"Perito de la tierra", el poeta tiene por primera fuente de aprendizaje la naturaleza, adquiriendo, mediante ésta, "una sabiduría que empapa hasta la médula su obra mayor, la de más tarde" (12). Con un razonamiento semejante al expuesto por Concha Zardoya, Guerrero Zamora señala que el ambiente pastoril le ofrece una serie de conocimientos no formales y los describe en detalle:

> A los trece años… aprendió a uquear, llamando al ganado,
> a distinguir ecos y silencios; aprendió el nombre de cada

[48] Sin ánimo de desmerecer la polifacética y profusa actividad cultural de Juan Guerrero Zamora -según leemos en la contratapa de *Proceso a Miguel Hernández*: "novelista", "narrador", "autor dramático", "impulsor de los programas dramáticos en Radio Nacional… y Televisión Española", "galardonado con todos los premios como realizador y guionista", "promotor de los primeros teatros de cámara madrileños y director escénico", entre otros-, resulta ineludible mencionar que la figura de autor de sus escritos rivaliza, por momentos, con la figura del propio biografiado, dado que el peso de su opinión muchas veces se coloca en una posición más importante que la narración de la vida o la exégesis de la obra del alicantino.

> planta, de cada árbol, de cada flor y, sobre todo, tuvo ocasión de contemplar, cuando su espíritu era arcilla moldeable, cómo las bestias se ayuntan y cómo, de tal apareamiento, nace el gozo de una nueva vida. Vio y comprendió por eso, y por la feracidad de su huerta, que la fecundación es una ley sustancialmente inocente y pura (12).

Conforme a lo dicho, el "pastor" hará suyos una serie de saberes mediante la observación directa, saberes que luego serán empleados en sus tareas como "poeta". Por lo que, siguiendo estas cavilaciones, su poesía más acusadamente erótica quedaría despojada de cualquier connotación inmoral o poco cristiana, merced a su "inocencia" y "pureza", o lo que es lo mismo, la conexión entre Hernández y la tierra, entre Hernández y sus orígenes campesinos, actuaría como una justificación implícita de un tipo de poesía poco apta para sortear las barreras morales de la posguerra.[49] Guerrero Zamora no amordaza la cualidad voluptuosa o sensual de los versos hernandianos, pero los juzga, en todos los casos, vinculados a una forma particular de espiritualidad: "Antes y ahora, siempre, el amor de Miguel Hernández es sexual, atento a la conjugación de la carne, de un realismo cósmico que nada tiene de grosería materialista; es animadamente corporal, o lo que tanto vale: espiritualmente sexual, sexualmente espiritual" (19). Esta poesía recrea, entonces, elementos propios de "antiguas religiones naturalistas", de modo análogo a lo que ocurre con Federico García Lorca: "En ambos se encuentra un sistema de intuiciones que se refieren a la sacralidad de la vida orgánica" (Mayoral, 1978: 102).

Una vez concretada la iniciación literaria de Hernández -su "autoeducación"-, Guerrero Zamora estima que lo primero que le interesa de los clásicos es "la fantasía mitológica, una cierta pagana comunión con la tierra y un bucólico sosiego" (36). No solo aprende de la naturaleza por su contacto directo con la misma, sino que busca en la literatura espacios, temáticas y personajes afines a esa realidad pastoril que lo circunda: "Y es que Miguel, por sus circunstancias bucólicas, por su escandalosa salud, su

[49] En el mismo sentido, puede concebirse la insistencia por presentar a Josefina Manresa como la única mujer con la que el poeta mantuvo un vínculo amoroso o físico, aspecto que, a su vez, permite exaltar la hombría del oriolano, gracias al cruce de algunas teorías médicas de la época con su biografía: "En efecto, en 1931, conoce a Josefina Manresa y entabla noviazgo. No tuvo más que este amor de por vida, y esta unicidad -siguiendo las teorías de Marañón- nos indica la suma diferenciación sexual de Miguel Hernández, cuya hombría consiguiente fue uno de sus galardones más preclaros" (13).

inocencia de pájaro, su ingenuidad que acepta todo lo maravilloso, está propenso a ello" (36).

La configuración de Miguel Hernández como "poeta pastor", en el texto de Guerrero Zamora, contempla su procedencia campesina, sus primeras lecturas y, finalmente, la "puesta en escena" del arquetipo: "Pintoresco es él mismo, con su apariencia de árcade sobre el asfalto, insistente en lucirse por la ciudad como un superviviente de una posible república de pastores, vistiendo traje de pana campesina…" (26). El retrato del oriolano asume el exotismo del personaje y destaca el carácter de representación de su estampa. Aun así, pese a lo tópico de su aspecto exterior, éste no deja de tener correspondencias con la verdadera esencia del poeta: "Sigue, no obstante, siendo el incorruptible primitivo, el hombre elemental fortificado en su pureza, honrado y naturalmente sencillo. La ciudad no será nunca un vicio en su alma; la ciudad no conseguirá vencer al hombre de la tierra" (27). El "buen salvaje" Miguel Hernández -de acuerdo con esta visión maniquea de las relaciones entre el campo y la ciudad- nunca será "desnaturalizado" o "despopularizado", de poco servirán su experiencia de la cultura urbana, su avidez lectora y la influencia de sus numerosas amistades del ámbito artístico: el poeta permanecerá incólume fijado a su condición de clase.[50]

Una posible novedad respecto de la biografía de Zardoya, la constituye la cristalización de una figura de autor que podríamos resumir con el marbete de "poeta católico". Las lecturas sesgadas que Guerrero Zamora propone en este texto y en su biografía de 1955 son producto, en el mejor de los casos, de un intento por limpiar la imagen de poeta comunista -y por lo mismo antiespañol-, ateo y erótico de Hernández, ante la mirada atenta del franquismo; un ensayo en pos de pasar airoso la censura.

La apelación al nacionalismo y a la religión, a fin de redimir al oriolano, son líneas interpretativas que operan un reduccionismo ostensible sobre la imagen de escritor hernandiana: "En esta concepción del amor como eudemonista, como fin parcial dirigido a la consecución de un último fin: el hijo, se ve el tradicionalismo

[50] En contraposición, Francisco Umbral, en un artículo denominado "Miguel Hernández, agricultura viva", cree que los estrechos vínculos de Hernández con lo pastoril son más complejos. Se produce cierta oscilación, por la cual el "hijo pródigo de la naturaleza" se distancia de la misma, en especial, cuando está en contacto con los poetas de la generación del 27, y más adelante vuelve a ella sin concesiones. Para Umbral "la reconquista lenta de la naturaleza en su obra y en su vida", constituye "la médula misma de su biografía interior" (1975: 88).

honrado, la pura cepa cristianamente española de Miguel" (17).[51] Se borran por supuesto las relaciones del poeta con otras mujeres -como ya hemos indicado, Josefina Manresa es el centro de todas sus manifestaciones amorosas- y las posibilidades de un ejercicio de la sexualidad por fuera del puro placer físico. Análogo tratamiento recibe su posicionamiento político: es un poeta comunista, pero ante todo es español, esto es, cristiano por antonomasia. En vista de ello, Guerrero Zamora narra el viaje de Hernández a Rusia, pero le niega cualquier otro sentimiento que no sea el desarraigo o la incomodidad: "Realizó, comisionado para estudiar el teatro soviético, un viaje a Rusia, en las cartas de cuyo período queda demostrado el profundo españolismo de Miguel y cómo, fuera de nuestra tierra, se sentía como un árbol descuajado" (29).

Mientras Ramón Sijé "fue para nuestro poeta lo que Virgilio para Dante" (23), "bajo el signo de Pablo Neruda" Hernández "sufre, por el año 35, una desviación poética" (52), en otras palabras, el tenor político y religioso de sus amigos escritores, y sus respectivas influencias, condicionan la valoración que el biógrafo realiza de la poesía hernandiana, consagrándose la vertiente católica en menoscabo del neorromanticismo, el surrealismo y, sin duda, de la poesía de mayor cariz social y comprometido. Además, Sijé encarna la figura del guía -lo llama "ángel guardián"- tanto literario como espiritual: "Él fue quien le orientó en el bosque de sus lecturas y a él a quien nuestro poeta debe su formación", Sijé fue "quien le dispuso para el más trascendental encuentro que un hombre, que un escritor, puede tener: el encuentro de Dios" (20). Se recupera, ante todo, el peso de la amistad entre Hernández y Sijé, en virtud de la cual el levantino puede ser exonerado de algunas extravíos, de cara a los potenciales lectores franquistas de la narración biográfica. Una muestra más de esta fe siempre insepulta que Sijé le ayudó a hacer consciente -fe "inconsciente, por axiomática, hasta entonces" (23)- es su casamiento por la iglesia con Josefina Manresa. Si bien su fe se dormiría durante la contienda bélica: "En el último hondón de su sangre, le latió siempre, llevándolo a casarse eclesiásticamente en el año 42, en vísperas de morir, conduciéndolo por ese actuar siempre claramente honrado y por ese pensar profundamente noble que le fueron característicos" (23).

La solapa en la que se enuncia la breve biografía de Juan Guerrero Zamora, presenta a *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)* como un proyecto original, ambicioso y definitivo: "Un profundo estudio biográfico y crítico de una figura señera de nuestra

[51] Más adelante hace explícita la adscripción religiosa de Hernández, no por subrayada menos cierta: "Desde los años 32 a 34, su vida y su obra correrán de acontecimiento en acontecimiento… y comulga en la religión católica" (21).

poesía actual, hasta ahora sin glosa ni biografía, y también un desapasionado y objetivo documento de nuestra época". El valor de dicha obra y su perdurabilidad se consideran sin ambages, la misma será: "Fundamental en el futuro para quienes quieran conocer la literatura española del siglo XX y las corrientes circunstancias sociales o políticas que obraron sobre ella". Zamora viene a reparar una falta, a dar voz a un poeta silenciado. Sin embargo, aún antes de que haga explícita la omisión de testimonios y documentos que posee, pero no ha podido emplear debido al farragoso proceso de publicación de su libro -"mi obra, especialmente en la parte biográfica, es incompleta, conociendo yo muchos datos que la matizarían" (10)-, el biógrafo inicia el primer prólogo de su biografía con una serie de eufemismos, propios de un discurso autocensurado: "Publicó sus obras en momentos cruciales para España, y el vendaval las dispersó (…) Tal era la situación de su gloria cuando decidí, quizá sin meditarlo, aclarar en la medida de mis fuerzas la confusión en que le veían" (7).[52] De este modo, surge de inmediato también, aunque tamizada por la *captatio benevolentiae*, la figura del propio escritor del relato, ávido de protagonismo en diversos pasajes del texto.

A propósito de dicho prólogo, la reflexión sobre la práctica biográfica presente en el mismo consolida un pacto de lectura y, en simultáneo, dispensa uno de los argumentos principales a la hora de justificar la elección del personaje biografiado. Allí se apela al cotejo entre el tipo de vidas que narra la biografía decimonónica y la opción elegida por el biógrafo de Hernández. Por un lado, el criterio al uso de los biógrafos dictamina -según Guerrero Zamora- que el poeta alicantino "no tiene -si apartamos de su vida, la obra- biografía, pues sus acciones son vulgares y cotidianas, su existir no presenta aventuras brillantes y de su dolorosamente alegre transcurso por esta tierra de los hombres no podría decirse nada excepcional" (11). Por el otro, esto es así si no se tiene en cuenta la infrahistoria.[53] Piensan de esta manera "los que no consideran que la

[52] Dario Puccini, a pesar de su ideología de signo contrario a la de Guerrero Zamora, admite que la biografía de este último es de gran provecho, debido a los materiales "de primera mano" y a los análisis estilísticos que ofrece; y todo ello "a pesar del tendencioso planteamiento biográfico, que induce a Guerrero a distorsionar el sentido de la vida y de la obra de Miguel Hernández, hasta el punto de «depurar» varios testimonios y citar pasajes en forma incompleta, con el fin de hacer que el libro fuese aceptado por el poder clerical-franquista" (1970: 213).

[53] "Infrahistoria" o, lo que es lo mismo en este caso, "intrahistoria". Conforme a la definición de Miguel de Unamuno, presente en su libro *En torno al casticismo,* "si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia… de lo inconsciente de la historia" (1996: 62). Con el fin de clarificar tales reflexiones, define la *metáfora del mar*. Según el autor los dos sectores del mar, las olas y la espuma por un lado, y la parte de debajo de las ondas por el otro, se corresponden respectivamente con dos capas diversas de la historia. La primera simboliza los acontecimientos que se leen en los libros de la materia, los que conforman aquello que de ordinario se denomina historia. La segunda, a la "intra-historia", a "la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia" (63).

vida tiene cifrado su interés en la intensidad interior y no en la espectacularidad, los que no ven una norma en lo común realizado ejemplarmente" (11). A continuación, compara a Hernández con una selección de destacados escritores -Rimbaud, Larra, Espronceda, Rilke, Goethe-, cuyas vidas se encuentran atravesadas por el impulso del romanticismo, y concluye: "Miguel no se paseó por paisajes exóticos, como Rimbaud, pero entrañó su tierra hasta convertirla en sangre… ¿Qué más necesita un hombre para tener biografía? (11).

En el segundo prólogo de su obra, Guerrero Zamora recupera las antinomias de la Guerra Civil -nosotros/ellos- y se incorpora a la primera persona plural, voz colectiva identificada con el franquismo. Propone, asimismo, un gesto histórico conciliador: "Ser íntegros en cuanto españoles es integrar a la historia de nuestra patria un poeta que le pertenece, reconociéndole, para ello, el valor de su obra y la honradez que personalmente tuvo, con olvido de sus creencias políticas" (13). Tal actitud demostraría -afirma- "la razón de nuestra superioridad" (14). "Dentro de una retórica que tiene todo el sabor de los tópicos del régimen", sostiene Juan Cano Ballesta, "propone la publicación de este libro como gesto de integración y conquista de los excluidos y silenciados" (2010: 141). La actividad política del poeta sería olvidada, en virtud de la calidad de sus versos, su honestidad y la anulación de su carácter de sujeto histórico, en tanto, Pablo Neruda, Rafael Alberti y otros -Zamora insiste en este punto- son los verdaderos culpables de las inclinaciones ideológicas de Hernández, influenciable en grado sumo. Es más, el biógrafo sugiere que el poeta puede ser uno de los "secuestrados morales" de los que habla Dionisio Ridruejo, "que, aunque crimen alguno tuvo en la conciencia, ni aun muerte en campo de batalla, fue por exacta justicia por lo que se penó su actuación como se la penó, que siempre fue tratado, en las cárceles, en calidad de excepción" (14). Por lo demás, disquisiciones del tipo "es lástima que pasado el tiempo, no viera en los ideales de Franco, esos mismos ideales de amor, de respeto, en suma: de justicia social, que él tenía" (91), hacen verosímil la hipótesis que Eutimio Martín le adjudica a Guerrero Zamora: "Miguel Hernández no fue franquista porque no supo lo que Franco era realmente" (2010: 25).[54]

Miguel Hernández, poeta (1910-1942), al igual que su "noticia" anterior, responde a los horizontes genéricos de la "viobra", pero presenta algunas novedades

[54] La depuración ideológica que Guerrero Zamora pone en marcha sobre la biografía hernandiana incluye, entre otros, la justificación de diversas actuaciones oficiales como la consumada por la Guardia Civil en el episodio del Jarama (97) y la tergiversación de la muerte de Federico García Lorca (151).

estilísticas, que bien podrían vincularse con las aspiraciones divulgativas del texto. Por ejemplo, Guerrero Zamora inserta largas tiradas de versos o poemas de considerable desarrollo, pero que no han tenido amplia circulación; imagina diálogos entre algunos personajes, por medio de los cuales se actualiza y dinamiza la lectura; invoca saberes científicos en boga durante la época como los del Dr. Marañón; repite y extiende el uso de la analogía de personajes reales con personajes literarios -así, Ramón Sijé vuelve a compararse con Virgilio (70) y Miguel Hernández resulta un "inexperimentado Don Quijote" (51)-; y acelera el ritmo de la narración acortando la extensión de los capítulos a medida que nos acercamos al final, lo cual crea al mismo tiempo un fuerte *suspense*, típico del relato folletinesco.

Otra vez encontramos la figura del "poeta autodidacta", a la que no se le agregan nuevos matices. En primer lugar, Ramón Sijé -"ángel guardián y guía" (37)- es el que propicia la revelación del gran poeta que será Hernández. Éste "tiene la suerte de escapar al desorden y desconcierto que frecuentemente el autodidactismo produce, y esa suerte (36) la encuentra al hallar un maestro comprensivo" (37) en su amigo de Orihuela. En segundo lugar, después de una breve digresión acerca de la conveniencia o no de una educación sexual temprana, Guerrero Zamora volverá sobre las relaciones entre sexualidad y naturaleza, aceptando el conocimiento adquirido por el oriolano a través de la observación directa de la fecundación, libre de cualquier clase de corrupción o inmoralidad: "Amará, sin pudrir el amor con cerebralismos civilizados, como los toros, y, en su poesía, cantará este su feliz acuerdo con la más radical pureza, la pureza de lo natural" (29).

En lo que atañe a la imagen de "poeta pastor", Guerrero Zamora introduce algunos cambios. Si en su *Noticia sobre Miguel Hernández* insinúa que el poeta oriolano hace de tal perfil una máscara, pero que en el fondo sigue siendo un "hombre de la tierra", en su "biografía definitiva", en principio, reconoce el accionar consciente de Hernández, su "pregonada pastoría", y el complejo espesor de la misma: "No tuvo solamente postura, sino también verdad; que no fue sólo un árcade literario, sino también un conocedor de *rerum natura* profundo y amplio" (29). Aun así, perviven algunos resabios románticos en el retrato que ofrece luego, según el cual Hernández "tenía esa ingenuidad que esporádicamente aparece en todos los hombres de genio poético, ingenuidad alocada, escandalosa" (33). Tales apreciaciones se retoman y ahondan en el capítulo denominado "Un árcade sobre el asfalto", ligadas al estudio del autosacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934). El

nuevo escenario, nos referimos a la ciudad de Madrid, no consigue que el poeta cambie su "rústico aspecto habitual", sino que éste lo pregona, circula "de aquí para allá con esparteñas, con zamarra, pelado al cero" (73); pero la permanencia y cultivo de esa estampa permite que surjan otros cuestionamientos por parte del biógrafo:

> Lo curioso es que, contra lo que sería más lógico, en vez de disimular sus orígenes y su pastoría, machacaba en exagerarse una condición -la de pastor- que solo tuvo relativamente. ¿Qué pretendía? (…) Por otra parte, su conocimiento de los clásicos lo había hecho amigo de la *Arcadia*, de Sannazaro, o, mejor, de la *Diana*, de Montemayor, y esto, influyendo sobre su mimética idiosincrasia, le llevó a instituirse -con más derecho- árcade redivivo (74).

De esta forma, Guerrero Zamora lleva a cabo una operación que oscila entre la fijación del tópico y su primera deconstrucción. Se observa un evidente intento por interpretar todas las aristas del fenómeno, por proporcionar diversas explicaciones a los hechos. ¿Qué pretendía? Por un lado, el biógrafo cavila acerca de su timidez: "Esa timidez, ¿no es la que le llevaba a exagerar lo que hubiese querido disimular, lo cual es otro modo de disimulo? (74). Por el otro, se menciona su "lado histriónico" y "sus pretensiones de originalidad": "Su histrionismo, ¿no le empujaba a llamar la atención con una postura que él sabía no usaba nadie en el ambiente artístico? ¿Sus pretensiones de originalidad, de personalidad exterior, no son otras razones?" (74). Guerrero opta por un razonamiento sincrético: sobre el "fondo de niño travieso que Miguel no había matado ni mataría" (74), todo lo expuesto es válido en alguna medida.

Esto significa, entonces, dejando a un lado los motivos, que la imagen de autor hernandiana resulta de la conjunción de componentes reales extremados -su origen campesino y sus tareas pastoriles- con otros provenientes de sus lecturas iniciales -la literatura bucólica clásica y modernista, fundamentalmente-. Como toda leyenda, se fragua a horcajadas del mito y los sucesos reales. Pero hay más aún, si tenemos en cuenta el examen que Pierre Bourdieu hace de "la búsqueda dominada de la distinción", podemos reflexionar que Hernández simboliza las dos caras de la "paradoja de los dominados". Bourdieu se hace dos preguntas centrales. La primera: "Cuando la

búsqueda dominada de la distinción lleva a los dominados a afirmar lo que los distingue, es decir eso mismo en nombre de lo cual ellos son dominados y constituidos como vulgares, ¿hay que hablar de resistencia?" (1987: 156). La segunda: "Cuando, a la inversa, los dominados trabajan para perder lo que los señala como «vulgares» y para apropiarse de eso con relación a lo cual aparecen como vulgares…, ¿es sumisión?" (156). La estrategia de ingreso al campo literario propuesta por Hernández -su mitificación consciente- parece confirmar la hipótesis de Bourdieu: "La resistencia puede ser alienante" -recordemos que para muchos de sus coetáneos el oriolano iba "disfrazado de pastor"- y "la sumisión puede ser liberadora" (156) -él nunca hubiera podido construir esa imagen de poeta, abandonado el pueblo y pretendido su ingreso al campo artístico sin antes entregarse a la adquisición del capital simbólico más o menos legitimado-. Con todo, cabe preguntarse si al experimentar los dos polos de la contradicción -como en la multiplicación de dos números negativos- Hernández no habría encontrado una salida a la paradoja.

La poesía de guerra hernandiana, en especial aquella más comprometida en términos políticos, es citada solo a fin de ser criticada. En sintonía con ello y con la visión exculpatoria que sostiene Guerrero Zamora sobre Hernández, ninguna de sus notas distintivas posee un fuerte arraigo en la pluma o en la personalidad del oriolano, producto del pueblo, sí, pero no su portavoz.

Al respecto, cabe destacar que la objeción básica sobre esta poesía es que "van en río revuelto lo estéticamente alto y lo estéticamente nulo", adjudicándole la culpa tanto a la "facilidad versificadora" (276) del autor alicantino como a las propias circunstancias. Por lo mismo, se sitúa a Hernández dentro de una tendencia de la época: "Si echamos una ojeada a los romanceros publicados por entonces, veremos que todos los poetas españoles se vulgarizaron", dado que "la poesía tenía viciado su fin: buscaba la inflamación de sentimientos cívicos en todas las clases sociales" (276). El pueblo, en consecuencia, siempre que sigamos la lógica del binomio cultura alta/cultura baja, se halla vinculado al campo semántico de la segunda, a lo vulgar y al mal gusto. En la cáustica crítica que Guerrero Zamora reserva a *Pastor de la muerte*, leemos: "Es otra muestra del tributo intelectual a lo que entonces se mal llamaba pueblo… se llegaba a vulgarizar el pensamiento y el arte: sacrificio inútil, pues la masa seguía sin entender" (119). El punto de vista del biógrafo "desde las burocracias letradas, expresa horror y desprecio al mismo tiempo por lo que marca como «incultura de las masas»" (Zubieta, 2000: 100), lo cual no haría más que dar cuenta de su "etnocentrismo de clase",

conforme a lo teorizado por Claude Grignon y Jean-Claude Passeron.[55] Pese a ello, la inscripción de tales operatorias simplificadoras en el orbe de la tradición española, al menos en lo que a humor compete, morigera la carga negativa de los versos hernandianos en este sentido:

> Esa aristocracia analfabeta que forma el pueblo español, lo mismo que improvisa las más bellas canciones, impronta las burlas más groseras… España está propensa a la pincelada detonante y no a la vaguedad, a la sardonía y no a la ironía, a la comicidad y no al humorismo, al bulto y no a sutilidades. Por eso, tiene todo un folklore y toda una literatura de gracia gruesa, sátira descarnada y mal gusto (280).

A través de ese "mal gusto", asimismo, las culturas populares intentan alcanzar el máximo resultado al más bajo costo (Bourdieu, 1988), y a esta dinámica no escapa, sin duda, la poesía propagandística y de exaltación del poeta oriolano. No obstante, Guerrero Zamora no registra la persecución de ningún efecto pragmático en ésta, sino que sus "extravíos" proceden de la extracción social y las lecturas del escritor: "Miguel Hernández, por rústico, estaba propenso a la ordinariez; y descendiente de Quevedo, propenso a la ordinariez culta" (280-281).

En definitiva, el poeta aparece asociado al pueblo español, con el cual comparte rasgos, pero no configura con éste una unidad de sentido. Hernández y su literatura son mucho más un síntoma de la tradición popular, que la expresión del sentir de ese pueblo.[56]

---

[55] Claude Grignon y Jean-Claude Passeron desarrollan este concepto en su conocido libro *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura* de 1989.

[56] En su siguiente ensayo, *Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001*, Guerrero agrega otros matices a la concepción hernandiana de pueblo. Según éste, el poeta "habría tenido que *cauterizarse* su amor al pueblo" para poder considerarlo *in extenso*, tanto en sus virtudes como en sus desmanes, que lo hacen degenerar en "horda". Como no contaba con la necesaria formación intelectual, "acudió a la panacea de todas las posibles aporías: a idealizarlo -con parcialidad, puesto que *pueblo*, para él, fue el que luchó en su bando, no el que luchaba enfrente- congregándole abstractamente en mera utopía. Que esa utopía fuera la comunista -hoy desmantelada o desmantelándose, tras tantos años de obstinación inútil- es otro argumento" (55). En definitiva, mientras para Hernández la noción de pueblo implica la pertenencia a una comunidad con la que se comparten convicciones, para Guerrero Zamora dicha noción involucra necesariamente la idea de patria o nación.

Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001 de 1990, es el último libro que Juan Guerrero Zamora dedica al poeta oriolano. La distancia entre sus primeros proyectos biográficos y éste, que no podría ser definido estrictamente como una biografía, nos muestra a un escritor desinhibido, dispuesto a contar en detalle las peripecias de la publicación de su "biografía definitiva", *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)* de 1955, así como a proferir las opiniones más arrojadas. El cambio de época -de la dictadura a la transición democrática- le permite narrar con libertad el proceso de censura que tuvo que atravesar su relato, afianzar juicios del pasado -que en ese momento tenían un cariz más especulativo y que ahora definen verdaderas convicciones- y llevar a cabo un interesante acopio de nuevos materiales.

Prohibido en dos oportunidades por la censura franquista, Guerrero Zamora consigue que su texto sea editado con arreglo a ciertas condiciones, "pactadas según el escrupuloso principio de que no afectarían ni circunstancial ni menos aún sustancialmente a la imagen verídica de Miguel Hernández" (8). Consciente de que sus concesiones "iban a provocar en una facción el mismo rechazo que en la otra" y de que su propósito era no "servirse de", sino "servir a" la difusión del poeta, el biógrafo afirma: "Para unos y para otros aunque por dispares criterios, me *ensuciaría las manos*" (8). El tono dramático que Guerrero emplea para referirse a su pequeña épica cotidiana, recordemos que se llama a sí mismo "mínimo Orfeo que había bajado a los infiernos para rescatar a un poeta" (5) y "biógrafo apaleado" (9), no hace más que exhibir su deseo de protagonismo y la paradoja de todo biógrafo: éste es, al mismo tiempo, juez y parte. El biografiado, en gran medida, se convierte en "ese otro posible que nos obsesiona en la vida con una gran facilidad, que está con nosotros cuando nos miramos en el espejo, cuando soñamos con la gloria" (Bajtín, 1992: 134-135).[57]

"Deshacer la leyenda hernandiana" (9) era y es -apunta Guerrero Zamora- su principal empresa. Rehuir a la "inercia mitificadora que le fue consolidando una fama postiza de la que no era menester", y por la cual se le ha ungido "entre los grandes amantes de la historia", "entre los ideólogos", "entre los héroes", "entre los mártires" y, "estéticamente… en la cima" (31); dado que, sin que sea necesario, las exageraciones desdibujan la verdad, "y la desmesura urde un gigante donde hubo *nada menos que todo*

[57] En otras oportunidades, las inflexiones de esta voz oscilan entre la jactancia y la afectación. Una práctica representativa de tales modulaciones es el fatigoso cotejo de fuentes, la mayor parte de las veces destinado a impugnar los datos de otras biografías, en pos de enaltecer la investigación propia. Así -por citar ejemplos que se agolpan en la misma página- los *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* son "desmemoriados" y las obras de María de Gracia Ifach y Jacinto Luis Guereña son "de escaso rigor y demasiado permeables a datos sin refrendo o meramente conjeturales" (17).

un hombre" (31). A fin de cumplir con esos designios, se impone dos líneas de acción: volver a examinar las figuras de los amigos más cercanos de Hernández, en especial de Pablo Neruda y José María de Cossío, en pos de la reivindicación de este último, y la deconstrucción de la figura heroica hernandiana.[58]

Ahora bien, llegados a este punto debemos dejar asentado que *Proceso a Miguel Hernández* no es una biografía *strictu sensu*. Si bien el título del libro pretende efectuar una segmentación temporal y temática, el cuerpo textual nos descubre una suerte de "biografía estallada", cuyo eje son los documentos que se hallan en el Sumario 21.001. Desentendiéndose de la unidireccionalidad temporal, Guerrero Zamora recupera diversos episodios de la vida del poeta en función de los expedientes que analiza. De modo fortuito, escapa, al menos a nivel formal, a uno de los aspectos centrales de la "ilusión biográfica": a narrar una vida como una historia, "según un orden cronológico que es también un orden lógico" (Bourdieu, 2011: 122).

Dicho esto, interesa señalar que, a pesar de todo, la figura de escritor que el biógrafo aborda, aunque más no sea para desbaratarla, es la de "poeta del sacrificio". Tan pronto inicia el análisis de los documentos, declara: "El antifranquismo necesitaba mártires y, sin que esto excluya que muchos se alarmaran de buena fe, o los proclamaba al menor indicio o los urdía" (44).[59] Sus elucubraciones posteriores apuntan a disolver el tópico. Miguel Hernández que, como es sabido, fue visitado en su etapa carcelaria por miembros del oficialismo de la talla de Rafael Sánchez Mazas, José María Alfaro y José María de Cossío, tuvo -a sus ojos- al menos una alternativa muy clara de cambiar su

[58] Pablo Neruda es acusado de apropiarse de un protagonismo que le correspondía a otros, en particular, a José María de Cossío, quien fue el que en realidad ayudó con un sinfín de diligencias tanto a conmutar la pena de muerte de Hernández, como a intentar sacarlo de la cárcel. Si bien hay gran parte de verdad en todo esto, la adjetivación que Guerrero emplea para referirse al poeta chileno y las valoraciones de acentuado conservadurismo que realiza sobre su vida y sus creencias nos llevan a pensar que, detrás de ello, se esconde una inquina de otra índole, moral, religiosa, pero, sobre todo, anticomunista. Por ejemplo, podemos observar algunas de estas apreciaciones en el siguiente pasaje: "Aleixandre le orientó por esa *pasión de la tierra*, y renegó de él cuando Neruda, tutelándole de un modo absorbente, le indujo a una ebria iconoclastia que en el chileno revolucionario de salón, bebía sus jugos en los dioses paganos de su ancestral auracanía y en Miguel -pardillo alelado entre las máscaras javanesas de quien, para mayor exotismo deslumbrante, se llamaba Neftalí, bajo las manos sabrosas de Delia y en casa de rosas y noches de vino- se tradujo en ruptura de moldes clásicos, poesía impura y, lo que ahora nos importa más, antiteísmo" (51). En lo que atañe a la figura heroica hernandiana, se hace hincapié en cuáles fueron los auténticos estados de ánimo del poeta. Por citar solo un caso, frente al lugar común que sostiene la inquebrantable entereza de Hernández durante su periplo carcelario, Guerrero afirma que cuando José María Alfaro "le visitó con Sánchez Mazas y Cossío, le encontró desecho" (154).

[59] En un artículo denominado "Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández. Los poetas del sacrificio español" (2010a), Francisco Esteve Ramírez rastrea las primeras alusiones a este tríptico y explica que Rafael Alberti toma la idea de un texto de Guillermo de Torre de 1948, *Tríptico del sacrificio*, en el que el título hacía referencia a Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Federico García Lorca, sustituyendo a Unamuno por Hernández. A partir de entonces, la nómina se fija y estos poetas son asociados, entre otras cuestiones, por su carácter de víctimas (131); lo de "mártires" responde solo a los casos más extremados o a la visión de los críticos adheridos a la tópica franquista.

destino: debía aceptar una "rehabilitación", fingida o genuina, eso no importaba, es decir, acatar el "código de *posibilidad*" que esos visitantes le proponían. Pero "Miguel no quiso asumirlo, a la vez admirable e insensato" (188). Hacia el final, va aún más lejos, espeta que el oriolano "no quiso oír", como si no hubiera tenido sus propias razones para decidir sus pasos, y le adjudica al cambio de época su posible calidad de "epígono idealista". El lector asiste perplejo a un nuevo proceso, esta vez meramente especulativo, con arreglo al cual -siguiendo las conclusiones de Guerrero Zamora- Hernández "se habría dejado morir". Al borde del más absoluto cinismo, el biógrafo sentencia: "Nos emociona pero, si no la sustancia, la cuadrícula de su ideario es obsoleta. Acaso también acabó por situarse en ese protagonismo en que el agonista se somete al fatum y lo convierte en su alarde" (189).[60]

Otro valioso aporte a la bibliografía hernandiana lo constituye *La poesía de Miguel Hernández* de Juan Cano Ballesta (1962), fruto de una tesis doctoral, pero igualmente muestra de la paulatina importancia y prestigio que el escritor oriolano comienza a adquirir entre las décadas del 60 y del 70.[61] Si bien el autor da por sentado sin rebatir o matizar las contribuciones de los biógrafos anteriores, especialmente las de Concha Zardoya, su ensayo tiene la virtud de proponer una exégesis de los versos del poeta novedosa, gracias a la confluencia de dos tradiciones teóricas propias de la época: la escuela fenomenológica alemana y los métodos de investigación filológica aplicados

[60] La publicación de *Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001* trajo aparejada, como no podía ser de otra forma, una extendida polémica, en medios locales, entre Juan Guerrero Zamora y los miembros de la comisión alicantina encargada de exhumar y estudiar los expedientes del proceso, integrada por José Carlos Rovira, Enrique Cerdán Tato, Miguel Gutiérrez y Francisco Hellín Ortín. Las críticas centrales efectuadas por estos últimos aparecen en un escrito conjunto titulado "Los límites de un falseamiento", publicado el 7 de febrero de 1991 en el *Diario Información*. Allí se indica que Guerrero Zamora ha intentado un "minucioso falseamiento interpretativo de la información que los documentos aportan", al que hay que sumarle "un intento de analizar psicológicamente el comportamiento del poeta según esos documentos" (25) y, después, que el método compositivo general del libro ha sido "mezclar el sumario, algunos testimonios seleccionados, con fragmentos que no tienen nada que ver y que apoyan las tesis que se sustenta" (26). Más allá del posible falseamiento, lo cierto es que Guerrero Zamora aporta cada uno de los expedientes que comenta -de hecho, cuando la escritura de alguno hace difícil su lectura los trascribe íntegros-, pero el desconocimiento de la obra y la vida hernandianas propiciarían que un lector lego acepte sus interpretaciones como verdades. Con todo, creemos que esa suerte de análisis psicológico, que en el fondo no hace más que esconder juicios meramente personales del biógrafo, es la encargada de que el efecto de lectura del texto sea tan adverso. Las claves de la discusión antes referidas se extienden en otros artículos del mismo periódico, esta vez firmados por José Carlos Rovira, a los que Guerrero Zamora refuta en cada caso, zanjando la disputa un soneto de Rovira denominado "Sobre el rollo que no cesa" (6/ 4/ 1991b). Para más información ver: Juan Guerrero Zamora (3/ 3/ 1991a). "La insidia carece de límites", José Carlos Rovira (21/ 3/ 1991a). "Un individuo parece no tener límites", Juan Guerrero Zamora (3/ 3/ 1991b). "El amnésico insolente".

[61] Como el propio Cano Ballesta lo confirma en un artículo de *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, edición surgida al calor del centenario, se trata de "un estudio que nace en el ámbito universitario y que haya excelente acogida en el mismo. Con él logra mayor difusión la poesía de Miguel Hernández, hasta entonces parcialmente silenciada en España, entre las nuevas generaciones estudiantiles" (2010: 143).

por Roman Ingarden, por un lado, y la escuela estilística de Madrid capitaneada por Dámaso Alonso, por el otro. El estudio de Cano Ballesta se asienta en el análisis de rasgos del lenguaje, no obstante, aclara hacia el final: "Puesto que la lírica hernandiana es, ante todo, biografía íntima, hemos creído indispensable hacer preceder un capítulo fijando los datos biográficos del poeta, en los que se halla con frecuencia la clave para la comprensión de numerosos poemas" (254-255). Esto es, adopta la estructura al uso, vida y obra, haciendo hincapié en la segunda parte del binomio y adjuntando un singular apéndice, con poemas poco conocidos y de dispar calidad. Como él mismo lo señala, la narración biográfica se concentra en el primer capítulo, al que denomina "biografía literaria y poética" (15).

Desde el punto de vista documental, asimismo, Cano Ballesta enriquece el repertorio biográfico hernandiano con algunas entrevistas personales realizadas a amigos del poeta, una relación de quien fuera el Obispo de León, Luis Almarcha, la obra inédita *Oriolanos ilustres* de José Martínez Arenas y, el que deviene su hallazgo más notorio, los títulos de cada una de las octavas de *Perito en lunas*, dados por Hernández al editor.

El "tesón autodidacta" (17) del oriolano le permite completar su formación, opina Cano Ballesta, una vez concluidos sus exiguos años de escolarización, así como también la ostensible "tendencia mimética" arraigada en su idiosincrasia, dado que "gracias a esta enorme capacidad de asimilación e imitación logra el poeta, sin visitar escuelas ni universidades, llegar a dominar los resortes técnicos de la poesía y llevar a pleno desarrollo su personalidad y genio poético" (15). El campo es el ámbito privilegiado para el cultivo de su intelecto y su imaginación, inclinado primero a la lectura de Gabriel y Galán, y luego a la de las obras que va prestándole su vecino, Luis Almarcha, canónigo, por entonces, de la catedral de Orihuela, tales como las de San Juan de la Cruz, Paul Verlaine, Gabriel Miró, Virgilio, entre otros. En consecuencia, este "esfuerzo admirable de autoeducación" (18) conjuga voluntad y emulación, junto con la guía desinteresada del fututo obispo de León, tutela, por cierto, que por primera vez se suscribe dentro de la crítica hernandiana.

La figura de "poeta autodidacta" se enlaza con la de "poeta pastor": Hernández adquiere sus primeros saberes a través de sus experiencias campesinas. En relación con ello, Cano Ballesta repite algunos de los lugares comunes ya visitados por Concha Zardoya y Juan Guerrero Zamora, de acuerdo con las cuales "el contacto directo con la naturaleza le revela grandes misterios: la hora de salida de la luna y los luceros, las

propiedades de ciertas hierbas, el tiempo más propicio para ayuntar el rebaño, etc." (16). Y, nuevamente, nos encontramos con un intento de atenuación de los costados más eróticos de la poesía hernandiana, apelando a que su conocimiento de lo sexual proviene de su observación inmediata de la fecundación animal: "En toda su obra veremos -afirma Cano Ballesta-, la huella profunda de esta visión pura e inocente de lo sexual" (16). Solo cuando estudie el "tríptico temático" amor, muerte, vida, el biógrafo ofrecerá una nueva línea interpretativa en conexión con este "poeta-pastor, tan arraigado en la naturaleza virgen", que "llega a intuiciones que reproducen igualmente estos motivos centrales de las religiones naturalísticas y arcaicas" (66).

Si hay algo que caracteriza el capítulo biográfico de *La poesía de Miguel Hernández* es la fijación de puntos de vista previos, asumidos sin pretensiones de exhaustividad ni de grandes disputas, sino más bien con el objeto de ofrecer un estado de la cuestión. Esto sucede con la imagen de escritor que venimos analizando, de hecho, Cano Ballesta se refiere a Hernández como "el poeta-pastor, de ojos y sentidos muy abiertos" (17) sin problematizar en modo alguno la etiqueta, y con la que examinaremos a continuación, la figura de "poeta juglar". Anunciada con detalle por Concha Zardoya e inscripta en la serie histórica literaria, no olvidemos que la autora la emparenta con los romances de ciego y con las prácticas medievales, esta figura solo es esbozada por Cano Ballesta, quien se limita a presentar una estampa, compuesta por los instrumentos de la representación, ya sean estos objetos concretos, ya elementos de la *performance* interpretativa: "El poeta-juglar acompaña su recital con dibujos sobre un cartelón representando motivos de las octavas, con instrumentos simbólicos como un melón, una jaula y una campana, y realzando esto con su accionado de gestos casi histriónicos" (29).

Semejante proceder sustenta a la hora de narrar los momentos finales de la vida del poeta. Reproduce los versos atribuidos a Hernández por Elvio Romero sin cuestionar esa apropiación, mas cuando se refiere a la originalidad de la poesía hernandiana, en especial, a su calidad de autobiográfica, forja una nueva imagen de autor: la del "poeta precursor". Si para Birute Ciplijauskaite Miguel Hernández "anuncia ya claramente una nueva era" (1966: 384), para Cano Ballesta -quien lo dijo antes y después de un estudio minucioso de su lírica- la poetización de los sentimientos exaltada por el oriolano y enfrentada a los cánones estéticos de la generación de la dictadura, "nos prueban la grandeza de un poeta que supo adelantarse a los acontecimientos y convertirse en precursor y guía de futuras generaciones" (263).

Acusando un evidente determinismo de tintes románticos, las biografías *Miguel Hernández* (1973) de Vicente Ramos y *Miguel Hernández. Biografía ilustrada* (1978) de Jacinto Luis Guereña dan inicio a su narración biográfica con sendos capítulos, referidos a la tierra natal del poeta: Ramos titula el suyo "Teoría de Orihuela" y Guereña, "El poeta en sus paisajes".[62] De lo general a lo particular, ambos biógrafos tienen la certeza de que, solo entendiendo de dónde proviene Hernández, el lector podrá hacerse una idea cabal de su temple y de sus logros.

En cuanto al relato de Vicente Ramos, éste reserva algunos espacios para la reflexión metadiscursiva, bien porque desea aclarar los alcances de su propuesta, bien porque desea justificar la perspectiva metodológica empleada. Hacedor de un tono prudente y conciliador, alega: "Y, pues, los biógrafos del poeta muestran incertidumbres, procuremos disiparlas en lo que podamos" (122). Su forma de acercarse a las zonas más inasequibles de la conducta hernandiana supone tomar los poemas como pruebas de sus tesis -dinámica implícita en la mayoría de las biografías analizadas-, es decir, explotar la indecibilidad entre la poesía y la obra del oriolano, puesto que cree "que las más exactas etopeyas se descubren a la luz de las palabras más íntimas, más confesionales del biografiado" (93). En vista de ello, asegura que "con respecto a Miguel Hernández, la síntesis autobiográfica más clarividente nos la ofreció en el verso *Del ala a la prisión*, ya que, en efecto, entre ambos símbolos discurrió su breve, su intensa, su dramática y gloriosa existencia" (93).

Aunque más no sea por su obligada vinculación con cierto perfil de poeta "en" o "del pueblo", el biógrafo repite con variaciones la anécdota conforme a la cual sirviéndose de un gran cartel, elaborado por Francisco de Díe, "Miguel «explicó» -memorando los tradicionales romances de ciego- su *Elegía media del toro* en el Ateneo de Alicante. Pero, aquí, le precedió una conferencia de Ramón Sijé" (137).[63] En esta

[62] *Miguel Hernández* (1973) de Vicente Ramos explicita el aspecto deductivo de su empresa a través de la estructura ensayística elegida, que puede observarse apenas leemos el índice del libro. Éste cuenta con cuatro capítulos, de los cuales el último es el más extenso y segmentado, a saber: "Capítulo I. Teoría de Orihuela", "Capítulo II. La generación olecense de 1930", "Capítulo III. Ramón Sijé", "Capítulo IV. Miguel Hernández: a) De su vida, b) Su pueblo, c) El contenido poético, d) Teoría de la naturaleza, e) El hombre, f) Sociología, g) Metafísica".

[63] Al calor del centenario, como viene siendo habitual durante los últimos años, se editaron múltiples libros de la más diversa índole, en torno a la figura de Hernández. Uno de ellos, titulado *Miguel Hernández y yo*, tiene la particularidad de descubrir aquellos episodios compartidos por Francisco de Díe con el poeta de Orihuela. Si bien los créditos del texto son para el artista plástico, lo cierto es que gran parte de lo que leemos lo ha escrito o recuperado del archivo de su padre, Francisco de Díe y Rogel, el hijo del mismo. La voz del artista irrumpe promediando la miscelánea -en el capítulo tres, "Elegía media del toro"-, donde se muestran las recreaciones *a posteriori* de los dibujos que De Díe preparó con ocasión de la presentación hernandiana, junto a algunos textos preparados *ad hoc* para explicarlos. Es decir, de acuerdo a lo que relata, cuarenta y cinco años después, en 1977, el artista vuelve a dibujar de memoria

ocasión, Ramos solo alude al remedo de una práctica y a un género de poesía puntual, no a la figura del "poeta juglar", sobrevolando la escena, de la que proporciona, eso sí, datos más específicos, inclusive desconocidos hasta esas fechas: el artista que diseñó el cartel, el poema que Hernández recitó y el lugar en donde lo hizo.

El autor se desentiende del marbete "poeta del pueblo" y, a cambio, formula otras imágenes, destinadas a explicar lo que ese rótulo, con mayor o menor fortuna, sintetiza. En primer lugar, brinda una definición de lo que, en pocas palabras, podríamos denominar "poeta universal". Así, "cuanto más se sienta el escritor penetrado de la sustancia de una tierra y de un pueblo, tanto más ahondará en la sustancia de otras tierras y de otros pueblos. El amor a lo concreto fundamenta el amor a lo abstracto. De lo particular a lo general" (163). Esa inclinación hacia la universalidad, por otra parte, no es más que -según Geneviève Bollème- "el discurso que concierne al pueblo", ya que "sacando su razón de ser del pueblo, no hace otra cosa que reconocerlo" (45). En segundo lugar, expone la tesis de que "Miguel Hernández fue, sí, un gran poeta social, no político, no partidista. Aunque exalte ciertas figuras destacadas de partido político -prosigue- sostenemos que estos versos laudatorios, apologéticos, brotan de la fecunda y limpia raíz popular, no de un dictado" (277). Más allá de su adhesión al Partido Comunista meses después de comenzada la guerra, la cual cree exigida por las circunstancias, una personal sensibilidad es la que anima los versos de combate hernandianos. Es por esto que "habrá que hablar, por lo pronto, y frente a la base marxista de otros compromisos, de la raíz netamente humanista de la fraternidad revolucionaria hernandiana" (Iravedra, 2010: 122). "A nuestro poeta sólo se le puede adscribir -concluye Ramos- al partido del hombre, del hombre libre" (277).

Miguel Hernández. Biografía ilustrada (1978) de Jacinto Luis Guereña pone el acento en el estilo de la escritura y en la exhumación del archivo fotográfico del poeta oriolano. El pórtico del texto es un poema del propio Guereña dedicado a su biografiado, del cual se desprende el tono lírico y el talante fragmentario que

aquel trabajo que ideara al alimón con Hernández, en 1932. Al respecto, De Díe puntualiza que ese trabajo se hizo sobre "un lienzo de hilo basto y barato", acorde con el escaso presupuesto con el que contaba el poeta, y que, aunque la obra parecía solo dibujada, en realidad "se realizó al óleo, y muy diluido, con el fin de que pudiera resistir mejor el trato que habría de darle" Hernández (2010: 64). Se encarga, además, de subrayar la faceta pedagógica del poeta, pues recuerda que éste quiso "aquella pintura para poder explicar el significado de sus poemas cuando los recitara públicamente, ya que solía componerlos por entonces con abundancia de metáforas y resultaban casi ininteligibles para sus oyentes de aquellos tiempos" (63). Finalmente, no deja de ser elocuente en relación a la imagen de "poeta pastor" que se ha cristalizado sobre el poeta, el hecho de que De Díe haya sugerido, en una carta publicada en el diario *Información* de Alicante, el 2 de noviembre de 1975, el acondicionamiento del huerto hernandiano y la construcción de una "esfinge de tamaño natural, en piedra blanca, desnudo de cintura para arriba, con pantalones de hortelano y un azadón en la mano" (46).

acompañará al resto de la narración, rebosante de oraciones unimembres, enumeraciones y preguntas retóricas. La calidad visual del libro es sin duda su mayor novedad, aunque los vínculos entre el texto y las imágenes sean mínimos y se trate -siguiendo a Michael Halliday- desde el punto de vista lógico-semántico, de una relación de "expansión" por "extensión", puesto que la imagen "entrega información adicional o complementaria de lo que ya se ha dicho" (Chiuminatto Orrego, 2011: 63). No se las explica, ni se las integra en la configuración del sentido.

La voluntad y la elección consciente de una forma de vida signan el "autodidactismo terco" del poeta, quien: "Quiso ser poeta. Y lo fue. No es que naciera con buena estrella" (8). De modo análogo a lo establecido por los primeros biógrafos hernandianos, Guereña señala a la naturaleza como la "escuela iniciadora" de Hernández, esto es: "La paz de la colina, el ritmo del monte, el brío y decadencia de la luz solar según las estaciones, el lenguaje refranero del pueblo, la fecundación natural de las especies animales y vegetales" (18). También hace referencia a la "tendencia mimética" del autor, "aventura de ósmosis" (26) -así es como la llama-, en la que lo ha ayudado el canónigo Luis Almarcha, siendo en una etapa más avanzada Ramón Sijé "el foco, el faro, cuya luz y consejos irradiaban y alumbraban" (33) al oriolano.[64]

Si bien en un primer momento Jacinto Guereña refuerza la tópica del "poeta pastor", arrojando una sentencia como la que sigue: "¡Poeta que sabe a pueblo, poeta-pastor! Pureza, por lo tanto, confianza fácil" (41). A continuación, desarrolla algunas precisiones respecto de la mentada imagen de escritor, inicialmente enfatizando que "hombre del campo era, y vida del campo lleva" (51), luego desestimando el retrato al uso que se ha forjado sobre las andanzas madrileñas de Hernández:

> Dícese que andaba con atuendo campesino, con esparteñas, y diciendo a diestro y siniestro que era poeta y pastor. No fue así, tan exageradamente muchacho de pastoría, rapado a cero y olor a estiércol. Claro que vestía como gente pobre de pueblo. ¿Fue lo que sedujo al corazón generoso y católico de vanguardia de José Bergamín? Miguel, con su juvenil impaciencia, su cara

[64] En la senda de Concha Zardoya, asimismo, Guereña vuelve sobre la figura del "poeta enamorado". A pesar de que por rigor biográfico mencione a Maruja Mallo, a la imagen "pura" y "sincera" que cultiva de Hernández le corresponde un amor igual de idealizado: "Un amor, además, único, un amor auténtico como de exclusividad. Es decir, hondo y duradero. Se resume en un nombre y apellidos: Josefina Manresa Marhuenda" (61).

tostada por el sol, su ser entero que el campo subrayaba. ¿Sabe a pueblo? ¿Tiene algo de anormal o descalificador? (68).

El biógrafo acepta que se ha hiperbolizado la imagen pastoril del poeta, pero desacredita la posibilidad de que el mismo explotara tal máscara y entiende que su aspecto campesino irrecusable no comporta ninguna extrañeza. Es más, apela al lector para que responda a sus preguntas retóricas y dé por finalizadas las especulaciones.

Coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del poeta, en 1992, se publica *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* de Agustín Sánchez Vidal, uno de los estudiosos de su obra que más ha trabajado por desmontar los lugares comunes que obliteran su imagen. Volcado a la comprensión de la producción hernandiana, los designios de su texto son mucho más filológicos que históricos, aun así, persiste un particular afán didáctico y ordenador, reconocible en el uso de fotografías y en la cronología y bibliografía finales.[65]

El interés de Sánchez Vidal se centra en la figura de "poeta pastor", lo cual lo lleva a desmitificar, en primer lugar, la pobreza familiar de Hernández. En este sentido, asevera, resulta más ajustado pensar la imagen del escritor por fuera de las excesivas carencias materiales y culturales, "cuya caricatura sería aquella presentación que un periodista inglés hizo de él, definiéndolo con tintes broncos y románticos como un pastor semianalfabeto que en plena guerra civil…, rompió a componer baladas populares al tiempo que manejaba su fusil de soldado" (13). Conforme al criterio de Sánchez Vidal, el "aspecto rústico" del oriolano y su estrecha conexión con la naturaleza son innegables. Sus orígenes se deducían de "su aire, de una cierta rigidez y cortedad campesinas, no reñidas con la intransferible dignidad aludida por su paisano Álvaro Botella" (17). La naturaleza, por su parte, "se convertiría en su principal fuente de experiencias, iconografías y otras referencias vitales y poéticas" (14), siendo esa "vocación panteísta" (159) la que finalmente lo llevaría a enemistarse con Ramón Sijé. A diferencia de Concha Zardoya, la primera en esencializar la idiosincrasia pastoril de

[65] Cabe destacar que algunos de los hallazgos más importantes de su investigación, a los que no nos referiremos con detalle por exceder los objetivos del presente capítulo, son el influjo que la llamada "Escuela de Vallecas" tuvo sobre la poesía hernandiana, propiciando, junto con otras influencias, el tránsito de una poesía pura a otra revolucionaria; el alcance de las relaciones que el poeta mantuvo con la pintora Maruja Mallo, según Sánchez Vidal "la primera mujer que cató Miguel" (135); y el uso de la obra y de la vida de Hernández en términos de "resistencialismo cultural" (209), tanto en los sectores antifranquistas de la posguerra como en las guerrillas latinoamericanas de los años 60 y 70.

Hernández, Sánchez Vidal reconoce el indiscutible lazo entre el poeta y su entorno rural, mas no lo concibe bajo los términos de la pureza y la inocencia.[66]

Tampoco reniega -como lo hace, por ejemplo, Jacinto Guereña- de que el propio Hernández jugase con su imagen de rústico. De hecho, menciona la primera carta que el oriolano le envía a Juan Ramón Jiménez, en la que se presenta, a su juicio, "como un pastor inculto y rudo, sin duda para atraerse la benevolencia del patriarca" (26). Por lo demás, el biógrafo analiza también la recepción de Hernández tanto en los medios masivos de comunicación como en el campo intelectual de la época. A tales fines, recupera los reportajes que le dedican Ernesto Giménez Caballero y Federico Martínez Corbalán, en *El Robinsón Literario* y *Estampa* respectivamente, durante su primer viaje a Madrid en el año 1931; y las apreciaciones que les inspiraba a algunos de sus coetáneos, en concreto, a Federico García Lorca y Luis Cernuda. Si bien para Sánchez Vidal, Gecé emplea un tono entre irónico y paternalista a la hora de introducir a Hernández, que no suscribe Corbalán, "en cualquier caso, de los dos reportajes se deduce más bien una imagen pintoresca, que tiende a subrayar antes lo «simpático» y raro del caso -un pastor componiendo versos mientras cuida las cabras- que sus cualidades como posible o futuro poeta" (30). La antipatía que Lorca y Cernuda sentían por Hernández, negada por la mayor parte de los biógrafos, en especial los primeros, y ahora harto conocida, aparece relacionada incluso con la imagen de "poeta pastor". En efecto, estos poetas rehuían a las claras del escritor alicantino, pues encontraban propio de "cierto exhibicionismo rusticano" su "torpe aliño indumentario", al que "tampoco ayudan mucho los rodeos y trucos de los que se valía Miguel exagerando su rudeza" (43).[67]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[66] En compensación, coincide con Zardoya en el esfuerzo que significó para el autor el aprendizaje de las técnicas poéticas y, llegado el momento, el cambio de registro lírico. Por ello opina que, "para quien, como él, venía de un modernismo retórico, distendido y hueco, era vital hacerse con un lenguaje ceñido y con un denso arsenal metafórico" (47), ya que tal intento constituía una de las pocas vías posibles para su "desclasamiento". Esto instauraría, entonces, "la utilización de la poesía como una redención, como defensa protectora de su condición social, mecanismo que le permitirá adherirse en 1935 a la «poesía impura»" (47).

[67] Tan pronto deba referirse a las piezas dramáticas de Hernández, Sánchez Vidal encontrará nuevas facetas de la figura de pastor, esta vez, más desde el punto de vista literario que biográfico. Según el crítico, en el autosacramental y en *Los hijos de la piedra*, el pastor encarna "la humanidad más depurada y mejor", muestra patente de que más allá de su maduración ideológica, Hernández volvía sobre sus primeros pasos, al no elegir para el segundo texto un protagonista digno de sus aspiraciones revolucionarias, dado que dicho pastor "no es sino una mezcla de elementos autobiográficos y de la evolución iconográfica del Buen Pastor cristiano" (242).

2.3.1.2. La causa encarnada

Eutimio Martín publica en 2010, durante el centenario del nacimiento del poeta, la considerada por muchos críticos biografía definitiva del oriolano: *El oficio de* poeta. *Miguel Hernández*. A pesar de estar rigurosamente documentada, el biógrafo estima que el resultado de su trabajo se sitúa más cerca de una "biografía a la francesa" (659), visto que la exhaustividad, propia del estilo biográfico inglés, no era una de sus máximas aspiraciones. El trabajo de Martín tiende a valorar al individuo Miguel Hernández en la medida en que éste ejemplifica o encarna lo colectivo. Es por esto que, conforme a lo teorizado por François Dosse, podemos considerar su proyecto -y en esto reside gran parte de su originalidad- una "biografía modal": "Lo singular se convierte en una entrada a lo general, y revela al lector el comportamiento promedio de categorías sociales de un cierto momento" (2011: 183).

El escritor demuestra una ostensible consciencia sobre su propia práctica biográfica, la cual lo lleva a reflexionar sobre las motivaciones y el diseño de su texto, aunque en más de una oportunidad, a lo largo de su estudio, sus cavilaciones carezcan de matices y se tornen un tanto categóricas.[68] Después del acopio de materiales, es decir, la recolección de datos y testimonios autobiográficos, cree que es pertinente que el biógrafo -tal y como lo aconseja Umberto Eco- construya una hipótesis de trabajo: solo así el archivo cobraría sentido. Igualmente, no escapa a su perspectiva metadiscursiva el rol especular de quien compone una biografía. En la medida en que se escribe sobre otro, también se escribe sobre uno mismo. Esto que no tiene porqué obstruir la narración biográfica, se transforma en un impedimento "cuando el biógrafo arrima el ascua de la investigación a su sardina ideológica" (24). Según Martín, la "hagiografía izquierdista", de la cual su máximo exponente es Elvio Romero, por un lado, y la "tergiversación derechista", ejemplificada por los escritos de Juan Guerrero Zamora, por el otro, serían los obstáculos más acuciantes en pos de la construcción de un relato biográfico veraz.

De acuerdo con el profesor de la Universidad de *Aix-en-Provence*, diversos intelectuales, entre ellos Rafael Alberti, Pablo Neruda y César Vallejo, defendieron con

[68] Ricardo Senabre, por su parte, quien no duda en recomendar la biografía en la reseña de la misma que escribe para el suplemento cultural del diario *El mundo*, del 4 de noviembre de 2010, advierte que frente a una labor historiográfica impecable, "el talante personal" de Martín no impide "algunos desahogos al calificar con aspereza y acritud trabajos inanes (pp. 222, 231, 429, 514, etc.) o personajes bien conocidos que, tenidos por grandes figuras, se convierten aquí -habría que decir que merecidamente- en desvaídos figurones" (16).

denuedo la causa republicana, pero ninguno encarnó como Miguel Hernández la encrucijada histórica que ésta representaba: "La conquista de la dignidad personal contra la opresión económica de la oligarquía y la ideológica de la Iglesia Católica" (27). Lo individual se fusiona con lo colectivo. En consecuencia, dirá Martín, "decimos «Miguel Hernández» y resuena la República española y su asesinato. El asesinato de ambos" (27). Y, al mismo tiempo, el "oficio de poeta", al que se alude en el título de la biografía, resulta dignificado, lindando con la heroicidad, al dar la vida por aquello en lo que creía, por el "compromiso contraído consigo mismo y con el pueblo español" (27).

Estas ideas se retoman en las páginas finales del libro, en las que Martín vuelve a identificar a Hernández con la causa republicana y a señalar la reivindicación de un oficio, vivido plenamente por el oriolano durante la Guerra Civil, cuya libertad peligraría con el triunfo de los sublevados. Sin embargo, la hipótesis más contundente de su estudio, presente pero oblicua en el resto del texto, se formula al concluir:

> La roca contra la que naufragó la vida de Miguel Hernández fue la Iglesia Católica (…) La Iglesia le puso entre la cruz y la pared, y cuando había conquistado a durísimas penas un reconocido estatuto de poeta, prefirió entregarse a la muerte para poder salvaguardar la legitimidad de su obra (662).[69]

De no haber sido así, parece decirnos el biógrafo, muchos de los versos hernandianos, en especial el ciclo de poesía compuesto en la guerra, hubieran perdido su credibilidad.

Dispuesto a desbaratar la "visión hagiográfica" cristalizada en torno a la figura de Hernández, Martín comienza por distinguirla y ponderarla, considerando que ésta "lo deshumaniza cuando no lo catapulta al limbo de la candidez" (20). Piénsese, por ejemplo, en la acotada colección de adjetivos que suelen acompañar su imagen en los relatos que ya hemos cotejado: "Elemental inocencia", "llaneza y simplicidad de pastor", "joven puro" (Zardoya, 1955: 9, 11, 13); "honrado y naturalmente sencillo", "Inocencia de pájaro" (Guerrero Zamora, 1951: 27, 36); "inocente poeta" (Cano

[69] Tal vez sea en el primer capítulo de la biografía, "Nacimiento y formación de un poeta (1910-1932)", donde se transparente mejor el análisis (casi en términos de lucha de clases) que Eutimio Martín desarrolla sobre la Iglesia Católica, en paralelo con el de la "eclesiástica y señorial Orihuela", "fósil del Antiguo Régimen" (33).

Ballesta, 1962: 306), entre otros. Tales apreciaciones se continúan e, incluso, llevan al paroxismo, al tratarse el vínculo del poeta con su esposa Josefina Manresa. En este caso, "el tono se eleva, desde la vanguardia biográfica, a zonas más de orden angelical que humano" (20). Josefina se transforma en el "amor único", se escamotean otras relaciones sentimentales del oriolano o se desvirtúa su papel en las mismas: Hernández, según Zardoya, como ya vimos, "se deja arrastrar" por Maruja Mallo, "sorprendido e ingenuamente maravillado" (21). El profesor Martín sostiene que un breve encuentro del poeta con Carmen Pastrana -antiguo objeto de su amor, aunque no correspondido-, tras la reconciliación con Josefina, sirve para impugnar las versiones biográficas, sobre todo de escritoras mujeres, que insisten en mostrar un Hernández "sencillo y puro, tirando a memo" (342). El ahínco por suscribir a los enamorados en la "lista de amantes célebres", con todo comprensible y encomiable, no posee sustento biográfico.[70] No es el caso, en cambio, del acercamiento del poeta al nacional-catolicismo, pues se impone, afirma Martín, "constatar que Miguel Hernández militó en las filas del fascismo español, tal como le comunica a García Lorca. Su mentor fue Ramón Sijé" (149).[71] Por último, otro aspecto en el que el biógrafo hace hincapié -no por novedoso menos polémico-, es en la actitud arrogante y aprovechada del poeta, creemos que quizá solo demandante, procedente de sus primeras cartas a diversos actores del campo intelectual. Allí, Hernández "apedrea a sus corresponsales con la impaciencia de sus «cuanto antes», «en seguida», «inmediatamente», «a vuelta de correo»" (Martín, 2010: 227).

Los esfuerzos del autor se centran decididamente en la deconstrucción de la figura de "poeta pastor", pues recoge y analiza la mayor parte de los documentos en los que la misma aflora. Esta tarea necesaria, no obstante, por momentos se desquicia, dado que Martín "se pone manos a la obra con tanto entusiasmo que en vez de querer cargarse al personaje parece que va sin freno contra el poeta, al que responsabiliza directamente de las diferencias que habría entre su vida y su biografía social" (López-Vega, 2010: 8). Tal es así que, gestionado por el propio Hernández, "con su machacona

[70] En esta misma línea, Martín opina que los "dos escollos" en los que más suele naufragar la crítica hernandiana tradicional son la religión y el sexo. Y esto se debe a -como ya lo hemos sugerido al analizar la imagen de "poeta enamorado" y los conocimientos sobre la fecundación que Hernández obtiene por observación directa de la naturaleza- "que la fuente vital de donde manan sus versos exige del lector una disposición de ánimo horro de prejuicios extraliterarios, doctrinales o eróticos" (Martín, 2010: 27); prejuicios que pudieron tener los propios biógrafos o con los que estos contaron como horizonte de expectativas de sus posibles lectores.

[71] "PROFECÍA-sobre el campesino", poema publicado en el primer número de *El Gallo Crisis*, en 1934, constituye un ejemplo manifiesto -asevera Martín- del filofascismo hernandiano, extendido y espectacularizado en su autosacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* del mismo año, ambos de perentorio contenido contrarrevolucionario.

insistencia en una acentuada miseria familiar y personal" (19), el tópico del "poeta pastor" no sería más que una "imagen de marca", inventada por éste para alcanzar lo que Pierre Bourdieu denomina "distinción". "Disfrazado de pastor", según Martín, el poeta logra la amistad y protección de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, y, hasta que no sea identificado como "poeta de la revolución", no "deshará el útil malentendido reconociendo que fue pastor, en efecto, pero de las cabras de su padre" (19).[72] Acorde con ello, además, Martín asevera que, en su caso, "se resalta la pobreza de estudios oficiales porque hace juego con la supuesta menesterosidad económica" (71), favoreciendo, de esta manera, el realce de un arrojo y una singular idiosincrasia que el oriolano sí tuvo, pero no necesariamente en estas lides. Esto significa que el biógrafo da por tierra con la figura de "poeta autodidacta", en la que tanto han insistido las narraciones biográficas al uso, pues la falta de formación oficial en escritores reconocidos -agrega- no es tan extraña como pareciera; de hecho, propone el ejemplo de Rafael Alberti, quien "no llegó a bachiller elemental, puesto que abandonó las aulas sin finalizar el cuarto curso" (71).

A través de "una calculada estrategia de promoción personal", entonces, el joven Hernández "representaba al pobre humilde, limpio, no manchado por las contaminaciones de la civilización urbana y la política" (García Montero, 2010: 5). Y, con arreglo a ese "sentido muy moderno de la publicidad" -según Martín- es que el poeta "se fabricó la imagen propagandística de poeta-pastor" (53); urdida mediante mentiras respecto de su situación económica y variando en virtud del interlocutor elegido. Un claro ejemplo de ese "patetismo desmesurado" (53) -como ya lo hemos mencionado- puede entreverse en la carta que el oriolano le envía a Federico García Lorca, con fecha del 10 de abril de 1933, buscando el apoyo para su *Perito en lunas* del por entonces más célebre poeta de España. En la misma, expresa que tiene "padres pobres" y hace referencia a sus ropas viejas y al incómodo escenario hogareño, en el que estos deben salir al callejón para que sus hermanos "no vean los orígenes de su fabricación" (52). El biógrafo desmonta uno a uno los argumentos hernandianos y aduce, en primer lugar, que "ninguna necesidad tenían sus padres de salir a la calle para

[72] "Los Visenterres: el mito de la pobreza familiar" es el apartado de la biografía en el que Eutimio Martín desbroza los orígenes económico-familiares de Hernández. Si bien los datos que repasa no son *strictu sensu* una novedad -recordemos que desde el *I Congreso Internacional* consagrado al poeta en 1992, *Miguel Hernández 50 años después*, ésta es una temática frecuentada-, su exposición es concluyente: "Don Miguel ocupaba un peldaño superior. Era un tratante que vendía y exportaba su ganado a Cataluña, donde residía su hermano Corro, con el que estaba asociado. Le mandaba cabras por vagones porque en la década de 1920 movía de 500 a 600 animales. Posiblemente fuera el cabrero más importante de la Vega Baja, el de mayor entidad económica" (50).

«reanudarse», puesto que, como todo visitante de la casa natal en Orihuela… puede comprobar, las muchachas tenían su habitación, como los chicos la suya…, y, obviamente, los padres su alcoba" (52); en segundo lugar, con respecto a su apariencia desaliñada por desidia familiar, alega que esto dista mucho de la verdad: "Miguel llamaba la atención de los moradores de la calle de Arriba por su aspecto relimpio" (52).

Más allá de la operatoria general descrita, Eutimio Martín se preocupa por el estudio de la doble articulación, por medio de la cual, se fragua la imagen de "poeta pastor": una impuesta por las presentaciones en sociedad de los amigos de Hernández, y, una vez asentada ésta, otra, consumada por el propio poeta. La introducción inicial del oriolano la realiza Carlos Fenoll en *El pueblo de Orihuela*. El 30 de diciembre de 1929 éste publica en el semanario una breve composición, "La sonata pastoril", que dedica a Hernández, y en la que el creador de *Perito en lunas* se transforma en personaje poético. Proclamada por el biógrafo "obra maestra del marketing" (82), la estrategia del amigo se reduce a descubrir a los lectores de dicho semanario católico, "al pastor-poeta como «el Buen Pastor-poeta» aureolado de santidad por el sol poniente" (82). No olvidemos que la figura de pastor es de procedencia evangélica y que "el pasaje más célebre del Antiguo Testamento es aquel en el que Dios se presenta a sí mismo y presenta al rey David como pastor" (Alonso Rey, 2009: 28). Dos semanas después, el 13 de enero de 1930, el mismo diario local publica el primer poema impreso de Hernández: "Pastoril". Por consiguiente, Martín esgrime que lo más relevante de dicha presentación pública consiste en el empeño resuelto de ensamblar realidad y deseo, o lo que es lo mismo, las tareas pastoriles de Hernández con su anhelado estatuto de poeta. Algunos meses más tarde, el proceso se invierte, y es el propio poeta el que le da "un toque de atención" (103) a José María Ballesteros -prestigioso médico titular de Orihuela, de reconocidas aficiones literarias-, cuando el 5 de junio de 1930 le dedica el poema "Ofrenda", con las siguientes palabras: "A don José María Ballesteros, con toda la admiración y el respeto que siente hacia él este inculto pastor" (Martín, 2010: 104). Ballesteros no se hará esperar y el 15 de junio del mismo año escribirá una semblanza en el periódico oriolano *Voluntad*, dedicada exclusivamente a caracterizar la figura del "pastor poeta oriolano". Si hay dos notas que la distinguirán son el determinismo de clase y la introducción de un mito que rondará incansable la actividad creativa

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

hernandiana: su supuesta espontaneidad.[73] Según Martín, el bosquejo biográfico del médico podría haber figurado sin problemas en su libro *Oriolanas. Cuadros y costumbres de mi tierra*, de un meridiano populismo cristiano, teniendo en cuenta que:

> La misma visión ultraconservadora de una sociedad fosilizada en una tradición inalterable estructura ambos textos. Releamos su retrato del pastor-poeta: "El pastor poeta oriolano es un pastor de cabras; nació pastor, continúa siendo pastor y morirá tal vez pasturando su rebaño […]; y sueña sin duda, como en aquel cuento de la lechera, con la gloria y con el triunfo". Es difícil escribir un texto más patriarcal y humillante, estilo Clavarana (103).

En pos de seguir abriéndose camino en el ámbito literario de su comarca, Hernández prueba suerte en un periódico de la capital de la provincia, *El día*, enviando a su redacción un poema titulado "La bendita tierra", cuya dedicatoria reza: "A don Juan Sansano, eminentísimo poeta de Orihuela. Para que aspire, aunque levemente, los enervantes aromas de la maravillosa huerta oriolana" (Citado en Martín, 2010: 105). El resultado de tales gestiones se traduce no solo en la publicación del texto el 15 de octubre de 1930, sino en la aparición de una entradilla -según Eutimio Martín obra del propio Sansano, director del periódico- en la que se reitera su condición de "pastor poeta" y se lo describe en el marco de un escenario bucólico. Para quien escribe tal texto, Hernández merece en la literatura alicantina una posición análoga a la que ocupa José María Gabriel y Galán en la salmantina. Si bien el biógrafo subraya una y otra vez los intereses que el poeta perseguía con sus dedicatorias y envíos -siempre al borde de la adulación-, cree, al menos en este caso, que el vínculo con Sansano era genuino.

[73] El doctor Ballesteros proyecta la "naturalidad" y "sencillez" del pastor a sus versos, desligándolo de todo esfuerzo compositivo. Al respecto, precisa: "El poeta oroliano es pastor y es poeta por naturaleza. Sus versos fluyen de su imaginación viva como la leche al ordeñarla. Escribe sin esforzar la inteligencia; por eso su poesía es amena y cantarina" (Citado en Martín, 2010: 102). En un reciente ensayo, titulado *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, la hispanista Carmen Alemany Bay realiza sugerentes aportes en este sentido, pues merced a un arduo estudio del archivo del poeta, logra deconstruir dicho tópico, instalado en el imaginario colectivo, y de acuerdo con el cual, el poeta componía sus versos sin esbozos o anotaciones previas, dada "su capacidad innata para la poesía" (2013: 11). Como demuestra la catedrática alicantina, todos los ciclos compositivos del poeta, en menor o mayor medida, presentan abundante material previo, ya sea éste en forma de borradores, apuntes o versiones otras, lo que clausura cualquier tipo de lugar común sobre su "natural genio creativo".

Hernández "no podía por menos de admirar sinceramente la brillante trayectoria profesional y social de un paisano con quien compartía un mismo obligado autodidactismo" (109).

Los ejemplos retomados por el biógrafo, en los que Miguel Hernández habla de sí mismo como "poeta pastor", provienen, en general, de su epistolario, a excepción de la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos", poema publicado en *El Pueblo de Orihuela* el 2 de febrero de 1931. Amén de la carta ya mencionada que le envía a Federico García Lorca, la otra epístola que le interesa a Martín es aquella que el oriolano le remite a Juan Ramón Jiménez, antes de emprender su primer viaje a Madrid. En ésta, Hernández se retrata a sí mismo leyendo la *Segunda Antolojía* en la soledad y el silencio del campo, y no titubea a la hora de llamarse pastor, dice: "…Soy pastor. No mucho poético como lo que usted canta, pero sí un poquito poeta. Soy pastor de cabras desde mi niñez" (168). A continuación, contra lo que expresa en "Miguel-y mártir" -prosa escrita por la misma época, pero inédita hasta mucho tiempo después-, afirma: "Y estoy contento con serlo, porque habiendo nacido en casa pobre, pudo mi padre darme otro oficio y me dio este que fue de dioses paganos y héroes bíblicos" (168). *Captatio benevolentiae* de por medio, el final del texto, que no tiene más objeto que lograr la acogida de Juan Ramón, ruega: "Hágalo por este pastor un poquito poeta, que se lo agradecerá eternamente" (168). Martín, por demás cáustico en otras ocasiones, es moderado en ésta, comentando que, en la carta, el "astuto aspirante a la fama poética" (168) desarrolla un estilo en la estela juanramoniana, muestra el nivel literario que ha alcanzado. Sin embargo, no interpretará con tanto beneplácito la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos", la cual reproduce íntegra. En el poema, Hernández se dirige a sus paisanos y, merced a un gesto autorreferencial que recorre toda la composición, narra que se encuentra cuidando el rebaño y que, al mismo tiempo, escribe la carta "teniendo por / mesa el lomo de una cabra" (113); introduciendo entre paréntesis, a modo de *didas calias*, aquello que sucede a su alrededor mientras redacta: las cabras que se le escapan. Y realiza una petición concreta: solicita que lo ayuden a publicar su primer libro de poemas. Pero donde algún filólogo podría observar el remedo actualizado de un motivo bucólico -nos referimos al vínculo entre el ganado extraviado y los amores pastoriles-[74] Martín halla motivaciones menos incorpóreas.

[74] Durante los siglos XVI y XVII, la conexión entre esos elementos fue tan extendida, que los poetas de la época ensayaron toda clase de juegos de palabras "poniendo en relación la voz y el concepto de *ganado* (explotando la doble acepción de *rebaño animal* y de participio del verbo *ganar*) con *perdido*, e insertándolo en contextos galantes o declaradamente eróticos" (Pedrosa, 2008: 104).

Según el biógrafo, el mensaje de Hernández es el que sigue: "Sobre el lomo de una cabra no hay quien escriba y, si no queréis seguir teniendo problemas en vuestros sembrados con mis cabras, debéis ayudarme económicamente a publicar un libro para cambiar de oficio y poder dedicarme a lo mío, que es la literatura" (118).

Decidido a deshacer la imagen de un Miguel Hernández cándido en exceso, perfil que la figura de "poeta pastor" favorece, Martín termina por mostrarlo adulador, calculador y lindando con el oportunismo.[75] Analiza los textos de otros críticos hernandianos y la obra del poeta, evitando hacer uso de la etiqueta en cuestión, lo que nos ha llevado a cierta recursividad en las presentes líneas. No obstante, el compromiso que el oriolano asume para consigo mismo, lo exime, según su biógrafo, de tales acusaciones, especialmente si tenemos en cuenta su actuación durante la contienda bélica. Dicho compromiso individual, "lleva inherente el compromiso con los demás. De ahí que no pueda hablarse ni de dimisión o renuncia a sus raíces, ni mucho menos de oportunismo. El oportunismo excluye por definición a los demás" (Martín, 1996: 49).

En cuanto a la figura de "poeta soldado", Eutimio Martín no se propone desmontarla, dado que es menos propensa a la leyenda. Advierte su sedimento, sí, pero se inclina más al simple ejercicio de la narración biográfica, que a la valoración dilatada de las posibles imposturas involucradas. Con arreglo a su disertación, Hernández es consciente de que en el Altavoz del Frente Sur, adonde se traslada a comienzos de 1937, deberá escribir y a duras penas blandirá un arma, y por eso se despide de su superior en la "Carta abierta a Valentín González, *El Campesino*", reivindicando su índole de "poeta soldado", dirá: "«Yo seré el poeta dispuesto a empuñar el fusil y a empuñar el romance». Quizá radique en esta doble condición su carácter arquetípico de *poeta de la Guerra Civil*" (391). Pese a ello, no se efectuará hasta el *II Congreso Internacional de escritores para la Defensa de la Cultura*, realizado en julio del 37, su consagración pública como "poeta de la guerra". En la cuarta sesión del martes 6 de julio, conforme a lo ya visto, Stephen Spender se referirá al "pastor de Málaga", "que ha llegado a ser a la vez un soldado de la civilización y el poeta emocionante y profundamente imaginativo

[75] Las interpretaciones un poco desmedidas, o en términos de Umberto Eco "sobre-interpretaciones", son habituales en el ensayo de Martín. Otro texto en el que se hace referencia a la imagen de "poeta pastor", aunque el biógrafo no se detenga en la exégesis de la misma, es el prólogo que escribe Tomás Navarro Tomás como pórtico a *Viento del pueblo*. Sobre éste, Martín hace un comentario que ejemplifica con claridad el tono excesivo al que aludimos antes: "Más que presentar a un poeta parece referirse a un fenómeno de barraca de feria: un hijo del pastor de cabras, con marcado acento regional, mitad Isidro vestido «de recia pana» y mitad personaje pastoril de teatro del Siglo de Oro (con «justillo de velluda piel de cordero») se ha puesto a hacer versos y, como no se pueden pedir peras al olmo, «lucha con la dificultad», para él difícilmente superable, «de la palabra y el verso»… Pero, a pesar de todo, y gracias a su «visible esfuerzo y tenacidad», ha conseguido «labrar» dos «libritos» de poesía" (457).

de esta guerra" (Aznar Soler y Schneider, 1987: 90). El biógrafo juzga que, más allá de los motivos argumentativos que llevaron al escritor británico a incorporar el nombre de Hernández en su discurso, lo cierto es que, considerarlo el poeta por antonomasia de la Guerra Civil, no solo debe haber conmovido al oriolano, sino que se adelantaba con mucho a la visión que sobre él incurriría años más tarde. Aspecto reforzado, asimismo, por el hecho de que fuera el autor de una composición, "Canción de la Sexta División", identificada con la causa republicana, y rebautizada en el exilio por Lan Adomian, compositor de la música, "Nuevo himno de la República española". Cabe destacar que, finalizada la guerra, Miguel Hernández es visitado por miembros del régimen y sometido, en palabras de Martín, a un "miserable chantaje". Según éste, de haber aceptado lo que le proponían tal vez hubiera salvado su vida, pero "*Viento del pueblo* hubiera perdido a buen seguro toda legitimidad. No dudó con su negativa en poner su vida al tablero. Y así salvó la dignidad del oficio de poeta" (607). Granjeándose de esta forma, sin duda, la deferencia y el respeto que suscitan su vida y su obra en la actualidad.

Tampoco la imagen de "poeta del sacrificio" se desarrolla en la biografía de Martín. El profesor asume la actitud heroica de Hernández, al dar la vida por aquello en lo que creía, y, en vez de reflexionar acerca de la usual trilogía de poetas víctimas del franquismo -Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández-, reduce la nómina a un "díptico emblemático de la criminalidad franquista", formado solo por los dos últimos, sin reservas (381).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.3.1.3. Vida ejemplar y heroica

Sin ánimo de perdernos en los derroteros analíticos a lo John Wilkins, es posible señalar que la vida y obra de Miguel Hernández no se privan tampoco de la modalidad heroica de la biografía. De una forma u otra, relatos biográficos tan reconocidos y a la vanguardia de la crítica hernandiana en su momento como los de Dario Puccini y María de Gracia Ifach, nos referimos a *Miguel Hernández, vita e poesía* (1966) y *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (1975) respectivamente, tienden a presentarnos al oriolano en cuanto "modelo ejemplar", personificación de las virtudes humanas perseguidas por la sociedad contemporánea. Se adscriben, de esta suerte, a la tradición biográfica de más larga data, aquella explorada por Plutarco en sus *Vidas paralelas*. Si bien no explotan ni extreman todas las posibilidades del género, Hernández no deja de ser una

individualidad a pesar de cumplir una "función social", los apremia el mismo propósito que a los autores clásicos: ofrecer la lectura de "los rasgos sobresalientes de un carácter psicológico en sus ambivalencias y su complejidad", dando sustento así al "género de la vida ejemplar con pretensiones morales" (Dosse, 2011: 107).

La "Premisa del autor" con la que se inicia el texto de Puccini es una perspicua declaración de principios en este sentido. La misma está encabezada por un epígrafe de Erich Auerbach, que dice lo siguiente: "En todo caso lo que en una obra comprendemos y amamos es la existencia de un hombre, una posibilidad de nosotros mismos" (9). La elección de estas palabras quizá no sea más que una justificación del abordaje de la poesía de Hernández desde la perspectiva confesional, por lo cual, se engañará quien crea que Puccini ha concebido su estudio teniendo en mente como matriz genérica a la biografía. En efecto, conocer la vida y la obra del poeta es uno de sus deseos cardinales, pero no es la consolidación de una narración biográfica su principal motivación. Con acierto, Gabriele Morelli sostiene que "la experiencia humana le sirve como base concreta para fundar su orientación crítica en busca de la verdad poética" (Puccini, 2011: 16).[76] Así se lo hace saber a la propia Josefina Manresa en carta del 15 de febrero de 1966:

> Creo importante también que se haga, en cuanto sea posible, una biografía detallada de M.H., pero no es lo que yo quise hacer. Si me hubiera ocurrido escribir una vida de M.H., le habría preguntado mil cosas particulares a Ud., y después, a todos los que lo han conocido, pero -repito- ésta no fue mi intención. Aparte de esto, me parece que lo importante sería -escribiendo una biografía detallada- mostrar que Miguel fue una persona buena, honrada, sencilla, humanísima, fiel a sus ideas, a su familia y a sus amigos… Bueno, esto es lo que yo pienso (Puccini, 2011: 77-78).

[76] En vista de ello, Morelli justifica la publicación del epistolario que edita en 2011, *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández entre Dario Puccini y Josefina Manresa (1961-1971)*, y lo hace a partir de dos aspectos. Por un lado, dicha publicación evidencia la certera dedicación del hispanista, quien visita a la viuda de Hernández y se preocupa por los avatares editoriales en los que ésta se halla involucrada. Por el otro, "presenta la voz y la versión de ella, protagonista de la historia y fuente principal de la documentación biográfica y textual" (16). Cabe destacar que se trata de un vínculo epistolar perpetuado durante diez años, del 16 de octubre de 1961 al 10 de octubre de 1971.

Dario Puccini es consciente de que una serie de obstáculos, propiciados bien por desidia deliberada, bien por discrepancias ideológicas, dificulta la tarea de aquellos que quieren acometer la exégesis de las peripecias vitales y creativas del oriolano. Algunos de los que más le inquietan son la falta de unas obras completas solventes y de la datación fidedigna de numerosas composiciones; la escasa rigurosidad de las monografías con las que se cuenta hasta esa fecha, ya sea por la aparición en las mismas de planteamientos tendenciosos o por la poca seguridad que ofrecen los datos proporcionados; el exiguo conocimiento que se tiene sobre las amistades del poeta y sobre la influencia que éstas obraron sobre él; y, en último término, las limitaciones derivadas de la inexistencia de una edición con sus cartas del período carcelario. A pesar de ello, emprende lo que él denomina una "investigación afectuosa y siempre confortada por su biografía, o bien conforme con el esquema habitual, pero de todos modos significativo, de la «historia de un alma»" (9).[77]

No cede, asimismo, a la tentación de parangonar el *fatum* trágico de Federico García Lorca con el de Miguel Hernández. Si lo que "más hiere" en la muerte del granadino es "el sentido de una inocencia y de una pureza injustamente truncadas", lo que lo hace en el caso del poeta oriolano, en cambio, es "la precisión, «el dolor específico», de su asesinato" (10). El corolario de tales disquisiciones es la introducción de un particular modelo heroico en su relato. De este modo, profiere que "nuestra época ha puesto ante nosotros, casi como etapas del conocimiento humano, como filosofía del vivir, como libros de hechos y de carne, algunos destinos ejemplares" (10), uno de los cuales, sin duda, es el de Miguel Hernández. Es por esto que, en definitiva, la figura del oriolano no ha perdido un ápice de vigencia, metida como está en la "historia que aún estamos viviendo" (11). Recordemos que Puccini escribe durante la etapa final de la dictadura franquista, culpable del silenciamiento de la voz del poeta, causante también, y en justa reacción a esto último, de "la continua y cada vez más insistente referencia a su figura, convertida en símbolo de liberación" (11). El tenor historicista del ensayo no escapa, sin embargo, a las críticas de uno de los hispanistas italianos más influyentes de la época: Oreste Macrí.[78] Según éste, "la investigación de Puccini es notoriamente

[77] El estado de la cuestión que Puccini esboza en este apartado es el resultado de un interés temprano por la obra del oroliano, que se inicia durante los años 50 cuando publica el artículo "Poesia e milizia di Miguel Hernández. L`eredità dell`onore", en la revista *Il Contemporaneo* (20 de octubre de 1956), y continua con firmeza durante toda su ingente actividad académica.

[78] Entre las décadas del 50 y 60, las figuras más destacadas del hispanismo italiano que dedicaron ensayos a la obra del poeta oriolano fueron Oreste Macrí, Dario Puccini, Juana Granados y Gabriele Morelli. Los

comprometida y finalística en función del «mensaje» poético-humano y humano-poético de una pura reducción de la vivencia mortal-artística a un altísimo ejemplo de protesta y rebeldía"(1975: 229-230). Esto es, el método crítico empleado por Puccini -propio de la escuela posbélica del neoiluminismo que tiene por maestro a Gramsci y procura acercarse a la "lección democrática" de los intelectuales del Politécnico- no solo infunde una singular "fe activa y existencial" (230) a la memoria, sino que lo conduce a buscar la coherencia entre los diversos acontecimientos de la vida y obra del oriolano, encontrándoles un sentido retrospectivo.[79] En consecuencia, la ejemplaridad y función histórica del sujeto biografiado justifican su estudio, tal y como se lo sugería en el epígrafe inicial de Auerbach, que se parafrasea en la página final del trabajo. Allí se afirma que Miguel Hernández es uno de los poetas "cuyo destino poético-humano parece total y únicamente tender a darnos ciertas extremas posibilidades de nosotros mismos: puntos de partida para nuestra conciencia histórica, para nuestro conocimiento del mundo contemporáneo" (152).

Atento a explicar las premisas básicas que orientaron su trabajo, Dario Puccini compendia en una misma frase, sin reflexionar acerca de los componentes de ésta, los tópicos hernandianos más extendidos, cuando refiere que la falta de asistencia médica había minado "la joven y robusta fibra del ex pastor meridional, del ex miliciano, del más sorprendente, humano y profundo poeta de la que, sobre todo en su nombre, se podría llamar la generación sacrificada de la literatura española contemporánea" (10). Y, *a posteriori*, irá reforzando o matizando cada una de estas imágenes.

En el primer capítulo de la memoria, "Formación e iniciación literaria, 1910-1934", el profesor italiano hiperboliza ciertos episodios de la vida del poeta y repite varias notas distintivas de su imagen, ya apuntadas por los biógrafos anteriores y asociadas a la etiqueta de "poeta pastor".[80] No duda en exagerar la extracción humilde

---

dos últimos, en concreto, impulsaron relatos biográficos de menor circulación que el de Puccini, en parte por ser recreación del trabajo de éste: *La poesía di M.H.*, de 1956, y *Hernández*, de 1970, respectivamente.

[79] El análisis de Macrí se diferencia también de la propuesta de Puccini, en cuanto al foco de su investigación. Mientras éste cree que la obra del oriolano se encuentra inmersa en la tradición barroca, Puccini pone el acento en el aspecto confesional.

[80] Contrario a lo que las aclaraciones anteriores pudieran sugerir, el libro de Dario Puccini tiene una gran importancia, tanto por su renovado enfoque crítico, de tenor marxista, como por la difusión que el mismo logró en Europa y en América. El profesor italiano realiza un sucinto estado de la cuestión, en lo que atañe a investigaciones y publicaciones aparecidas hasta aquel momento sobre Hernández; se concentra en el análisis de *El rayo que no cesa* y de sus versiones previas -*Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*-; indica cómo en algunos versos se puede percibir la crisis religiosa del poeta y el diseño de una especial "concepción materialista del mundo"; y, sobre todo, investiga la poesía menos estudiada del oriolano: la poesía de la Guerra Civil. Con este libro -afirma Juan Cano Ballesta, del que hemos recuperado varias de

del escritor, a cuya familia ubica en "los últimos peldaños de la escala social" (16), ni en dramatizar la experiencia escolar de Hernández, quien acudió primero -según Puccini- a una "escuela para los pobres del barrio, dependiente del Colegio de Santo Domingo", para luego "en el mismo austero Colegio, regido por austeros y aristocráticos Padres jesuitas… Miguel, mal vestido y tímido entre alumnos de condición holgada los más, asimilar los primeros rudimentos del saber" (18). Nuevamente el paisaje y la vida de su Orihuela natal determinan el primer tramo de su existencia, puesto que, "pastor desde la infancia, fue la primera escuela de vida para Miguel la naturaleza" (16). Se reiteran, entonces, los lugares comunes acerca de su formación bucólica y, una vez más, por extensión, se menciona su precoz conocimiento de la fecundación como resultado de la observación directa de los animales. Con todo, la interpretación de esta parte de la vida de Hernández se realiza usando el esquema de la "biografía heroica":

> Si la infancia es el lugar destinado donde se encuentran en germen las determinantes de una personalidad, puede decirse que en la infancia de Miguel el paisaje exuberante de aromas y colores del Levante español… no habrá de convertirse en ensueño tierna o fantásticamente acariciado. Antes bien: precisamente de las sensaciones de su infancia o adolescencia derivan la descarnada noción de las cosas y la pura receptividad de tierra y agua (y sangre) que caracterizan la madurez de su pensamiento y de su poesía (17).

En este fragmento encontramos una muestra cabal de "racionalidad retrospectiva -en expresión de Michel Foucault-" (Citado en Serna, 2014: 127), de acuerdo con la cual se intenta sistematizar los hechos del pasado para ajustarlos a la realidad posterior, en otras palabras, racionalizar lo que se hizo o lo que se fue para adaptarlo a lo que después se llegó a ser.

La misma dirección parecen tener los comentarios vinculados con la imagen siempre recurrente de "poeta autodidacta". Puccini glosa las apreciaciones de Concha

sus declaraciones en las apostillas precedentes- "la imagen del poeta se ha completado en sus líneas más importantes" (2010: 143-144).

Zardoya al respecto -según el profesor italiano "la mejor biógrafa del escritor oriolano" (28)-, incluso emula el tono patético empleado por ésta, pero junto con "el esfuerzo por sobreponerse a una mal supuesta «rudeza original»", señalado por la poetisa, sostiene que "hay en el trabajo de Miguel hasta 1933-34 el signo sufrido y el empecinamiento del autodidacto de gran talento y de destacada capacidad de transfiguración lírica y de versificación" (28).

Se distancia luego, no obstante, de las caracterizaciones al uso, debido a que su interés no es anclar a Hernández en ningún marbete fijo, sino estimarlo conforme a los parámetros de la lucha de clases: Madrid debía recibir al oriolano -explica- "como una especie de poeta *naif*, más pastor-poeta que poeta-pastor (dos definiciones casi igualmente falaces, pero que de todos modos Hernández llevará dentro de sí durante mucho tiempo)" (24). A pesar de que comparte con Eutimio Martín la misma ambición y cierta formación filosófica, sus lecturas apuntan muchas veces en sentido contrario, aunque su valoración final del poeta sea muy semejante. Un ejemplo manifiesto de estas aparentes contradicciones lo constituye la interpretación prácticamente opuesta, que hacen de la carta enviada por Hernández a Juan Ramón Jiménez, antes de emprender su primer viaje a la capital literaria. Mientras para Martín "el astuto aspirante a la fama poética exhibe ya su nivel literario en la carta que redacta, sin olvidar impregnarla de un sutil perfume estilístico juanramoniano" (2010: 168), para Puccini, quien se apoya en las palabras finales de la epístola -"¿Podrá Ud. Dulcísimo don Juan Ramón recibirme en casa y leer lo que le lleve?" (24)- la carta es "ingenua" y favorece su condición de "poeta *naif*". Otro tanto sucede para el italiano con algunos de los poemas de la fase católica y con el autosacramental, en los que Hernández queda "atrapado en una visión conservadora, reduciendo su ideal a un mítico e idílico mundo campesino" (30), puro, inocente e inmóvil, acosado por el deseo, al que se retrata como un "siniestro instigador, un despiadado sin dios, un revolucionario convencional" (30).[81] Sin embargo, Puccini medita que, entre 1935 y 1936, el pensamiento de Hernández evoluciona, dejando atrás el "personaje de pastor-poeta". Su experiencia de la vida urbana no es adversa, lejos quedaron ya los lapidarios versos de "Silbo de afirmación en la aldea", y esto le permite al poeta desarrollar una actitud contemporizadora entre sus ideas del campo y la ciudad. Más allá de que censure los rumores y las intrigas de los círculos intelectuales, no

[81] Los ecos de la poesía popular que recorren toda la obra del oriolano no siempre están anudados al retrato de dicho mundo campesino, presente en mayor medida en los versos juveniles y en su producción dramática, pero son fundamentales a la hora de valorar el proyecto poético hernandiano en su totalidad. Justamente, una de las primeras voces en señalar la necesidad de un estudio pormenorizado de esta tradición, en la poesía de Miguel Hernández, es la de Dario Puccini (1966: 54).

desprecia a la capital del país, es más, elogia las libertades que propicia, hallando, en paralelo, correspondencias entre su amor con Josefina Manresa y la vida sosegada y simple de Orihuela. Es decir, su remozado talante implica, por un lado, el distanciamiento del catolicismo propugnado por Ramón Sijé -que se fundaba en la oposición ciudad-campo-, por el otro, sus reticencias con respecto a la vida humilde, "o sea su rebelión contra su mismo limitado y prefigurado personaje de pastor-poeta" (41). El profesor italiano, por lo tanto, lee en términos dialécticos la caída de la máscara: Hernández alcanza la síntesis a cambio de la pérdida de su imagen más manida, requisito indispensable para transformarse en "poeta universal", para devenir "modelo ejemplar".

La poesía de la Guerra Civil es otro de los temas centrales de la obra hernandiana sobre los que el catedrático profundiza. Ésta es exhibida en su punto máximo de compromiso político, dado que "el poeta quiere situarse en medio del pueblo en guerra y Dario Puccini sabe poner de relieve esta fuerza combativa de sus poemas, sean cantos épicos, versos imprecatorios o elegías" (Cano Ballesta, 2010: 144). Tengamos presente que con estas consideraciones se completa la imprecisa imagen del poeta hasta esas fechas.

El episodio clave para pensar la adhesión de Hernández a la causa republicana, en opinión de Puccini, es aquel que le acontece cuando la guardia civil lo detiene en las inmediaciones del Río Jarama. A fin de justificar sus observaciones al respecto, el italiano transcribe un largo fragmento de la biografía de Concha Zardoya, en el que el poeta le cuenta a su novia los pormenores del incidente. Puccini no tarda en denunciar las distorsiones a las que Guerrero Zamora sometió al relato -"deseoso de defender a «los honrados guardias civiles»"-, tampoco en subrayar las similitudes que existen entre la "carga de antigua y serena rebeldía" de Hernández con uno de sus personajes, el bracero Antonio. La narración muestra, en consecuencia, el tipo de solidaridad que "iba Miguel a dar muy pronto a la acción y a los ideales socialistas" (58). Otra vez explica acontecimientos futuros en consonancia con aquellos del pasado, pero en esta ocasión, Puccini también vislumbra razones en el presente próximo. Sostiene que la "conversión" del oriolano "al mundo colectivo, a la poética social y de resistencia", responde tanto a un deseo de liberación de los "viejos mitos de la religión y de la metafísica, del oscuro túnel de la desesperación individual" (62), como a una forma de dar "salida natural a sus orígenes campesinos, a la vez que un lógico desarrollo a sus convicciones de intelectual" (63). Ahora bien, este juicio, que se extiende asimismo a la

obra de Pablo Neruda, es duramente criticado por Oreste Macrí, quien lo tilda de tautológico y determinista, pues "el Hernández de Puccini se «convierte» (con religiosa analogía) a esa humanidad inmanente que, en el mismo conocimiento del crítico, es sustancia y modo del ser y del destino del hombre contemporáneo" (1975: 232). Esto es, Hernández por el mero hecho de ser campesino y, luego, por el mero hecho de moverse en un ambiente de izquierdas evoluciona hacia tal "conversión", pero esto no se detiene allí, porque a partir de la misma, promediando la escritura de *El hombre acecha*, además, adquirirá una "nueva consciencia revolucionaria" (92). Hernández participa de una noción de humanidad preconcebida, o mejor, es, en esencia, el modelo ejemplar de un hombre nuevo.

El meollo del mundo poético hernandiano, una vez iniciada la contienda bélica, será el pueblo, distinguido por Puccini "-como objeto y sujeto de poesía-, casi como categoría de intuición y conocimiento" (61). Según el italiano, estar "en medio del pueblo" es una "experiencia completa" para Hernández, lo cual significa "comprenderlo, sentirlo, interpretar orgánicamente sus humores, sus impulsos, sus ansias; pero es, a la vez, un comprenderse y sentirse a sí mismo" (80).[82] Esta indiferenciación entre el individuo y el colectivo, esta identificación, por ende, entre el sujeto biográfico y el sujeto poético, legitiman la figura de "poeta del pueblo" y harán gozar a Hernández de "popularidad", en cuanto "manera de estar entre el pueblo" (Bollème, 1990: 40). Más aún, durante la guerra el poeta encontrará "la dimensión de sí" (146), en el cruce de la historia y de la intra-historia sintetizados por la imagen de esposo-soldado, y en la exaltación humanizada de la vida. En el marco de su propuesta poética, esto representará otra clase de encuentro: la relación dialéctica entre la poesía militante de esos años y el canto popular.

En definitiva, Puccini concluye que debido a la peculiaridad de la biografía hernandiana, la habilidad del autor para trasladar al registro poético una serie de temas y pasiones básicos, y la lacónica extensión de su obra, Hernández es "un caso aparte (y apartado) en la poesía contemporánea española (y no sólo en la española); un escritor aislado como una mónada en su presencia fulgurante, exclusiva, restringida" (142-143), en suma, difícilmente clasificable. Aun así, el hecho de que su intensa peripecia vital

[82] Por su parte, Manuel Aznar Soler puntualiza que el consejo reiterado de Hernández -la idea de que el poeta debía interpretar al pueblo merced a las experiencias directamente compartidas con éste-, no debe suponerse en su caso una expresión del "populismo literario de ir hacia el pueblo", sino "el compromiso de estar con el pueblo" (1996: 146).

sea objeto ineludible de su poesía, lo convierte en un "poeta universal", pues "llega a expresar líricamente realidades hondamente enraizadas en lo humano y, por ello, universales y generalmente valederas" (150).

Si en sintonía con las ideas delineadas por Jacob Burckhardt en su *Consideraciones sobre la historia universal* (1905), François Dosse asevera que "la valorización del héroe lleva al extremo la tensión entre lo particular y lo universal (…) La condición de posibilidad de la grandeza remite a la incompletud que sentimos en su ausencia, y a su presencia y su vínculo con los acontecimientos históricos" (2011: 134), mucho de todo esto aparece en el cierre del libro. Dario Puccini, como vimos, repite el epígrafe de Auerbach con el que comenzó su ensayo y reconoce la dificultad a la hora de adentrarnos en el "mensaje heroico, último y decisivo de Miguel Hernández" (152), mensaje que ha calado muy hondo en los "hombres de hoy"; no sin antes citar unas palabras de Oreste Macrí, en las que el hispanista insiste respecto de la excepcional coincidencia entre la historia literaria y la "historia humana de la libertad" del caso hernandiano, digno ejemplo, estima, para las nuevas generaciones.

Similares motivaciones persigue Gabriele Morelli con su *Hernández* de 1970, a pesar de que no se trate exactamente de una biografía, sino más bien de una noticia biográfica o biografía divulgativa, a falta de una categoría más precisa, dado que otra vez nos encontramos con un trabajo que combina en partes iguales la glosa biográfica con el comentario de su obra. El nombre de la editorial por medio de la cual se publica el texto, *La nuova Italia*, los títulos incluidos en la serie en la que aparece el mismo, en su mayoría dedicados a personajes contemporáneos comprometidos con la libertad o con ideas más bien progresistas, incluso el formato acotado del ejemplar y su tapa de diseño pop, constituyen muestras claras de la amplia difusión del ensayo que anhelan los editores y del perfil de lector que buscan: hombres y mujeres jóvenes interesados en historias de vida y en empresas artísticas inspiradoras, afines, en más de un caso, al ideario identificado con la izquierda de los años 60.

En el apartado que abre el libro, "Personalità e mondo poético di Miguel Hernández", Morelli juzga que el escritor oriolano es uno de esos raros ejemplos, "tragici e dolorosi, in cui il poeta, e con lui il significato del suo mesaggio, s`identificano pienamente con la stessa storia dell`uomo, che è storia di verità e di libertà nella sua accezione più ampia" (4). Al igual que Dario Puccini, asume la importancia simbólica de Hernández y su estrecha filiación con una "humanidad inmanente", en las palabras ya citadas de Oreste Macrì. Si bien tiende a presentarlo bajo

los parámetros del "ejemplo de vida" y comparte con Puccini el tono por momentos dramático, no pretende convertirlo en modelo, ni orienta sus notas biográficas al ascua del esquema heroico, la imagen que compone se corresponde con la de "poeta universal"; tampoco ese acento patético es el que impera en su escrito. Éste, en verdad, se confunde en más de una oportunidad con las inflexiones románticas y esencialistas empleadas, entre otros, por Concha Zardoya.

De hecho, todos los trazos que configuran el retrato del oriolano, pese a que en ningún momento se utilice el marbete "poeta pastor" más que como otra forma de etiquetado, convergen en una misma dirección: subrayan la pureza que le viene dada *per se*, por su condición de campesino. Así, Morelli -evocando las acotaciones de Neruda- vuelve sobre "l`aspetto ingenuo e puro, típicamente contadino, della sua figura come della sua poesía" (8). Estampa del autor que, además, habilita el trasvase de esa "incorruptibilidad" de su vida y de su obra al lector: "Pochi poeti, come Hernández, sanno darci questa sana sensazione di vitalità, di freschezza e insieme di grande purezza" (6).

Hay que advertir, por otro lado, que se lo acusa de "poeta popular" en dos sentidos: tanto por el amplio reconocimiento que tiene en el público como por su participación en la Guerra Civil. Según Morelli, "non può meravigliare, quindi, il largo consenso di pubblico e di critica che la sua figura, e in particolar modo la sua poesia, vanno riscuotendo in questi ultimi anni" (4), esto es, el profesor italiano da cuenta de un fenómeno de época que persiste no solo en el ámbito académico sino en los círculos de lectores dentro y fuera de Europa. Pero, al mismo tiempo, frente a la imagen de "poeta soldado" prefiere la de "poeta del pueblo", un poeta que interviene en la contienda armada porque "si lascia guidare da un moto e da un sentimento di spontanea generosità più che da una maturata coscienza política" (8). Sus orígenes campesinos, de la que es sintomática, deducimos, esa "generosità" y el derrotero de su propuesta lírica llevan a Hernández, de acuerdo con la argumentación de Morelli, hacia el pueblo, "come parte integrante e diretta espressione dell`anima popolare" (54).

Ninguna narración biográfica es tan explícita con respecto a los sentimientos que le genera el biografiado a quien cuenta su vida y a la concepción heroica de Miguel Hernández como el relato escrito por María de Gracia Ifach. Testigo parcial de algunas de las anécdotas que refiere -conoce a Hernández durante la guerra, gracias a que Concha Zardoya se lo presenta cuando éste visita Cultura Popular en Valencia, institución cultural al servicio de la República-, Ifach recoge en el prólogo de su texto

los criterios que lo regirán, en principio, la usual lectura en clave confesional de la poesía hernandiana, a la que se hace parte indecidible de la semblanza del oriolano.[83] "Seguir sus poemas detenidamente -asevera- es casi conocer su historia" (7). Si bien está al corriente de los numerosos trabajos en los que se ha tratado de entender la figura del escritor y manifiesta que todos son meritorios, su intención es ofrecer su propia versión de los hechos, considerando que quienes siguen "tratando el fenómeno ontológico Miguel Hernández", tal vez rectifiquen algún error anterior, "cualquier fallo involuntario, en beneficio de la ejemplaridad de su hombría" (7). Poco después, expone de modo aún más ostensible su apego extremado hacia el autor, junto con una mirada del mismo que evidencia la cercanía de su biografía al modelo heroico:

> Trato solamente de ofrecer paralelamente vida y obra, más guiada por mi devoción al hombre-pueblo, hacia el héroe Miguel Hernández. Es decir, de mi humana captación del humanísimo poeta. Lo siento tan dentro de mí que debo exponer, imperiosamente, mi interpretación para aquellos interesados -"llamo a la juventud"- que, cada vez en mayor número, buscan antologías y estudios que lo den a conocer (8).

Se impone, ante todo, potenciar los costados más encomiables del autor, en pos de modelar un retrato sin manchas ni sombras, digno de su condición de héroe. La fusión "hombre-pueblo", además, es la cifra exacta a partir de la cual podemos pensar la adscripción del relato de Ifach a la llamada "biografía heroica", puesto que se establece una identificación total entre el biografiado y la sociedad a la que éste pertenece. La investigadora se coloca más allá del objetivismo decimonónico y cambia, en alguna medida, el eje mediante el cual acceder a la imagen más auténtica de Hernández: solo desde el mundo de las pasiones será posible captar la "verdad" del poeta. De principio a fin, Ifach no abandonará el tono grandilocuente de su escritura, ni la cristalización de un

[83] La escritora e investigadora María de Gracia Ifach (1905-1983), pseudónimo de Josefina Escolano, consagró la mayor parte de sus ensayos a la figura de Hernández. En 1975 publica la biografía que estamos comentado, en opinión de Gabriele Morelli "la más densa biografía escrita hasta ese momento sobre el poeta" (2011: 69). Como ejemplo de su dedicación al tema, baste decir que en ese mismo año prologa un volumen de gran importancia crítica, dado que allí daba a conocer un conjunto de estudios de los más diversos autores, publicados a ambos lados del Atlántico y, en general, de difícil acceso. La antología, denominada simplemente *Miguel Hernández*, fue editada por Taurus en su serie Pérsiles. El escritor y la crítica.

discurso ejemplar, siempre atento a las virtudes del héroe. La última muestra de su "afinidad electiva" es el cierre de la narración, en el que se pondera la vida y la obra de Hernández: "Fabuloso es el legado con que ha enriquecido a la poesía española de todos los tiempos, y a la Humanidad entera con un ejemplo incomparable de honradez y de hombría" (335). Finalmente, incluso los valores que la autora señala -la honestidad y la valentía del oriolano- nos remiten al modelo heroico de la biografía, con arreglo al cual el móvil principal del relato es la educación moral y la transmisión de esos valores a las nuevas generaciones, público cautivo en este caso, al que Ifach "llama".

En términos generales, la biografía *Miguel Hernández, rayo que no cesa* se concentra, primero, en la narración de los vínculos del poeta con sus amigos de Orihuela, más adelante, en el calvario sufrido por éste en las diversas cárceles por las que pasó hacia el final de su vida. Como se deduce de ello, no se despliega un resuelto interés por proporcionar detalles sobre las peripecias vitales de Hernández durante la Guerra Civil. Se omite su pertenencia al Partido Comunista y se justifica su cristianismo, soterrado en esos momentos, pero nunca olvidado plenamente. La imagen hernandiana forjada por Ifach no solo abreva del discurso pastoril, sino que, en el afán de presentar a un héroe sin mácula, la autora tantea algunas de las formas de expresión de la hagiografía, en vista de que lo describe a partir de calificativos tan elocuentes como "iluminado", "elegido", "divino". Lo único que admite, a pesar de todo, es la relación del poeta con la pintora Maruja Mallo, aunque de cualquier manera la justifique, apelando a la ingenuidad y el provincianismo del oriolano.[84] Por añadidura, y no se trata de un dato menor, es la primera en reivindicar e intentar imaginar los sufrimientos de Josefina Manresa.[85]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[84] Ahora bien, el esfuerzo que Ifach lleva a cabo, a fin de exponer los aspectos positivos del oriolano, la conducen en más de una oportunidad a desvirtuar o exagerar algunos episodios. Por ejemplo, la amistad con Federico García Lorca y la relación con Maruja Mallo. Sobre el primer caso no hay mucho por aclarar. Ella dice que "serían auténticos amigos" (95), cuando es por demás sabido que el granadino no toleraba la presencia de Hernández. En cuanto al segundo, no dejan de sorprendernos las apreciaciones subjetivas y tendenciosas que realiza. Conforme a su visión de los hechos, la pintora -cual Circe redivivalo habría atraído, más allá de cualquier afinidad intelectual, que también, mediante su insistencia y sagacidad. Tal entendimiento entre los artistas, afirma, "es algo más fuerte, creado por la fuerza psíquica de ella presionando en el corazón ingenuo de él -que, sin quererlo, la compara a la bonita novia pueblerina-, y por la entrega de un hombre sencillo, poco habituado a una entente intelectual con una mujer encantadora a pesar de su físico poco grato" (139). Justifica, de esta manera, la falta de fidelidad de Hernández hacia Josefina Manresa, y exalta por contraposición, las virtudes de la novia, sobre la que no tendrá más que palabras de admiración. Recordemos, porque quizá explique algunos de estos dislates, que antes de escribir la biografía, María de Gracia Ifach visitó a la viuda y que ésta le facilitó material de archivo.

[85] En otro orden de cuestiones, y como ejemplo de los extremos a los que se ha llegado también en la caracterización de la amada de Hernández, resulta por lo menos curioso, que Francisco Gómez Ortín en *Otro Miguel Hernández*, de 2012, exprese abiertamente lo siguiente: "Quiero reivindicar a Josefina como

La imagen de "poeta pastor", semejante a la otrora perfilada por Concha Zardoya, permea desde el comienzo la biografía, así como también el influjo que ciertos referentes literarios operan sobre el poeta nacido "bajo el signo de Gabriel Miró" (9). La autora nos presenta a Hernández en una escena de ensayado bucolismo y reminiscencias cristianas, descrita con recurso al tópico del *locus amoenus*: "Huerto de Miguel, pequeño «paraíso local», en donde pasaba las horas olvidado del mundo, sintiendo la poesía a través de la naturaleza, captándola de los árboles, del sol, de las pequeñas hierbas, del agua, a la que tanto amaba" (15). Sin embargo, esta vez, la naturaleza no es su principal escuela sino la poesía misma, que el receptivo pastor aprehende de ese mundo idealizado, merced a su estrecho vínculo con sus propios sentimientos. En tal caso, el aprendizaje derivado de su contacto directo con el entorno campesino sigue exhibiéndose, por ejemplo, vuelve a mencionarse que su conocimiento de la fecundidad nace cuando "capta el juego amoroso de los animales domésticos y el ganado que cuida" (17), pero éste no requiere esfuerzo alguno, pues por medio de la simple observación, el oriolano va "asimilando, sin darse cuenta" (17) el contenido poético de la sierra. Esta aparente "facilidad", nos anticipa tanto la noción del ejercicio poético hernandiano en cuanto "don divino", como el mito de su espontaneidad creativa.[86]

El humilde huerto levantino, espacio originario del héroe, se transforma a los ojos glorificadores de Ifach en "el paisaje virgiliano", que traspasa la sensibilidad del poeta, "sintiéndose, en lo alto de la sierra, dueño absoluto de cuanto le circunda" (30). Cual Hesíodo al pie del Monte Helicón, Miguel Hernández emprende su iniciación poética inmerso en la naturaleza: "Imagino que sería en lo más alto de la Cruz de la Muela o en el Castillo en ruinas, donde recibió el bautismo de la Poesía, llegado de lo divino" (31). La autora se aferra, así, con esta clase de disquisiciones, a la otra vía de conocimiento que reivindicó en el prólogo, un humanismo cargado de emociones y de imaginación. Y, sin menoscabo de lo anterior, adscribe al oriolano a uno de los más extendidos ideologemas de la tradición romántica: el poeta como artífice de los lazos

víctima de un incesante ataque o burla contra sus sentimientos religiosos, por parte de Miguel, no sé si por inconsciente o deliberada actitud de maltrato" (18).

[86] La "pureza" que se le adjudica es otra nota distintiva emanada de su vida en la naturaleza, entre otros episodios, de sus habituales baños en el río. Es por esto que, apunta Ifach, durante su primera aventura en Madrid, "tan limpio de alma y cuerpo, es un verdadero drama no poder cambiarse de ropa, no poder bañarse con frecuencia" (79). Incluso su amor con Josefina Manresa goza de esa "tersura", esta vez en cuanto indiscutible decoro. La siguiente cita, en la que los adjetivos empleados -"primoroso", "vírgenes", "castas", "limpio"- son reveladores del amor idealizado que se quiere representar, sirve para mostrarnos otra faceta en la que Hernández ostenta su característica honestidad: "Los sonetos de *Imagen de tu huella* se inician al compás de un noviazgo primoroso, nutrido de palabras sencillas, de miradas vírgenes, de intenciones castas. No otra cosa pueden inspirar y sentir una mujer y un hombre que se atraen con el amor más limpio" (115).

entre lo humano y lo sobrenatural "y, en consecuencia, del vate como ser «marcado»" (Lorenzo García, 2009: 315).

El particular recorte que Ifach realiza de la biografía de Hernández no nos permite apreciar con exactitud cuál es su posicionamiento acerca del uso que éste podría haberle dado a la etiqueta de "poeta pastor". Los cimientos de su estudio son la insoslayable relación del hombre con la naturaleza y por ende, luego, del escritor con el pueblo del cual forma parte. La situación económica de la familia Hernández Gilabert y la educación autodidacta del autor no son uno de los puntos más trabajados. Tampoco "las tretas del débil" -como las llama Josefina Ludmer-, ante los embates de la realidad literaria provinciana y, sobre todo, el difícil acceso al campo intelectual de la capital de España. No obstante, en el capítulo tercero, dedicado a su primer viaje a Madrid, la autora recupera un extenso parlamento de Arturo Serrano Plaja, en el que éste expresa el "efecto chocante" que le produjo Hernández la primera vez que lo vio, ya que le "daba la impresión de andar por Madrid disfrazado de campesino o, lo que es peor, de «pastor-poeta»" (64). Teniendo en cuenta que Ifach no efectúa valoraciones concretas sobre el fragmento que transcribe, creemos que lo que prevalece es el juicio final del propio Serrano Plaja -en sintonía con lo que ella ha venido delineando-, quien, una vez franqueada la primera impresión, narra cómo Hernández detenía la lectura de sus poemas para silbar y, entonces, declara, "en pleno paisaje urbano, pese a lo que a mí me parecía disfraz de su indumentaria, sin transición se aparecía el campo suyo, el de esos poemas con todos sus pájaros" (64). Otro atisbo de que no desconoce el tópico al uso aparece promediando el libro, en la voz de un tercero. Se alude a una conversación con el oriolano, en la que éste habría confesado que: "Sí, había sido pastor pero del propio rebaño de su padre. Aclaración que -dice Luzuriaga- parecía quitar «literatura al asunto»" (221). Es decir, las escasas declaraciones en torno al posible ardid perpetrado por Hernández son producto de una mediación, respondiendo en ambos casos a reforzar la impronta honrada del héroe: la apariencia se correspondía con la realidad, según el primer testimonio, el poeta no exageraba ni menospreciaba su índole campesina, de acuerdo con el segundo.

"Víctima ilustre" (333) de la Guerra Civil española, Miguel Hernández, por supuesto, es también el "poeta del sacrificio", que da constantes muestras de su esforzado temple, en especial, en el último tramo de su vida. "Su dignidad, que estaba a prueba en todo momento" (266), encuentra respaldo en hechos puntuales como sus abnegadas negativas a admitir alimento, cuando él no tenía nada con que corresponder

el favor, o su cautela a la hora de informarle a la esposa los rumbos de su situación judicial. En efecto, demora medio año la noticia de su proceso, explica Ifach, "soportando él solo el peso de la dura sentencia" (282). Como se desprende de lo anterior y en palabras de la propia biógrafa, ante todo, "prevalece su singular estoicismo" (271). Quizá el examen más decisivo que deba atravesar en este sentido sea el de la negociación de su libertad. Si en una primera visita, realizada por destacados miembros del franquismo y su protector José María de Cossío, se lo insta a que renuncie a su ideología política y Hernández se muestra "contrariado y hasta violento" (271), posteriormente, cuando se reanuden esas proposiciones, o sea, "que se retractara como militante del Ejército Republicano, declarándose partidario del nuevo régimen" (272), y así obtener el "indulto total", el poeta se negará "rotunda y categóricamente" (273). Pero hay más, en otra de las diversas visitas de esta índole que recibió, encontrándose ya en el Reformatorio para Adultos de Ocaña, Dionisio Ridruejo y otros sujetos, de los que la autora no da el nombre, le hacen proposiciones semejantes a las precedentes, según Ifach, creyendo que el recluso sería más receptivo, dada su extrema debilidad psíquica y física; mas su "vigor ético" no claudica. La oferta "es prometedora y sin embargo el poeta sabe mantenerse en el más alto nivel de la dignidad humana y dice ¡No! Esto es todo. En ese monosílabo radica el hondo sentido de su condición de hombre" (297).[87] De alma y cuerpo puros, enamorado virtuoso -a pesar de la transitoria coincidencia con Maruja Mallo-, merecedor de una novia igual de casta y honorable, ejemplo de honestidad y de "hombría", y, por último, "poeta estoico", Hernández, al fin de cuentas figura de contornos monolíticos, logra salir airoso de todas las pruebas a las que lo somete el destino y completa de este modo el periplo del héroe.

Al borde del principio -evocando el disco de Adolfo Celdrán, pero también el inicio de una nueva etapa histórica auspiciada por la muerte del dictador-, esto es, 1975, se publican no solo la biografía de María de Gracia Ifach, sino las de José María Balcells, Jesús Poveda y Manuel Muñoz Hidalgo. La de este último autor, denominada *Cómo fue Miguel Hernández*, nos invita a un nuevo recorrido por la vida del oriolano, en esta ocasión, despojando al proyecto de los designios omnipresentes de la llamada -por Antoine Compagnon- "viobra".

[87] El único aspecto de calidad hagiográfica que María de Gracia Ifach no acepta, aunque tampoco niegue de forma tajante, es la posibilidad -apuntada por Elvio Romero- de que Hernández hubiese escrito un "transido pareado" de despedida en la pared de la enfermería en la que murió. A sabiendas de que la postración del poeta era total, se pregunta "¿Cómo hubiese podido incorporarse para trazar en el muro una sola letra?". Y concluye que el viso improbable de la anécdota se debe a que "resulta más espectacular y literario contarlo así" (327).

En el "Prólogo" del libro, el autor confiesa que el primero en hablarle del poeta fue su padre, quien conociendo las aficiones literarias del hijo, se interesó por contarle algunos episodios referidos a su viejo amigo de la adolescencia. Legitima, entonces, con ese comentario entrañable y autobiográfico, su propia incursión en la vida del oriolano. "Tras la imagen real y auténtica de Miguel Hernández, tan discutido y falseado" (13), su investigación -admite- ha sido ardua, pues una vez concluida la etapa de la recopilación de datos, el problema más significativo que tuvo que afrontar fue la selección meticulosa de crónicas y opiniones de lo más diversas. De hecho, considera que una de las limitaciones de su trabajo está vinculada con la proliferación de versiones sobre un mismo suceso, contradictorias en la mayoría de los casos, en vista de lo cual se ha sentido "obligado a escoger la que (le) parecía más lógica" (14). Su propósito fundamental "es contribuir a un conocimiento más profundo de esta figura contemporánea admirada universalmente por lo que representa para la historia literaria de España" (14). Es decir, al igual que varios de los biógrafos anteriores, asume la calidad de "poeta universal" y, sobre todo, de símbolo, de Hernández.

Otros paratextos centrales del volumen -tapa, contratapa, solapa y epígrafe- nos anticipan y esclarecen el tipo de lectura que se realizará en el cuerpo del texto sobre la vida del oriolano. Sin duda la tapa, en la que se reproduce la conocida foto del escritor arengando a la tropa, ilustra no solo la opción ideológica elegida, sino que adelanta la principal novedad de esta biografía: arrojar luz sobre la intervención de Hernández en la guerra y su muerte en la cárcel. La contratapa, por su parte, presenta unas palabras de Pablo Neruda y una serie de fotografías. La cita del poeta chileno comparte el entusiasmo y el aliento combativo de la foto de portada, al tiempo que apela al lector y le reclama:

> Y este fue el hombre que aquel momento de España destinó a la sombra. ¡Nos toca ahora y siempre sacarlo de su cárcel mortal, iluminarlo con su valentía y su martirio, enseñarlo como ejemplo de su corazón purísimo! ¡Darle la luz! ¡Dársela a golpes de recuerdo, a paletadas de claridad que lo revelen, arcángel de una gloria terrestre que cayó en la noche armado con la espada de la luz!

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

A la saga de la antítesis entre la luz y la sombra, entre la vida y la muerte, y remedando las antinomias siempre presentes de la guerra, Neruda formula a través de algunas pinceladas básicas el perfil del héroe que es debido recordar. La glorificación del poeta, merced a su pureza, valentía, sus sacrificios finales en la cárcel y su lucha incansable (armado con la "espada de la luz") -como es obvio tópicos, pero de gran efectividad elocutiva-, redundan en el diseño de un destino ejemplar, que es necesario no solo revelar sino enseñar a las nuevas generaciones. Justamente, y esto no es casual, la cita de autoridad exhibe una combinación de elementos que se ajustan al modelo de la biografía heroica. Asimismo, el autor latinoamericano, portavoz de un colectivo dentro del cual se incluye, propone un tenaz y resistente ejercicio de la memoria. Y Manuel Muñoz Hidalgo está dispuesto a recoger el guante.

Las fotografías que acompañan el discurso transcripto no suministran demasiada información en un primer y rápido visionado. Se trata de tres imágenes de Miguel Hernández superpuestas a modo de collage. Si las volvemos a observar, en esta ocasión con un mayor detenimiento, en cambio, advertimos que la composición gráfica tiene sus propias connotaciones. Cada una de las fotos muestra una colocación distinta del cuerpo del autor. Mientras que en la que se encuentra en el centro el oriolano está de pie y mira hacia atrás (tiempo pasado), en la de la izquierda, de cuerpo entero y vestido con atuendo campesino mira al frente (tiempo presente), y en la de la derecha, en la que se ve solo su cara, mira hacia delante (tiempo futuro). Esto significa que el diseñador no dispuso esos retratos al azar, sino que su presencia simboliza tanto la confluencia temporal a la que tiende toda biografía como la perdurabilidad de la estela del poeta.

En la solapa, se pone de manifiesto el cambio de época y las mutaciones que éste provoca en el campo intelectual. El autor anónimo de turno expresa que la biografía de Muñoz Hidalgo se edita en "un momento en que las circunstancias de la guerra van perdiendo, lentamente virulencia", lo que hace posible, en definitiva, la revisión y el rescate de la figura de Hernández, "mixtificada y semiolvidada en tantos años de silencio, y que hasta hoy no ha recibido la atención y reconocimiento que merece". El epígrafe que encabeza la primera parte del texto, perteneciente a la pluma de Ortega y Gasset, "puedo comprometerme a ser sincero; pero no me exijáis que me comprometa a ser imparcial" (17), expone la pretensión de objetividad de Muñoz Hidalgo, ya planteada en el prólogo, y revalida, en relación paradójica, la toma de posición del mismo. El propósito fundamental del estudio y la opción ideológica que representa, anticipados en estos textos laterales, se verán *a posteriori* desarrollados en el trabajo, a

partir de diversas operatorias de selección y recorte de materiales y, ante todo, a partir de una marcada voluntad de contextualización de los sucesos, aspecto que habilita al autor a explicar, cada vez que lo crea necesario, los hechos históricos alrededor de los episodios vitales de Hernández.

Por lo que, la narración no se regodeará en la construcción de una imagen romántica del oriolano, al menos no en sus contornos pastoriles, privilegiando la etapa final de su vida. Muñoz Hidalgo nos muestra al poeta en su ámbito cotidiano, el del mundo natural, pero no emplea la adjetivación al uso, ni deriva de ello aprendizajes obtenidos del medio o entiende de determinismos mesológicos. Cuenta que la madre de Hernández le preparaba una comida fría, el sábado antes de acostarse, y que, "al amanecer del domingo, Miguel, con su hato y su máquina portátil, llevaba al ganado a pacer en la sierra de la Muela o en la huerta. Allí pasaba el día solo, componiendo versos" (51). Si bien la idea de que un pastor escriba poesía puede encerrar *per se* cierto tenor romántico, a causa de la ceñida relación que los héroes de esa tradición tuvieron con la naturaleza,[88] no puede achacársele al biógrafo la insistencia en ese aspecto. Al contrario, son escasas las alusiones o el uso del marbete "poeta pastor". Una de las pocas referencias en este sentido proviene del testimonio de Aldomar Poveda, compañero del oriolano en la cárcel de Toreno. La primera impresión que éste dice haber tenido de Hernández fue "como de un trozo de tierra de labradío hecho persona. Todo su cuerpo daba la impresión de ser tierra fértil, por lo tanto, humilde, callado, concentrado, pero tenía una manera muy honda de mirar" (200). Ecos nerudianos aparte, las declaraciones de Poveda acusan una faceta particular del autor, aquella desplegada durante el desdichado ciclo carcelario, al tiempo que reproducen los lugares comunes acerca de la "bondad campesina"; sintetizando luego el testigo la sensación evocada en esos dichos, con la frase "era un campesino extraño, tremendamente impresionante" (200).

En compensación, una de las novedades más notorias, respecto de las biografías que hemos venido analizando hasta aquí, es la posibilidad de pensar al autor como "poeta militante" dentro del espacio carcelario, visto que el biógrafo da cuenta de su

[88] En su clásico estudio *La novela pastoril española*, Juan Bautista Avalle Arce sostiene que si bien el Romanticismo se opone inicialmente a aceptar el mito pastoril, una vez que su "personaje-símbolo" -quién sino el pastor- sea satirizado hasta el hartazgo y el aspecto formal destruido, adoptará sin mayores problemas uno de las premisas básicas de la literatura bucólica: el nexo ineludible con la naturaleza. De este modo, "el pastor, sin su pellica, ahora, reencarna en cada uno de los héroes románticos, en cuanto todos se refieren a la naturaleza (con mayor o menor grado de subjetivismo) como *dimidium animae meae*" (1974: 18).

actividad proselitista y asevera que: "A todos cuantos hablaba procuraba alistarlos en su partido; pero la mayoría eran de la Juventud Socialista" (212). En suma, continuaba con su quehacer propagandístico, ahora fuera de la trinchera, bajo las condiciones de cercanía con los hombres de su pueblo más estrechas y extenuantes posibles, siempre usando la palabra como arma, aunque no necesariamente sus versos.

Se reanuda en esta biografía la imagen de "poeta estoico", en conexión con la andadura ideológica del oriolano. Muñoz Hidalgo narra que, en la cárcel, de acuerdo a las historias orales recabadas, Hernández "no tenía en cuenta, a la hora de hacer un favor, el partido político ni ideología". Ante las inquisiciones de sus compañeros respondía que "la verdad (es) para compartirla". Y cuando la familia o los amigos le llevaban alguna prenda, él se la daba al "primero que veía sin ropa, y se quedaba en mangas de camisa". Su actitud altruista formaba parte de una coherencia ideológica de la que él era consciente y se jactaba. Es por esto que, les repetía a sus compañeros: "Si yo no cumplo lo que os digo, echádmelo en cara" (212). Conforme a los dichos del ya citado Aldomar Poveda, además, la conducta del escritor era el fruto de un sentimiento profundo de empatía. Él no era solo un "muy buen compañero": "Daba la sensación de que con toda su humildad junto al sufrimiento por sí mismo y por su familia tenía un sufrimiento social por todos los que estábamos allí. Todo el que se le acercaba y contaba sus problemas le tenía que herir incrementando su dolor" (200).

La imagen de "poeta del sacrificio" configurada por Muñoz Hidalgo se remonta a las "visitas" mencionadas por María de Gracia Ifach, pero en esta oportunidad se trascriben las palabras concretas de uno de los compañeros encarcelados junto a Hernández, Luis Fabregat Terrés, y no solo las referencias solapadas a tales hechos. La primera visita tiene lugar en la prisión de Torrijos, la realizan José María de Cossío, Rafael Sánchez Mazas y José María Alfaro. Estos le proponen mostrar arrepentimiento, aunque fuese un "arrepentimiento simulado", a cambio de su libertad; "bastaba sencillamente con que él aceptara ayudarlos en sus trabajos". Ante tales ofrecimientos Hernández se enfurece y no vuelve a hablarles. Según Fabregat Terrés, cuando le contó lo que había sucedido, el oriolano le dijo: "¡Me parece increíble que esos viejos amigos no me hayan conocido mejor! ¡Que hayan venido a verme para hacerme pretensiones deshonestas, como si Miguel Hernández fuera una puta barata!" (214). Los mismos intelectuales intentan visitarlo en la cárcel de Ocaña, pero el poeta se niega a verlos. La segunda visita, ya en la penitenciaría de Alicante, la lleva a cabo Luis Almarcha y unos "prestigiosos militares", quienes le proponen casa, ayuda para su esposa y un estipendio

a cambio de que él firme los "poemas que le presentaran". Siempre secundados por el testimonio de Fabregat Terrés, leemos que el autor, afirmó: "Señores, si Miguel Hernández tuviera doscientas vidas no pondrían ustedes lograr nunca una firma de Miguel Hernández en un libro que él no haya escrito" (215).[89] A pesar de todas las penurias que atraviesa, con arreglo a estos testimonios, el poeta tiene la entereza para responder de forma inmediata y categórica, movido por sus pasiones, sí, pero convencido de lo que cree. Tuvo tiempo de pensar entre una visita y otra en qué era lo que más le convenía y, no obstante, no modifica su decisión: se reafirma en sus ideas y se reafirma en su nombre, repetido como un mantra.[90]

Hacia el final, a modo de balance sobre su libro, Manuel Muñoz Hidalgo expone, en principio, su preocupación respecto de las alternativas compositivas elegidas. Espera no haber fomentado un nuevo falseamiento, la de un "Miguel Hernández ateo cuyo único móvil fuera la política"; destacando una vez más las calidades del héroe: su "amor por el hombre", "grandeza y hombría". Rescata la vigencia de la poesía hernandiana, cuyo "impulso joven" aún hace vibrar al lector y es el mismo que le "acercó al pueblo que sufre y trabaja porque ahí es donde radica la auténtica España". También, la imagen del poeta sacrificado, pues éste "inmoló su libertad por la dedicación que tuvo a su patria". Favorece, en última instancia, la idea de un Hernández "poeta-símbolo", "estandarte de puros principios" (227).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.3.1.4. La pasión hernandiana

"Biografía novelada o «de estilo periodístico» como dice Puccini" (Cano Ballesta, 2010: 143), "exégesis (que no biografía)", "reportaje periodístico" (Larrabide, 2010: 9), "prosa emocional" (Asturias, 2010: 15), lo cierto es que *Miguel Hernández, Destino y poesía* (1958) del poeta paraguayo Elvio Romero, obra poco conocida dentro de España debido a las presiones de la censura, fue la primera biografía publicada en América Latina y gozó de amplia difusión, en especial, entre los círculos intelectuales

[89] Juan Guerrero Zamora sostiene que las especulaciones en lo que atañe al supuesto "chantaje" llevado a cabo por el vicario Luis Almarcha son irracionales y llama a Fabregat Terrés el "delirante testigo". Para el crítico, la respuesta de Hernández es una "imaginaria réplica", que "ronda el novecentismo heroico" (1990: 187).

[90] A fin de completar el alcance y la evolución de su sacrificio, Muñoz Hidalgo narra en el apartado "Enfermo de muerte" uno de los episodios más desgarradores de la vida del poeta: su postración y muerte finales. Basándose en los dichos de Antonio R. Cuenca, registra también el nivel de desesperación al que la enfermedad lo condujo: "Miguel estaba desahuciado. Llamaba constantemente a su mujer y gritaba: «¡Sacadme de aquí… sacadme de aquí!»" (218).

del exilio español. En la "Nota del autor" que se añade a la segunda edición del libro en Editorial Losada, de 1979, el escritor la define como un "retrato lírico", asumiendo los riesgos posibles de la negativa a introducir modificaciones en su texto, a pesar de que lo intimide insistir en tales "juicios prematuros", dada la abrumadora fama que Hernández ha cobrado en esos últimos años. Desestima los agregados o enmiendas porque cree que la nuevas noticias acerca del poeta "en nada han modificado"-asevera- "la imagen que de él tuve entonces" (8). La singularidad genérica del trabajo -de la cual dan cuenta las numerosas etiquetas con las que comenzamos este comentario- lo aleja de las biografías más tradicionales. Miguel Ángel Asturias advierte, en relación con lo dicho, que "no es un ensayo frío, no es un estudio académico, no es el libro que se compone sobre un personaje que nos atrae, pero que no nos apasiona" (2010: 15). El propio Romero ha confesado, en el marco del *I Congreso Internacional. Miguel Hernández 50 años después*, en 1992, que cuando lo redactó "no tenía ninguna intención crítica, se dejó llevar por la admiración juvenil" (Larrabide, 2010: 9).[91] Es por esto que, el relato no aporta una bibliografía de referencia, ni las fuentes de sus datos o sus informantes, aunque sea evidente, por momentos, que el biógrafo glosa la obra de Concha Zardoya; y presenta una particular transcripción de versos y fragmentos epistolares. A modo de *excusatio non petita, accusatio manifesta*, Aitor Larrabide señala que la crítica hernandiana no ha considerado lo suficiente las circunstancias políticas adversas en las que Elvio Romero llevo a cabo su proyecto, prácticamente sin acceso a las publicaciones de origen español o a los "testimonios de coetáneos exiliados en otros países o encarcelados en su propio país" (2010: 11).

Una primera aproximación al libro de Romero nos permite concebir su relato en los términos del modelo heroico de la biografía. Sin ir más lejos, es una narración en esa clave la que se nos revela en la contratapa del ejemplar. Allí se identifica la vida de Miguel Hernández con la de la sociedad a la que éste perteneció. La lectura del texto nos ofrece un retrato del oriolano, pero es también "la historia de todo un pueblo en un instante heroico la que surge patética y palpitante de (esas) páginas".[92] La dedicatoria a

[91] Tanto Aitor Larrabide como Miguel Ángel Asturias destacan los paralelismos vitales entre Miguel Hernández y Elvio Romero, sugiriendo que los mismos pueden haber sido el acicate para que el paraguayo escribiese su texto. Éste, al igual que el poeta oriolano, nació en el seno de una familia humilde, adquirió su educación con gran esfuerzo, perdió una guerra, permaneció en el destierro durante mucho tiempo y fue amigo de Raúl González Tuñón, Pablo Neruda y Rafael Alberti (Larrabide, 2010: 10; Asturias, 2010: 13-14).

[92] En el comentario con el que se cierra el texto, se parangona el final de la República con el de la vida de Hernández, quedando de manifiesto nuevamente la ligazón inextricable entre ambos: "El 28 de marzo de

los poetas Pablo Neruda, Rafael Alberti y Raúl González Tuñón, todos ellos de filiación comunista, nos descubre, además, el signo ideológico al que el biógrafo se adscribe. "Primera biografía militante", en palabras de Ana María Antolín Solache y Aitor Larrabide, surgida en un continente que "hacía suyas las ideologías europeas, sus luchas y sus ideales" (2013: 14), *Miguel Hernández, destino y poesía* extrema tanto algunos de sus juicios o introduce episodios imaginados, pero convenientes respecto de la figura que se quiere forjar, que se acerca con mucho a la hagiografía. No solo algunos pasajes le niegan historicidad al oriolano -buena muestra de ello es el propio título del libro-, sino que, al igual que la vida de los Santos, "no se refieren a lo que ocurrió, sino a lo que es ejemplar en el momento de su escritura. Su estructura específica pretende, por tanto, una eficacia práctica" (Dosse, 2011: 120). En este caso, sumar a las filas de la izquierda a un héroe incorruptible, legitimado por su rol en la guerra, su origen humilde y la vitalidad de su poesía, y usarlo como símbolo de la causa comunista.[93]

Elvio Romero se pregunta, en uno de los pocos pasajes metadiscursivos de su texto denominado "Retrato", cómo será la imagen que se tendrá de Hernández, "esa imagen única de un hombre, espiritual y física, imagen que trasciende también de su obra" (46). A continuación, establece que los artistas gozan siempre de una "figura real" y "otra ideal", empleándose para la construcción del retrato "el material de sensaciones que ellos mismos legaron" (46). Esto es, para el biógrafo prima más el aspecto emocional que el material, en el sentido de documental, a la hora de diseñar con un mínimo de autenticidad la imagen de su biografiado, siendo deseable que ambas figuras coincidan. Como parte de su respuesta a la pregunta inicial, anticipa que "Miguel Hernández tendrá siempre la edad que le otorgó su temperamento" (46), o sea,

1939, al fin de su ejemplar conducta, el corazón de España enlutecía; la Guerra Civil llegaba a su término; en fecha idéntica tres años después, también enlutecía el corazón de la Poesía" (168).

[93] El libro prodiga diversas muestras de su posicionamiento, en especial, respecto a los personajes que resalta, lo que omite y lo que imagina en relación con el viaje de Hernández a Rusia. En las antípodas de lo narrado por Juan Guerrero Zamora, quien opina que Pablo Neruda fue una influencia nefasta, el culpable de la "desviación" de Hernández, Elvio Romero subraya que el chileno le brindó "el calor necesario, los abrigos esenciales que jamás se olvidan" (57). Sin tener información fidedigna toma partido y denosta a Carlos Morla Lynch, dando por válidas las conjeturas de Neruda en torno a este otro personaje. En resumen, cree que la historia del encuentro entre los dos poetas "es piedra angular en la historia de la formación de Miguel Hernández, historia de fidelidad ejemplar" (57). El escritor paraguayo, además, es el primero en relatar las conversaciones que el oriolano mantuvo con Raúl González Tuñón sobre el necesario compromiso de los poetas en tiempos revolucionarios. La visión que arroja sobre el viaje de Hernández a Rusia, por aportar un último ejemplo, resulta idealizada y, una vez más, se desentiende de fuentes documentales. Romero sostiene que la Unión Soviética le impresiona. Esa tierra "y su paisaje humano son para su sensibilidad como fuentes que respiran y por lo tanto le sumergen en su magia y su fuerza de gravedad poderosa" (96). Y en consonancia con un lugar común de la época, narra que el pueblo ruso, "que ha roto las cadenas de la esclavitud, no se duerme ni se encierra en la alegría de sus triunfos: al contrario, su mirada se vuelve hacia España para ayudar a la salvación de su destino" (97).

prevalecerá su "inmutable juventud". Después, aborda una minuciosa descripción de su rostro y completa la pintura con la caracterización de la "vestimenta pobre" del oriolano, en el momento en que éste emprende su primer viaje a la capital: "Así se le ve, la mayor parte de las veces, con traje de pastor, pantalón de pana, chaqueta campesina. ¡Qué contraste entonces, cuando aparece en Madrid vestido a lo «señorito», con chaleco oscuro y con la flagrante incorrección de la camisa sin cuello" (48). La apariencia del poeta delata su "origen rural". Por lo que, a falta de más precisiones, es justamente ésta la imagen que Romero cree que aventajará a las otras.

"El primer *«best seller»* en las biografías de Miguel Hernández" (Antolín Solache y Larrabide, 2013: 14) traza una imagen del autor, en cuanto "poeta pastor", que emplea casi los mismos procedimientos descriptivos enunciados en las oportunidades anteriores, incluso por escritores de ideología tan contraria como Juan Guerrero Zamora. El recurso a la exageración persiste, no obstante, el cambio de perspectiva altera por añadidura la cosmovisión atribuida al oriolano. Su "pureza" es nuevamente el elemento central por el que se valora su retrato. Así, "el monaguillo tiene una disposición pagana hacia la tierra. Sale a preservar el puro azahar, las puras lágrimas de las fuentes, el puro canto de los ruiseñores, la pura fertilidad de las boñigas, el desenfreno purísimo de las esencias terrestres" (11). Mas, si el biografiado posee una "disposición pagana", esa pureza consustancial a su vida en el medio natural no tiene connotaciones religiosas y él no será nunca caracterizado como el "Buen Pastor" cristiano. Las escenas bucólicas se reiteran y, en pos de conectar a Hernández con lo telúrico, predomina la nota sensorial y la semblanza panteísta:[94] "Sus sentidos se abren en tibio regocijo cuando, entre los frutales en flor, sopla la siringa de pastor a mediodía y se acuesta en las cumbres sintiendo la barba del viento que le roza. En presencia suya se fecundan los animales revelándole los sencillos misterios" (18). Sin entrar en precisiones respecto de la cualificación musical del poeta -¿tocaba realmente Hernández la siringa?-, las líneas transcriptas ilustran la composición literaria del cuadro, en el que el ambiente arcádico coloca al escritor en conexión directa con los misterios de la creación, otra vez en las alturas -recuérdese la pintura efectuada por Ifach. Mientras la fecundación animal era un tema utilizado en las biografías previas para justificar el

[94] A continuación del ejemplo citado, encontramos este otro que pone de manifiesto la importancia otorgada a los sentidos, haciendo hincapié en el aspecto visual y en el auditivo, sin duda, aquellos más significativos para un poeta: "Pocos son los que adivinan la avidez del muchacho observando todo, trayendo consigo la herencia de las pasturas serranas, el eco de los cencerros y los tábanos, el olor de la cabra madre con aliento de leche tibia, el color de las calabaceras, el eco del aviso agreste de la caña pastoril" (20).

tenor erótico de su poesía amorosa, en ésta es un hecho observado, un enigma elemental.

Asimismo, en ese espacio "aprende la educación más honda y valedera, la sabiduría de intervenir en el temblor profundo, natural, maravilloso" (11). Elvio Romero repite la idea de que Hernández explota las posibilidades de una "escuela al aire libre", pero establece una suerte de jerarquía subrepticia, de acuerdo con la cual esa educación es "más honda y valedera" que aquella impartida en las aulas.

El biógrafo realiza largas y detalladas descripciones, nos comunica sus pareceres o sentimientos en torno a aquello que relata, e invita al lector a reflexionar, tratando de ubicarlo en diferentes contextos históricos, familiares e íntimos. Esto último es lo que acontece cuando desea explicar los "primeros tanteos" del ciclo vital hernandiano. "No siempre solemos detenernos a pensar en lo que conspira contra una vocación amaneciente", asegura. Y luego exhorta al lector:

> Pensemos en lo que pudo este muchacho, pensemos en lo que significa nacer en un olvidado pueblo de provincias, recibir dos cursos escolares…, quedar preso de la canonjía beata por gravitación ineludible; tropezar con la incomprensión familiar, la más horrible y dolorosa de las incomprensiones…; ser apenas una hojarasca de otoño detrás de las majadas y no tener más porvenir que eso…, y a pesar de todo levantarse como una llama y seguir contra viento y marea en ese oficio terriblemente improductivo -para los demás- de escucharse a sí mismo (16).[95]

De cara a otras propuestas biográficas en las que no se pondera la importancia de los vínculos públicos y privados para la constitución psicológica del biografiado, Romero intenta comprender la coyuntura existencial de Hernández, origen de su tan mentada excepcionalidad, aunque en el camino tienda a victimizar al poeta. Enumera los obstáculos que el oriolano tuvo que superar -cual llamada del héroe-, mas no le niega decisión, el tesón merced al cual cambia su destino. La lección que se desprende

[95] Lo que en el fragmento transcrito son meras especulaciones sin apoyo documental, en otras ocasiones son disquisiciones que tienen por principal base -siguiendo el viejo modelo de Sainte Beuve- la propia escritura del oriolano. De esta forma, "largos párrafos interpretan de modo minucioso versos del poeta que revelan sus emociones o estados de ánimo" (Cano Ballesta, 2010: 143).

de todo ello es obvia: no basta con tener vocación, se debe ser determinado y consecuente con el oficio de poeta. Aun así, de la lectura global de la memoria, se infiere que lo que más le preocupa al biógrafo no es tanto la injerencia familiar, como la religiosa. En su opinión, los Jesuitas no le enseñarían a Hernández nada que lo llevase a cuestionar el *statu quo*, en cambio, sí, "la óptica de la piedad, del temor a Dios y a reprimir toda idea extraña que pudiera acariciar secretamente; prepararle, en fin, para la aceptación dócil de cuanto la vida le depare dentro del marco estricto del ámbito en que se mueva" (17). Su anticlericalismo, de signo probablemente comunista, no va detrás de cuestiones puntuales de la doctrina católica. Romero tiene por eje de sus críticas los nexos de la Iglesia con el poder, sin que esto redunde en un análisis demorado de tales cuestiones.[96] En vista de todo ello, a su vez, no deja de ser paradójico que encontremos en su ensayo léxico de cuño cristiano, con cierta frecuencia. Sirvan de ejemplo las siguientes expresiones: "tiene ángel" (22), "ángel custodio" (59), "arcángel" (83), "apostolado" (91), "halo de gloria" (99).

Por consiguiente, a través de las reflexiones anteriores, el biógrafo prepara a sus lectores para que puedan apreciar en su punto justo la calidad autodidacta del poeta. Según Romero su "autodidactismo conmovedor", producto de su "seguro instinto", lo embarca en una "ardua batalla", en pos de adquirir los rudimentos culturales de los que carece. De este modo, "lo que la escuela deficiente le negó, va a conseguirlo en el fuego de una dedicación constante. Su sed de perfección es enorme" (20). La primera prueba que Miguel Hernández debe afrontar en su periplo, entonces, si nos atenemos a las palabras de su biógrafo, no es la contienda bélica, mucho menos su viaje a Madrid, sino su propia escolaridad. Sin embargo, las oscilaciones inherentes al discurso apasionado de Romero no están exentas de contradicciones. El "poeta autodidacta" incurre en un denodado esfuerzo educativo, pero "seduce de inmediato porque tiene ángel, ángel interior, ese inconsútil relumbre visionario de las jerarquías más ondas que vibran como atavíos secretos, abajo, allí de donde provienen la potestad del sueño y los embriones de todo sacudimiento" (22). Es decir, Hernández no deja de ser un predestinado en contacto con realidades de las que están eximidos la mayoría de los mortales, aunque

[96] En consecuencia, Elvio Romero no acepta la figura de "poeta católico" y señala, cada vez que puede, los matices pertinentes. Por ejemplo, en el siguiente fragmento: "¡…Y qué curiosos son esos versos primerizos, teñidos de un éxtasis religioso tironeado por un profano panteísmo por una sensual coloración traicionándole a cada paso!" (21). El registro exaltado y recursivo que emplea en el mismo, por lo demás, tendencia exhibida en todo el libro, recuerda el tono romántico sarmientino, preso de una pulsión lírica y manifiestamente política en igual medida.

tenga que dar muestras constantes de su valía, dado que solo así podremos estimarlo como héroe.

La figura del héroe que atraviesa toda la biografía se coloca en primer plano en los episodios referidos a la guerra. "Así se le ve" -Romero repite esta expresión cada vez que quiere introducir al lector en la escena- "metido hasta la cintura en las trincheras, sucio de tierra y barro, en los alrededores de Madrid… como un arcángel alimentándose de la propia sombra de sus alas". Para el autor no se terminaría de comprender la "absoluta posesión del clima heroico" que se apodera de Hernández, sino se entendiese la importancia que tuvo para éste sus "días de convivencia anónima" con milicianos, para los que él "era uno entre tantos, un ardiente muchacho identificado con ellos" (83). A pesar de que la intención de Romero es posicionar a Hernández "pueblo adentro", su presentación en términos de arcángel y el acento puesto en el nombre propio, sus compañeros de trinchera "eran seres que apenas si habían escuchado su nombre" (83), desdibujan la horizontalidad de su participación, más bien perpetúan su calidad excepcional. El paraguayo, dejándose llevar por la misma "transportación romántica y aureoladora" (83) que le adjudica al poeta, da por sentado que éste blandió un fusil, y usa ese dato para exacerbar el compromiso hernandiano en el combate: "Miguel Hernández no iba a conformarse… con su activa participación en los centros de cultura o en una improvisada reunión en las trincheras, sino que también empuñaría las armas en la contienda" (86). Con todo, éste es un hecho del que aún hoy no hay pruebas fehacientes.

El destino acecha, "la hora del deber había sonado" afirma Romero, y el "poeta pastor (asciende) ahora a poeta-soldado" (100). Hernández se siente desde el inicio irremediablemente parte de esa lucha: "Toda su vida pasada, sus orígenes y sus raigambres, le comprometían a esa conducta" (101). Mas su figura, pasadas las primeras experiencias como soldado anónimo, vuelve a cobrar notoriedad, y conforme a lo que el escritor paraguayo sostiene en el prólogo a la primera edición americana de *Viento del pueblo*, "su nombre resonó pronto como un foetazo sobre los campos penosos y atrincherados de España, sus versos repetidos también de boca en boca" (1956: 8). Proclamado el "primer poeta de la guerra", "nadie ignoraba ya a aquel Poeta-Soldado" (8). De esta forma, el oriolano no solo pasa las pruebas impuestas por la contienda bélica, sino que transforma los materiales que le proporciona esa realidad en poesía, y esto lo distingue. Esa alquimia completa la segunda etapa de su derrotero heroico: "Miguel presiente tímidamente el jubiloso halo de la gloria" (99).

Frente a la novedad de la imagen de "poeta soldado", se instala otra figura, ésta sí ya más transitada: la imagen de "poeta del pueblo". Hernández, tras una intensa labor en las trincheras, ora leyendo sus versos, ora empuñando un fusil, era según Romero "ya el poeta amado y admirado por la gente simple", entregado como estaba a "su apostolado" (91). El pueblo "vio en él a su poeta" porque el oriolano compartía sus mismos sentimientos, "su fervor y su odio", y esto provocó que recibiera "el amor de quienes eran suyos" (109). La indiferenciación entre el poeta y el pueblo que este último le asigna, no obstante, sigue sin ser la perspectiva que adopta el biógrafo, a quien le preocupa más la glorificación del escritor que su posición cordial, por fuera de toda jerarquía. En suma, Hernández es un "poeta del pueblo" porque proviene y va hacia él, y es un "poeta popular" porque es reconocido y venerado por éste. Sin duda es su poesía, en la que "llega a aquella simbiosis preclara de poesía épica y lírica" (Romero, 1956: 13), el medio por el cual el autor logra la fusión entre lo general y lo particular, entre lo individual y lo universal, la identificación con el pueblo. Ésta es, entonces, "río donde se abreva la sed de miles de personas, espejo que refleja su desazón y alto vuelo, como lo fue el *Popol Vuh* de nuestra América o el Cid famoso de expandida potencia" (102).

Si bien no narra la peripecia vital de Hernández en la cárcel, desde luego porque no cuenta con la documentación necesaria, sí formula apreciaciones generales sobre la que llama "la tercera gran experiencia de su vida, la lección conmovente que se le impone, peldaño mayor de sus padecimientos" (147). Por lo mismo, forja la imagen de "poeta prisionero", cuyo testimonio es el *Cancionero y romancero de ausencias*. A éste dedica la mayor parte de su análisis, dado que es allí donde el autor ha volcado todas las sensaciones de este tramo de su vida, su profunda sensación de ausencia. Pese a ello, Romero no estima que ésta sea una prueba que atraviese en solitario, sino que su actitud heroica es compartida por su esposa, "estoica Verónica" (169), quien "modesta y recatada, sin más embozo para la defensa que su firmeza, se levanta también en un esfuerzo grande y heroico. Dedica a su esposo todas las horas de su vida" (157).

Por último, en cuanto a la imagen de "poeta del sacrificio", no podemos dejar de recordar la escena final, en la que Hernández escribe en el muro de la enfermería donde muere, el pareado: "¡Adiós, hermanos, camaradas, amigos: / despedidme del sol y de los trigos" (168).[97] Ésta no se refiere a un suceso acaecido -el oriolano permaneció postrado en la cama durante sus aciagos días finales y no pudo trazar esos versos-, sino a lo que

[97] La cita *in extenso* de esta escena se reprodujo con anterioridad. Ver página 78.

es ejemplar de acuerdo con la figura de héroe que se ha desarrollado a lo largo de todo el libro.[98] La abnegación y actitud positiva de dicha escena son algunos de los motivos que acercan este "retrato lírico" a la hagiografía. Si la potencial aptitud heroica "se prueba por la manera de afrontar y de triunfar sobre la adversidad a cambio de un sufrimiento. Ese comportamiento encuentra su última concretización en el sacrificio para el que el héroe está listo en relación con la causa que defiende" (Dosse, 2011: 134-135). En última instancia, como afirma Miguel Ángel Asturias, lo que brota de las páginas de *Miguel Hernández, destino y poesía* es "la lección de la conducta insobornable" (2010: 15) del poeta.

Miguel Hernández, memoria humana (2010a) de Andrés Sorel, escrito más de medio siglo después que el estudio de Elvio Romero, al calor del centenario del poeta, morigera la carga lírica, emplea un decidido tono polémico, por momentos acusatorio, coincidiendo con el ensayo del paraguayo, a pesar de todo, en las persistentes inflexiones hagiográficas. Con solo iniciar la lectura del texto, nos encontramos con un título, el del primer capítulo, que cristaliza la óptica del narrador y sus prerrogativas: "1910-2010. Sin olvidos ni traiciones". Allí, el biógrafo recupera una de las luchas nunca consumadas de la transición política, un ejercicio de la memoria histórica auténtico y no de cara a los homenajes o aniversarios, que solo sirva para alimentar la "farsa". Denuncia las contradicciones de un presente histórico en el que aún se buscan "los restos de García Lorca mientras miserables monolitos y estatuas continúan erigidos con los nombres de sus asesinos" (9). Impulsado por un perspicaz acento apocalíptico, le preocupan también los "bárbaros carroñeros", aquellos que se disponen a explotar la memoria del poeta, ya sean estos políticos, "algunos estudiosos y profesores empeñados en disociar su vida de su obra" (14), incontables "cuervos" de los medios de comunicación masiva o editores. Se pregunta y se lamenta: "¿Cuántos beneficios producirá su obra y la explotación de su nombre? ¡Ah de la derrota, de los muertos!" (14). A la postre, llega a la conclusión de que la industria editorial, junto con la cultura oficial, han ido convirtiendo al oriolano en una "franquicia". Como a tantos otros referentes revolucionarios, el mercado los ha fagocitado. Justamente, en un artículo publicado durante el mismo año en la *Revista República de las Letras*, denominado "Por qué Miguel Hernández", señala que hablar hoy del poeta es "continuar

[98] De hecho, para Eutimio Martín la escena es "absurda", aunque todavía se siga invocando y "los dos versos de marras" hayan servido a más de un artículo como "broche de oro". Según la pesquisa de Joaquín Caro Romero de la que Martín se hace eco, el verdadero autor del pareado es Antonio Aparicio (2010: 24).

reivindicando la creación literaria y la libertad de pensamiento y no resignarse a ser esclavos del mercado devastador de la cultura y de la independencia" (2010b: 7).

En cuanto a los propósitos de su escrito, en primer lugar refiere que su propuesta es una "guía literaria", a fin de seguir la vida de Hernández mediante la lectura de su obra. No le interesa proporcionar nuevos datos ni ponderar los aportes biográficos previos, sino "andar caminos: los caminos que siguiera en su corta existencia Miguel Hernández" (10).[99] Si el oriolano "reclamaba la emoción", él "emocionadamente escribirá". Es decir, la construcción de la imagen del poeta se cumple a través de las mismas vías de conocimiento utilizadas por Elvio Romero, incluso por la propia María de Gracia Ifach: el mundo de las pasiones. En segundo lugar, indica que su intención es analizar la evolución de "uno de los compromisos más limpios que han existido en la España del siglo XX", con el objetivo de que "sus versos y su ejemplo humano se conviertan en cuchillos o puñales, arrojados contra los rostros de los viejos poderes heredados de sus asesinos. Escribiremos conscientes de no ser, ni política ni culturalmente correctos" (21). Adoptando la bandera de la incorrección política, Sorel registra otra vez la pervivencia de las matrices ideológicas del franquismo, contra las cuales opondrá como arma la palabra, remedando el viejo motivo de la poesía social, y nos recuerda la causa de su selección. Relata las peripecias vitales de Hernández porque éste es un "ejemplo humano".[100]

En este libro el biografema referido a la fecundidad animal toma un atajo y, si bien sigue ligado a la condición "pura" del poeta, ahora descubre una conexión manifiesta con la expresión libre de la sexualidad; explorada no con su novia o esposa, sino con la pintora Maruja Mallo, a la cual se elogia y describe *in extenso*. Según Sorel ellos se aman "en los prados, bajo los puentes tumbados, junto al rumor de las aguas del río y eso es no solo la libertad sino la pureza y naturalidad que él había observado en los animales que apacentaba… frente a la hipocresía eclesiástica, la liberación humana" (86). Tampoco se detiene en las figuras de "pastor autodidacta" o "pastor poeta". Solo las menciona al pasar, dándolas por sentado, cuando dice que Hernández era un "pastor

[99] Uno de los percances que provoca esta orientación es la aparición de errores fácilmente subsanables, con la lectura de al menos las biografías de referencia o con la revisión más minuciosa del texto. Por ejemplo, se confunde a Gabriel con Ramón Sijé (37), sostiene que Hernández le dedica a Josefina Manresa los primeros poemas de *Perito en Lunas*, cuando -como es sabido- el poeta no conocía todavía a su futura esposa antes de publicar tal libro (86-88), o indica que *Viento del pueblo* fue escrito entre septiembre de 1936 y marzo de 1938, equivocando la fecha final, ya que el poemario se publica en 1937.

[100] Durante el centenario Sorel se dedica con ahínco a recordar la figura del poeta de Orihuela. En el escrito que se publica en *Nuestra Bandera*, "Miguel Hernández, Nuestra Bandera y el compromiso del hombre y del poeta", pondrá nombres propios a esas continuidades. Así, "Luis Almarcha puede ser hoy Rouco Varela. YAznar, Franco" (2010c: 24).

autodidacta" que viajaba a Madrid provisto de un "lenguaje propio" y "que no renegaba ni se avergonzaba de su condición humana, de su oficio de pastor" (97). Si considera la entrevista que Ernesto Giménez Caballero le realiza al oriolano lo hace desde luego para identificar y denostar a un claro exponente del fascismo, y, al mismo tiempo, para denunciar el falseamiento divulgado por éste. Afirma que alardeando de un evidente "paternalismo irónico", trató a Hernández como "si hubiera surgido de otra galaxia" (63). Importaba más su exotismo que su calidad como poeta.[101] Por lo demás, llama a Hernández "hombre niño, puro, desinteresado" (15), pero esa ingenuidad tópica no tiene reminiscencias pastoriles ostensibles. Acude a esa imagen para contraponerla con la de Ernesto Giménez Caballero y Rafael Alberti, igualados en cuanto "herederos de la cultura y la posición social de la burguesía y clases pudientes", y en el desdeño o piedad demostrada hacia la pobreza del poeta, al cual "auxiliaban como el rico que en las fiestas de Navidad sienta un pobre a su mesa" (15).

Puesto a elegir la obra más representativa de Hernández, Andrés Sorel no sopesará distintas opciones, para él no hay duda de que *Viento del pueblo*, "la obra más comprometida y revolucionaria de la poesía española del siglo XX", es "la memoria humana, poética y política que nos legó" (121) el escritor. Se decanta, entonces, por el poemario más *engagé* y épico del oriolano, acorde con su posicionamiento político de izquierda. El autor encarna ante todo la figura de "poeta del pueblo". Al respecto, es interesante señalar que, hacia el final de la guerra, Sorel percibe una disociación de esa imagen, pues Hernández regresa, a partir de su detención en Orihuela, "a su condición de hijo del pueblo, de humilde pastor, aunque escriba versos" (186). Sus paisanos y, en especial, los señoritos no le perdonarán su militancia política, mucho menos sus intentos por sortear el determinismo de clase.

El "díptico del sacrificio" reaparece, junto con la idea de que los adeptos al régimen aún viven y lo hacen desentendiéndose del ejercicio de la memoria histórica: "Que no olviden los franquistas que, si a Lorca le fusilaron, a Miguel Hernández le asesinaron lentamente, lenta y cruelmente" (164-165).[102] Sorel demuestra también un

[101] Más adelante, cautivo de su apasionamiento, Andrés Sorel completa el cuadro y aduce que Giménez Caballero "ironizaba en su presentación sobre el pastor-poeta, como si la corte literaria en la que él quería reinar se hubiera transformado en una barraca de feria donde pudiera exhibir su trofeo de la *mujer barbuda*" (64).

[102] Estas cuestiones aparecen más detalladas en el apartado "El hombre torturado y asesinado" del trabajo que Sorel presenta en *Nuestra Bandera*, citado con anterioridad. Allí alude al tríptico conformado por Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández, asignándole a cada uno un tipo de simbolismo emanado de la represión que sufrieron: "el asesinato del exilio", "el asesinato de los sicarios de los militares y falangistas" y "el asesinato de las cárceles" (2010c: 30) respectivamente. En su opinión,

anticlericalismo semejante al de Elvio Romero, aunque su tono sea más corrosivo. Para él se da una muy buena connivencia entre "militares y frailes, asesinos y administradores de la extremaunción" (190). Quizá por eso no sorprenda que en los últimos pasajes del libro, la figura del "poeta del sacrificio" se configure en clave cristiana y alcance un nuevo tipo de formulación, la de "poeta crucificado". Conforme con las palabras del biógrafo, Hernández "muere crucificado por los vencedores de la guerra. Todos los días la Iglesia Católica gusta de crucificar a los Jesucristos cotidianos" (206). Por lo que, su reflexión lo aproxima a la hipótesis trabajada por Eutimio Martín, sin que esto signifique en su caso una pauta organizadora de su trabajo. Respondiendo al modelo heroico de la biografía, una vez más el narrador homologa al poeta con la sociedad de la que forma parte. Así, la suya es la "muerte del amigo, del hijo, y ya, suprema angustia, de uno mismo. Muerte de España. Muerte individual y muerte colectiva" (209). En definitiva, el ingreso de Hernández a una suerte de martirologio, la mirada hiperbólica y exenta de matices que lo delinea, y la identificación de su muerte con la del propio país constituyen las bases sobre las que se configura un relato biográfico, emparentado abiertamente con la hagiografía.

2.3.1.5. El pasado que vuelve. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*

Si como sostiene Mercedes Acillona "el primer momento de la creación del mito hernandiano se corresponde con los años que transcurren desde la muerte de Miguel hasta las memorias de Josefina" (2010: 11), habrá que esperar al fallecimiento de esta última, en 1987, para asistir a la deconstrucción de la leyenda instaurada por la propia viuda, siempre reticente a dar por hecho la filiación política y las otras relaciones sentimentales de su marido. Durante años la anima un acérrimo resguardo de su intimidad, a pesar de que se lamente de la inexactitud de los datos publicados sobre su esposo, como puede comprobarse con la lectura del epistolario que mantuvo con el hispanista italiano Dario Puccini, ya referido.[103] No obstante, con el advenimiento de la democracia decide, a modo de testamento, recoger algunas de sus memorias de la vida en común con el poeta, en el libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* de 1980,

---

los poetas fueron el reflejo de la "tragedia de España", la tragedia de miles de españoles que como ellos padecieron esa "triple represión" y "todavía esperan se les haga justicia, se les reconozca al menos como víctimas de aquel genocidio" (30).

[103] Nos referimos al *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández entre Dario Puccini y Josefina Manresa (1961-1971)* editado por Gabriele Morelli, del que ya dimos noticia en la nota 76 del presente trabajo.

texto a través del cual "emerge la intrahistoria no embellecida artísticamente por un Gabriel Miró o un Azorín, sino vivida desde dentro" (Zardoya, 1980: 4).

Caracterizado por un estilo sencillo y coloquial, en el que la cronología no logra sobreponerse a las emociones y a las asociaciones libres que éstas generan, el texto, por lo mismo, no participa de la "ilusión biográfica" teorizada por Pierre Bourdieu, típica de los relatos desarrollados por la crítica especializada. Aún así, no ha faltado quien cuestionara la verdadera autoría del escrito, juzgando que fue alguien del entorno de la viuda quien lo elaboró, de acuerdo con los recuerdos que ella le iba apuntando.[104] Sea cierto esto o no, lo importante es establecer que la finalidad expresa de la semblanza es dar testimonio de la vida del poeta, proporcionar información que resulte novedosa o que enmiende aportes anteriores, en otras palabras, que ofrezca una versión de los hechos respaldada por Manresa. En el prefacio que sirve de pórtico, ella devela cuál ha sido el origen del libro y enumera con detalle los propósitos que lo rigen:

> Muchos amigos de Miguel Hernández me han pedido, en numerosas ocasiones que escribiera mis recuerdos sobre él. Esto unido a ciertos errores sobre la vida de Miguel que he observado en las biografías y en artículos de prensa me han movido a escribir estas páginas (…) También me satisface y es mi obligación rechazar versos que le aplican a su obra sin documento que lo acredite. Al tiempo que aclaro frases y pasajes de su correspondencia conmigo (9).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En gran medida todas estas labores son imposiciones que la propia Josefina Manresa se confiere -"es mi obligación", afirma-, porque es consciente de su carácter de albacea. "Mi interés -asegura luego- fue siempre dar a conocer lo más selecto que yo sabía que a Miguel le satisfacía, pero la gente, sacando de un sitio y de otro, sin ninguna autorización, me quitó el derecho de hacerlo yo cuando fuera conveniente" (22). Uno de los corolarios de esa tarea es la referencia frecuente a las relaciones de la viuda con esa "gente", los críticos hernandianos, con los que la guio una suma cautela, aunque tuviera sus preferencias; y a quienes ésta no dudó en denunciar cada vez que se sintió

[104] Ramón Pérez Álvarez relata los motivos de su alejamiento de Josefina Manresa en el artículo "Una relación conflictiva", alegando, entre otras cuestiones, que "lo que colmó el vaso fue la publicación de sus memorias, no escritas por ella, desde luego, en cuyo «libro» se le ve el plumero al autor" (2003: 111). Juan Guerrero Zamora en *Proceso a Miguel Hernández* manifiesta: "Alguien -se dice que Francisco Esteve, aunque por mi parte ni quito ni pongo rey- parece ser que guió la mano autora" (1990: 219).

defraudada por su actitud, fuesen estos Claude Couffon, Francisco Martínez Marín, Elvio Romero, Juan Guerrero Zamora o las propias Concha Zardoya y María de Gracia Ifach, con las que parecía tener más afinidad. De esta forma, justifica su rol no solo de viuda, sino en cuanto depositaria del legado hernandiano y "se afana en afirmar su autoridad moral y legal" (Acillona: 17).[105]

Polémica en más de una ocasión, demora muchos de sus *excursus* en explicar las razones de sus acciones pasadas. Por lo que, la narración se transforma en una especie de apología de sus actos y se acerca al modelo de la llamada "biografía exculpatoria" (Romera Castillo, 1998). En este sentido, la crítica oscila entre las categorizaciones más bien vagas del texto -"cajón de sastre memorialista" (Guerrero Zamora, 1990: 219), "testamento vital", "recuerdos y no una biografía ni completa ni construida" (Acillona, 2010: 14)-, y los marbetes que proporciona la teoría literaria o historiográfica -"biografía familiar" (Romera Castillo, 1998: 268), "historia de vida" (Molero de la Iglesia, 1998: 528)-. En cuanto a estos últimos, cabe destacar que en ambos casos quienes recrean esos términos ponen como ejemplo de la clase que intentan definir al libro de Manresa. Por un lado, José Romera Castillo sostiene que *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* es una "biografía familiar", pues destaca los costados más positivos y sentimentales del vínculo entre el que escribe y aquel al que se intenta evocar, compartiendo rasgos del discurso hagiográfico. Por el otro, Alicia Molero de la Iglesia pone de relieve que las "historias de vida" se caracterizan por centrarse en las peripecias vitales de un sujeto, que es diverso de quien narra, es decir, configuran un "doble sujeto biográfico". Se trata de un tipo de *life writing*, en la que "la propia vida solo adquiere el valor que le da su relación con una tercera persona" (528).

Es por esto que, el relato biográfico de Josefina Manresa comienza con la llegada de Miguel Hernández a su vida, iniciándose así la narración de los recuerdos nunca antes referidos sobre el poeta. Tal y como la tapa del libro nos anuncia, recordemos que ésta reproduce la foto en la que ella está sentada tratando de escribir a máquina y él la escolta con un folio en la mano-, la viuda toma la palabra a fin de contar su propia verdad en relación con su marido, anteponiendo su historia de amor a cualquier otro bastidor por el que se puedan bordar las experiencias vividas en común. En una sola frase, en la que no podemos dejar de vislumbrar ecos de la propia crítica

[105] Esto favorece que Josefina Manresa se forje una imagen de mujer "altiva y orgullosa", en palabras de Stefania Piccinato Puccini, "depositaria de un legado imponente y pesado, un bien tal vez demasiado pesado para sus hombros y fuente de un íntimo conflicto con la voluntad de resguardar su propio mundo" (2011: 9).

hernandiana, Manresa resume sus sentimientos y el tenor trágico-amoroso que orientará su escrito: "Cuando lo conocí sabía que era el hombre definitivo de mi vida" (16).[106]

Las evocaciones se suceden sin ningún hilo temporal claro, como una suerte de fundido encadenado. La viuda recuerda la gran atracción que Hernández sentía por el campo, que le gustaba conversar con los campesinos y realizar largas caminatas. No puede pensarlo por fuera del mundo natural: "Recuerdo a Miguel eso sí, con raíces en sus costumbres, con añoranzas a sus vivencias pasadas, pero siempre dentro de la naturaleza" (125). Sin embargo, elude cualquier tópico al uso, ateniéndose solo a la mera representación de los hechos, a través de un consumado registro realista. En efecto, repite esta misma operatoria cuando hace alusión a la vestimenta del poeta y al mito de la pobreza familiar. Zanja en ambos casos errores que dice "(haber visto) en muchos libros" (85). Conforme a estos, los biógrafos insisten -argumenta Manresa- en "el traje de pana, de pastor, e incluso que en su primer viaje a Madrid en 1932, vestía ese traje de pana y alpargatas". Pero ella aduce que el poeta llevaba "zapatos, traje normal, corbata y abrigo, aunque no fuera de su gusto vestir así" (85). Disiente con la divulgada imagen de Hernández "disfrazado de pastor poeta", si bien no explicita esos prejuicios ni esas etiquetas, garantizando: "Tampoco fue un pastor de traje de pana. La gente parece que recuerda a los pastores manchegos, y se hacen esa idea con Miguel, pero la ropa de Miguel era más modesta" (85). Todo lo cual la lleva, en la página siguiente, a despejar algunas confusiones respecto de la ascendencia de su esposo, miembro de una supuesta familia "de labriegos y pastores". Según Manresa, el oriolano pertenecía a una familia humilde de pastores, mas no de labriegos, dado que "nunca se ocuparon de las faenas de la tierra ni su familia ni él, por mucho que hable en su obra de la huerta y el barbecho"; lo que no significaba, por supuesto, que no fuese pobre, "tanto que esa situación de pobreza le obligó a sacrificarse en extremo, sufrir, y desear lo más justo y necesario" (86).

En vista de ello, no duda en desmentir el final del "retrato lírico" de Elvio Romero, el cual incurre desde su punto de vista en un falseamiento innecesario, puesto

[106] La idea de que su relación con Miguel Hernández encierra un carácter definitivo, ya había sido formulada tempranamente, como vimos, por Concha Zardoya, quien afirma que su biografiado "ha encontrado el amor único y la mujer única" (17) en Josefina Manresa. Pero no será solo ella la que señale esa unión, seguirán su estela todo tipo de críticos -Juan Guerrero Zamora, Jacinto Luis Guereña, Elvio Romero, María de Gracia Ifach, entre otros-, animados por cierta concepción romántica del escritor. Esta mirada idealizada y, en muchos casos, producto de un modelo de biografía heroica, incluso de reminiscencias hagiográficas, será criticada y deconstruida en las últimas aproximaciones biográficas a la vida y la obra del oriolano, en especial, en *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta* de José Luis Ferris y *El oficio de poeta. Miguel Hernández* de Eutimio Martín.

que las privaciones y la abnegación últimas del oriolano son tan significativas por sí mismas, que no precisan de ninguna ficción amplificadora. Miguel Hernández no "murió en verso", dice su esposa: "Ningún preso se los oyó, ni Joaquín Ramón Rocamora que es el que lo cuidó en la enfermedad muriendo en sus brazos (…) Miguel estaba en cama y demasiado débil e inútil y, además, no había pared cerca de su cama sino otras camas con otros enfermos" (160). Josefina Manresa nos presenta la realidad descarnada de la cárcel sin lirismos que la atenúen, gracias a la descripción objetiva del espacio, que transporta al lector del escenario distendido de aquel que persevera en sus convicciones, al final incómodo de la verdad. Después de todo, nadie mejor que ella para dar cuenta de ese sacrificio:

> Por aquí viene gente preguntándome si era un hombre enfermizo, es una pena que esta gente no se dé cuenta todavía lo que se sacrificó con casi tres años de guerra, sin parar de un sitio a otro, con un gran esfuerzo de trabajo, una mala alimentación y mil preocupaciones, y además tres años de cárcel, con malos tratos, hambre, frío y tanto sufrir de espíritu y disimulando su martirio que cada día me duele más (81).

Josefina Manresa evita o afronta los lugares comunes vinculados a la imagen de su esposo según el caso, excepto el de "poeta del sacrificio".[107] Expone los sufrimientos de Hernández, completa y ofrece un cimiento verídico para ese tópico, que, bajo esta nueva perspectiva, es posible concebir no como un esquema fijo, remitido irreflexivamente, sino como una experiencia de vida intransferible, articulada, eso sí, a través de una profunda empatía. Los episodios aludidos, asimismo, coinciden con el período vital -todo hay que decirlo- sobre el que más descargos debe efectuar la viuda, y sobre el que más cargan las tintas los últimos biógrafos del poeta, en especial, Eutimio Martín. Son usuales sus comentarios en torno a las razones que la llevaron a no cumplir

[107] Por ejemplo, elude toda mención a las otras relaciones amorosas de Hernández y se opone a la figura de "poeta comunista", a pesar de las sucesivas impugnaciones que sobre este último hecho ha cursado Ramón Pérez Álvarez, quien confiesa, entre otras cuestiones, haberle entregado el carnet del partido de su marido, cuando lo excarcelaron (2003: 26): "Muchas personas me preguntan si Miguel era comunista, y yo respondo que nunca vi que tuviera el carnet de ese partido, aunque es verdad que iba con los comunistas, como también tenía amigos pertenecientes a otros partidos. Yo le veía un hombre con capacidad de ayudar a cualquier persona" (112).

con los anhelos de su esposo, mientras éste estaba en la cárcel: "Pero el deseo de Miguel siempre fue que nos trasladáramos cerca de él en el sitio en que estuviera preso. Pero yo veía imposible poder complacerlo, lo que para mí fue también ese deseo, y sentía la pena de no encontrarme en disposición de poderlo hacer" (151). Por último, en lo que atañe a los diversos intelectuales y políticos de la época que intentaron ayudar al escritor, Manresa no ofrece demasiados datos. Pese a esto desafía, extraño en ella, la imagen de un miembro de la Iglesia, Luis Almarcha, "entonces canónigo y secretario del Obispo de Orihuela, el que dicen por ahí protector de Miguel", quien le hizo un aval al poeta reconociendo que era un "chico de buena familia, pero que tenía que regenerarse" (113); y lo hace tanto con su tono altivo y despectivo -"el que dicen", "ese Señor"-como con el relato de la truculenta historia familiar del religioso.[108]

2.3.1.6. El giro hermenéutico

A partir de la década de los ochenta, y teniendo como principal antecedente a la "biografía existencialista" de Sartre, la escritura biográfica se renueva, merced a numerosas variables relacionadas con el desarrollo de las ciencias sociales: crisis del estructuralismo; cambios en el análisis social, liberado ahora de los esquemas de interpretación más automatizados; las novedades introducidas por la microhistoria, la historia cultural y el apogeo de las historias de vida, así como la humanización que implica la admisión de las "personas comunes" en las mismas; el giro semiótico, entre otras. La biografía adquiere una índole reflexiva e interpretativa insospechada en los modelos previos, y ya no la impulsa una voluntad especular -identificar una época o un conjunto de valores con un individuo-, sino "un enfoque del otro en segundo grado" (Dosse, 2011: 221). De modo que, el aporte del psicoanálisis, la sociología y la antropología, además del proporcionado por la historia, es insoslayable a fin de entender con mayor profundidad los procesos de subjetivación, por los que se pregunta esta último tipo de relato biográfico, al que François Dosse ha denominado "biografía hermenéutica".

[108] En el fragmento al que aludimos, Josefina Manresa comparte la indignación del propio Miguel Hernández, ofendido por los dichos del canónigo, quien lo llamó implícitamente "degenerado". De esta forma, hallamos aquí las razones de las alusiones veladas que la autora, a modo de diseminación y recolección, ha procurado en otros tramos del texto. La más importante, producto del rumor popular primero, y más adelante confirmada por familiares del beato, versaba sobre un asesinato. Según lo que relata la viuda, el padre de Luis Almarcha había matado a uno de sus hijos a sangre fría porque éste no quería ser religioso como el resto de sus hermanos.

En el marco de los estudios hernandianos, el marbete no resulta demasiado operativo, pues no existe ninguna narración de la vida del poeta que pueda asociarse sin más a tal conceptualización. Solo las propuestas de José María Balcells, David Becerra Mayor y Antonio Antón Fernández, y José Luis Ferris, con las correspondientes reservas de cada caso, exhiben elementos que las acercan a esta nueva modalidad de la biografía.

José María Balcells escribe un ensayo con pretensiones biográficas en 1975, denominado *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, centrado en las primeras peripecias vitales del autor, mas no en el análisis de su obra. El tono del mismo fluctúa entre el registro informal y los acentos líricos, siendo su principal designio no fijar una única imagen del oriolano, ofrecer solo una senda. En la presentación inicial, asegura al respecto: "Pero nosotros quisiéramos que Miguel Hernández no hubiera sido apresado de nuevo entre los renglones de este recorrido por su vida y por su obra, itinerario donde no pudimos porque no supe evitar una cierta especialización incierta" (6).[109] Destaca la vigencia de un escritor que "todavía nos propone caminos en la tarde" (6), y, aunque no logra evadir del todo el habitual capítulo referido a Orihuela, apela a la figura de Jean Paul Sartre para explicar la importancia que tienen las experiencias infantiles en la vida de una persona. Así, emplea una perspectiva existencialista cuando trata de justificar la "fuerza dramática" de la poesía hernandiana en relación con la madre del poeta, dado que "el sentimiento del dolor que la inflama proviene, en buena medida, de unas primeras experiencias familiares centradas en los padecimientos de aquella mujer, a la que amaba más que a nadie" (8). Ahora bien, esto lo conduce en más de una oportunidad a la interpretación de sesgo psicoanalítico, más allá de que nunca dejen de ser ostensibles sus lecturas de la propia crítica hernandiana, la ponderación de las mismas y de los lazos que existen entre éstas. Por ejemplo, a la hora de exponer las bondades del primer ciclo lírico delineado por el oriolano, percibe una serie de correspondencias entre el estilo de sus versos y su estado de ánimo, mediados por "un deseo inconsciente": "Para mí no cabe duda que el retoricismo del primer Hernández… el de «Perito en lunas», es la consecuencia técnica laboriosa y dolorosa de un deseo

[109] La portada del ejemplar da cuenta por medio de imágenes de algunas de estas inquietudes, aunque pareciera contradecirlas. En la misma, observamos una jaula que, en vez de apresar a un pájaro, encierra un clavel rojo. Esto es, en la composición gráfica la reclusión de un elemento connotado líricamente, el clavel, simboliza la cárcel real y figurada que se le ha puesto a la vida y la obra de Miguel Hernández, pero también puede tener resonancias ideológicas. Recordemos que un año antes de la publicación del texto se había llevado a cabo en Portugal la Revolución de los Claveles, suceso histórico que terminaba con el *Estado Novo* (1933-1944), liderado por António de Oliveira Salazar, una de las dictaduras más largas del siglo XX europeo.

inconsciente de escapar por el retorcido verbalismo de toda una juventud frustrada en la falta de estudios" (32). Es decir, repite con variaciones, especialmente de registro, las apreciaciones realizadas por la primera biógrafa del poeta, Concha Zardoya (1955: 52) referidas al comienzo del capítulo.

La figura de autor de Hernández esbozada por Balcells trata de desembarazarse de los tópicos al uso. Solo las imágenes de "poeta soldado" y "poeta del pueblo", después, son recuperadas por el autor. En cuanto a la primera, el biógrafo ubica al oriolano en una genealogía de poetas ilustres españoles -Juan Manuel, Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, Garcilaso, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cadalso- "cultivadores de las letras y empuñadores de las armas". A pesar de ello -y en ese gesto se da el tránsito hacia la otra imagen, la de "poeta del pueblo"-, Balcells sostiene que la diferencia entre la retahíla de escritores que menciona y Hernández "tal vez resulta demasiada: el pueblo, nada menos el pueblo". Mas no "ese pueblo contemplado con reservas, casi como una decoración por los poetas aristocráticos medievales, ni tampoco ese otro pueblo «vulgar» del que se sirvió Lope", sino el pueblo de las trincheras republicanas, "el pueblo que le empuja ahora a ser su poeta, el poeta del pueblo para el pueblo" (160). Un pueblo del que el poeta forma parte sin miramientos, entiende y valora.

Miguel Hernández: la voz de la herida de 2010, escrito a cuatro manos por David Becerra Mayor y Antonio Antón Fernández, ofrece un análisis de la vida del poeta situado históricamente. Como se aclara con vehemencia en la contratapa, el texto "nace con el único propósito de salvar a Miguel Hernández de su segunda muerte", pues "Miguel Hernández ha regresado -o le han hecho regresar- a nuestros días despolitizado y sin ideología. Ha regresado como hombre y como poeta, pero no como sujeto histórico y social". No se trata de una "biografía cerrada", sino de "marcar un nuevo punto de partida". En el marco del centenario, proponen, a la manera que lo hacía Andrés Sorel, pero sin permitirse demasiados juicios sobre el presente histórico ni los conocimientos suscitados por la vía emocional, una lectura política, que abreva del materialismo histórico de índole marxista. Se enfrentan, de esta forma, de acuerdo con lo expuesto por Becerra en un artículo de *Nuestra Bandera* del mismo año, al "filtro neohumanista" con que la posmodernidad celebra la figura de Hernández, que busca "desplazar lo político y lo ideológico de su biografía y de su producción literaria en

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

virtud de lo humano. Lo político, lo ideológico, y aún lo social, se interpreta como un elemento accidental que nada implica en la *verdad* de la Historia" (144).[110]

La orientación ideológica del relato, obviamente afín a la izquierda, se anticipa mediante algunos de los paratextos. La colección que da cobijo al libro dedica homenajes a hombres vinculados a la resistencia antifranquista como Marcos Ana y el cantautor Pablo Guerrero; en las sucintas biografías que aparecen en las solapas, se nos indica que los autores pertenecen a la Fundación de Investigaciones Marxistas; y el epígrafe que precede al texto, es una conocida cita atribuida a Bertolt Brecht, que hace referencia a los hombres "imprescindibles", aquellos que luchan toda la vida, junto a los cuales, por ende, situarían a Hernández.[111] La lectura en términos materialistas no se hace esperar y el primer objeto de sus análisis es la escuela:

> El grado de reproducción ideológica que alcanzaba la escuela era tal que, incluso fuera de ella, la doctrina aprendida se seguía manifestando por medio de inocentes juegos infantiles. En el patio de casa de los Hernández-Gilabert, Miguel "organizaba procesiones con sus hermanos y vecinos improvisando altares con santos del hilero" (19).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Becerra Mayor y Antón Fernández observan cómo uno de los aparatos ideológicos del Estado, la escuela, y con ella la Iglesia en este caso, condiciona la vida cotidiana de un grupo de niños de provincia, o lo que es lo mismo, cómo un modo de producción de la vida material (material según el materialismo dialéctico también puede ser el pensamiento), determina un proceso de la vida social. En otros pasajes del estudio, asimismo, tales enfoques se ensamblan con interpretaciones de tenor psicoanalítico. Desde esa perspectiva mixta caracterizan las primeras experiencias del oriolano en la capital. Los desplantes que debe soportar Hernández de los "señoritos madrileños" -según los autores- "le devuelve(n) la imagen de niño despeinado y con

[110] David Becerra Mayor añade algunas ideas a las planteadas en el libro, en un artículo denominado "Miguel Hernández en su radical historicidad", donde señala la proliferación de "léxico humanista" en varios de los aportes escritos durante el centenario. Según el autor, las categorías humanas, sean estas poeta, niño, padre, amante, víctima, o simplemente hombre, prevalecen por encima de las político-históricas, cuando no las desplazan o destruyen (2010: 145).

[111] La cita completa es la siguiente: "Hay hombres que luchan un día y son buenos / hay otros que luchan un año y son mejores / hay quienes luchan muchos años y son muy buenos / Pero hay los que luchan toda la vida / esos son los imprescindibles" (9).

olor a tierra que, como un intruso, ocupaba un pupitre en el colegio de los niños ricos. Descubre, a través de la proyección desoladora, la negación de su condición social", e inicia una fase de reconocimiento de las innegables tensiones prodigadas por la lucha de clases (40). No obstante, el "recorte y pegue" de los datos proporcionados por la crítica hernandiana hasta esa fecha, por ejemplo en cuanto al mito de la pobreza familiar (17), la introducción de poemas cual de "*hits*" se tratase, y el final abrupto y sin reflexiones contundentes, quizá opere en desmedro de la mirada renovada y atenta a los procesos de constitución de la subjetividad del poeta presentada por los autores, acercándolos por otra vía a ciertos registros de la posmodernidad.

Mucho antes de que recuperen y examinen la figura de "poeta comunista" y "poeta del pueblo", a modo de adelanto, realizan uno de los pocos paralelismos que se encuentran en el ensayo entre el poeta y el contexto histórico: "Miguel triunfa en la poesía, mientras la izquierda vuelve a vencer en las urnas" (88). *A posteriori*, insisten en la cantidad de pruebas que rebaten los dichos de la viuda sobre la militancia comunista del escritor -se refieren a los testimonios de Elvira Hernández, Ramón Pérez Álvarez, Santiago Álvarez, Efrén Fenoll, Nicolás Guillén, las pruebas documentales y las que surgen de la propia obra periodística y lírica-, siempre silenciada o tratada merced a eufemismos. Sin lugar a dudas, la apreciación más sugerente que realizan se halla conectada con el rol del poeta en la guerra, ya "convertido en poeta del pueblo". Becerra Mayor y Antón Fernández sostienen que "Miguel inventa, o se inventa en la Guerra de España, la figura del poeta que, como tribuno o intelectual orgánico, se dirige al pueblo y clama" (115). Esto es, emplean el manido concepto forjado por Antonio Gramsci, "intelectual orgánico", para explicar la novedad de la labor hernandiana en el conflicto bélico. En efecto, a la manera de estos intelectuales a los que alude el italiano, Hernández le suministra a su pueblo, en cuanto grupo que comparte a grandes rasgos la misma clase social, consciencia de su función en torno a las cuestiones económicas y político-sociales (Altamirano). Propagandista consumado, reconoce su lugar en la lucha y no deja de arengar al pueblo en armas en todos los lugares de España a los que lo envían. Y es allí, en las trincheras, donde sus versos reciben un reconocimiento de magnitudes nunca antes alcanzadas.[112]

[112] En el artículo ya citado de David Becerra Mayor, éste traza una tesis complementaria de aquellas esbozadas en el libro. Se pregunta cuáles son las relaciones sociales que determinan a Miguel Hernández "en tanto producto de un tiempo histórico específico", y llega a la conclusión de que el poeta es el fruto de la crisis de valores desarrollada en plena fase de afirmación del capitalismo, atraído como estuvo por las dos partes de la antinomia que hicieron frente al mismo, el fascismo y el comunismo; interesados ambos, no lo olvidemos, en aniquilar la sociedad burguesa fundante de los medios de producción

La biografía *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta* fue publicada en 2002 por José Luis Ferris y actualizada y ampliada en 2010. En la introducción de esta última versión, el autor declara que perseverará en el empeño que atravesó su proyecto inicial: "Acabar de una vez con los mitos y miserias, sandeces y tópicos que detractores y prosélitos, censores y hagiógrafos depositaron" sobre el nombre de Hernández "para hacer de él un denostado mediocre o un mártir del sacrificio" (15). Consciente de las leyendas y contraleyendas alrededor de la vida del oriolano, se propone la tarea de deconstrucción de su figura, partiendo de la documentación previa, pero con basto conocimiento de los extremos a los que la crítica hernandiana ha llegado, en pos de la reivindicación de unas u otras facetas del poeta. Si bien "casi todo lo que publicó Ferris era ya conocido por los especialistas" (Larrabide, 2010: 6), su biografía tiene la virtud de recuperar información que había tenido una circulación escasa, en medios locales, y la ventaja de aparecer, en su opinión, después de la muerte de Josefina Manresa. Según señala Ferris en ese prólogo, los estudiosos de Hernández mantuvieron hasta 1987 un pacto tácito, sostenido casi como un "deber", cuyo principal objeto era que "nadie rompiera el compromiso moral de desvelar opiniones que pudieran ensombrecer la figura de quien había dedicado su vida a preservar la memoria de Hernández" (17). Asimismo, nos advierte que los propósitos divulgativos de la colección, en la que se enmarca la obra, no contemplaban la exégesis literaria, aunque por razones argumentativas ha tenido que cometer "algunas infracciones al respecto" (18). En este sentido, es indudable que el autor -poeta y novelista consumado- explota las estrategias de composición literarias e, incluso, echa mano de técnicas cinematográficas. Recuérdese el inicio del libro, en el que mediante una suerte de plano secuencia, vamos acompañando al narrador desde las calles de Orihuela hasta llegar a la casa de la familia Hernández y asistir al nacimiento del poeta (20-26).[113]

Abandonado el mito de la pobreza familiar, el poeta provenía de un hogar austero, pero no harto de carencias, José Luis Ferris repasa con detenimiento la formación educativa del oriolano, cuyo comienzo rastrea en sus vínculos con el mundo

capitalistas (2010: 132). En suma, entiende a Hernández como un sujeto que encarna las contradicciones históricas de su tiempo.

[113] En el comentario que realiza Aitor Larrabide del libro, la excesiva novelización y el desarrollo de juicios personales sin sustento documental, junto con la falta de profundización en el contexto literario, se colocan en el apartado de las críticas, mientras que los "juicios valientes", la escritura "cuidada" y el "poner negro sobre blanco las mejores aportaciones críticas relacionadas con Miguel Hernández" (7), en el de los aportes incuestionables del texto.

natural. Una vez más nos encontramos con una concepción de la naturaleza como "primera escuela de vida". Precisamente, es "su contacto íntimo" con ésta la que le "proporciona un conocimiento profundo de la vida elemental, unido a su inteligencia y su espíritu despierto e intuitivo", ya que "dejará en él un sustrato de tal calado que resulta imposible entender su obra sin prestar cuidado a esta primitiva enseñanza", en el marco de la cual, vuelven a cobrar relevancia los saberes sobre el "misterio de la fecundación" (33-34). El biógrafo sortea, entonces, los determinismos más pertinaces y las reminiscencias románticas gracias a la mención de la "inteligencia" y la "intuición" de Hernández, coadyuvantes de esa relación directa con la tierra en los derroteros de su educación temprana. La deconstrucción a la que somete estos aspectos de la vida del escritor se agudiza, en lo que concierne a los vínculos del poeta con las instituciones escolares. Con firmeza, manifiesta: "Lo que sí ha de quedar claro, llegados a este punto, es que Miguel Hernández, en contra del divulgado tópico que lo encuadra en un rotundo autodidactismo sin más matices, tuvo un periplo escolar bastante más amplio del que se le ha venido atribuyendo" (49). De acuerdo con sus investigaciones, Hernández asistió a tres colegios distintos, sumando entre todas esas experiencias estudiantiles, y teniendo en cuenta las "obligadas ausencias", un total aproximado de diez años de escolarización. Esto es, un tiempo considerable de instrucción para un niño falto de recursos económicos. Por lo que, apunta, su caso fue "una excepción en ese desmotivado contexto cultural y las razones no son otras que su también excepcional y demostrado talento" (49). Ahora bien, la figura del "poeta autodidacta", eso sí, matizada por las apreciaciones anteriores, no deja de aparecer. Hernández lee vorazmente todo libro al que tiene acceso, más allá de su calidad, encontrando su "primer consejero y valedor" en Luis Almarcha, quien añade a esas "lecturas dispersas y caducas" (59) autores clásicos o modernos ya consagrados.[114] Finalizada su asistencia al colegio, dispone solo de esos consejos y de la "férrea autodisciplina de lecturas que él mismo se impone"

[114] Contrario a lo que pueda suponerse con estas palabras, José Luis Ferris dedica un largo pasaje de su libro a revisar la intachable figura, al menos en apariencia, del religioso. Rebatiendo punto por punto los argumentos de Juan Guerrero Zamora, para quien la trayectoria de Luis Almarcha no se corresponde con la de un "inquisidor fanático", tal y como lo han querido mostrar los críticos más combativos, el biógrafo entiende la participación final del canónigo en la vida de Hernández ligada a un "chantaje espiritual": el poeta debía retractarse de sus ideas o, en última instancia, casarse por la Iglesia para recibir ayuda de su otrora "valedor". La frase "nos pudo separar la política, pero no la religión", según el novelista, "fue una bella invención del vicario que éste atribuyó a su protegido para salvar, quizá, su alma, pero que de nada le sirvió a Miguel cuando fue encarcelado" (551). Por lo demás, sirvan estas notas como ejemplo del tipo de tratamiento que reciben los personajes más importantes de los que se rodeó el oriolano; dado que idéntica óptica deconstructiva emplea para referirse, entre otras, a las figuras de José María de Cossío, al que revaloriza sobre Pablo Neruda (472); y a Ramón Sijé, sobre el que hace algunas sugerencias en torno a su condición sexual, un tanto desafortunadas (294).

como vías para forjarse un todavía incierto camino literario. Ferris condensa en una metáfora deportiva este episodio vital: "La aventura literaria de Miguel es una carrera de fondo que disputa en solitario" (67).

Las principales observaciones que el biógrafo realiza sobre la figura de "poeta pastor" están mediadas por la escritura de algún autor coetáneo a Hernández, quien presenta a éste en sociedad. Ferris lleva a cabo un trabajo semejante al de Eutimio Martín, aunque sin tanto despliegue documental. En principio, se refiere al texto titulado "Pastores poetas", publicado en junio de 1930 en la revista *Voluntad* de Orihuela y firmado por José María Ballesteros. Si bien el artículo demuestra la importancia que paulatinamente va adquiriendo el poeta en los medios locales, acusa un "estúpido determinismo de quienes le condenan al pintoresco estatus de «pastor poeta»" (90). La mirada del otro imprime una categoría reduccionista y conservadora sobre un sujeto en plena expansión de sus posibilidades. Sin embargo, conforme a lo expuesto por el autor, el poeta termina por reconocer las conveniencias de esa presentación recurrente y "acepta el juego de explotar su exótica etiqueta de cabrero-poeta mientras lo pintoresco del caso le permita salir poco a poco de su reducido espacio rural" (93). Luego, bajo el subtítulo "Un pastor en la corte", Ferris recupera las entrevistas -a las que ya hemos hecho alusión-, realizadas por Ernesto Giménez Caballero y Francisco Martínez Corbalán. Sostiene que el resultado de ambos diálogos solo refuerza y valida los mismos tópicos, esto es, "lo más superficial y raro de aquel joven criado entre animales que hace, curiosamente, versos y pretende alcanzar el éxito en el difícil enjambre de Madrid" (119). Aun así, mientras Giménez Caballero emplea un tono irónico y "se la juega" desde un comienzo -cómo entender, sino, se pregunta el biógrafo, que de todas las composiciones que Hernández llevaba consigo, incluidos sus últimos versos gongorinos, eligiese justamente "Romance de Pastor" (118)-, Martínez Corbalán, al menos, parece ser sincero al desearle éxito. José Luis Ferris, en consecuencia, da cuenta de la evolución de un lugar común, que se importa desde la comarca a la capital, al que no le confiere ningún lazo con la realidad, en especial, porque lo asocia con una visión estrecha, de visos peyorativos, pues el recurso al exotismo que éste comporta no hace más que neutralizar la alteridad representada por el poeta.[115]

También menciona el "episodio juglaresco", en el que el oriolano utiliza el cartelón pintado por Francisco de Díe y una serie de objetos para explicar las octavas de

[115] Cabe destacar que la primera alusión a esta singular mirada sobre Hernández, lo tiene nuevamente a Luis Almarcha como protagonista. Según Ferris, al religioso quizá le divirtiera ese "producto exótico de la huerta" (74).

su “Elegía-media del toro”, en un apartado al que denomina “El asceta juglar”. Subraya la originalidad del acto y la sorpresa que causó entre el público, y marca un recorrido posible para la crítica: confirmar la influencia que la adivinanza y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna han tenido sobre el primer poemario hernandiano, *Perito en lunas*. Es decir, recoge casi sin variaciones los datos proporcionados por las biografías anteriores, sin revisar ni rebatir ninguna tópica al uso.

Desde el punto de vista estético, Ferris atribuye a la Escuela de Vallecas “el descubrimiento -por parte de Hernández- de una plástica que se acoplaba a la perfección con su idea panteísta, rural y eminentemente exaltadora de esa naturaleza” (233) siempre presente en su obra. Aquello que hasta esos momentos el poeta consideraba un “defecto de origen”, encuentra en sus nuevas amistades una total aceptación, y la pauta de que ese aspecto característico de su literatura no debe ser desechado. Al mismo tiempo, el biógrafo presenta a Lope de Vega como el principal referente del popularismo dramático hernandiano. “Lope siempre estuvo con la gente de la tierra” (268), afirma el autor. Y sus tragedias *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* son ejemplos de un tipo de teatro que con los años será llamado “teatro revolucionario”, destinado, ayer y hoy, a denunciar los abusos de los poderosos sobre los humildes. Desde el punto de vista de la experiencia, Ferris juzga que las Misiones Pedagógicas le permiten al oriolano conocer de forma directa la realidad del país y, en simultáneo, transmitir sus conocimientos poéticos. En definitiva, cree que Hernández halla “en esa tarea la esencia misma de lo que hay en él”, un popularismo estético que no solo recibe, sino que da (231). Todos estos, desde luego, son los antecedentes del encuentro del “poeta” con el “pueblo”.

Para Ferris resulta esclarecedor del rol desempeñado por Hernández en la guerra, su rechazo rotundo de un lugar en la retaguardia, posición que le hubiera privado de conocer los avatares del pueblo, alzado en armas para defender un sistema de gobierno republicano. En vista de ello, se opone a legitimar la imagen de Rafael Alberti como “modelo del poeta combatiente” esbozada por Miguel García Posada, dado que, en verdad, fue Hernández y no Alberti, quien convivió con los soldados en las trincheras y empuñó el fusil, aquel que “popularmente sí fue considerado el auténtico poeta del pueblo y la revolución” (398). Ellos encarnan dos maneras diversas de compromiso literario al servicio de la República. A fin de apoyar su tesis, transcribe los testimonios de diversos hombres, en su mayoría soldados, que mantuvieron contacto con el poeta durante la contienda bélica -Santiago Álvarez, Bonifacio Méndez, Pedro Mateo Merino,

Antonio Buero Vallejo-, reunidos por María Gómez y Patiño en su libro *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, texto sobre el que más adelante volveremos. Las voces de todos ellos coinciden en un punto central: Hernández, a diferencia de otros poetas que visitaban el frente y luego se volvían a Madrid o a la retaguardia correspondiente, permanecía con los soldados, los conocía, sufría sus mismos padecimientos y trataba de "levantarles la moral" con el recitado de sus versos.[116] Es por esto que, el vínculo con esos hombres y con los variopintos paisajes que recorre en tiempos de guerra lo llevan a descubrir que "su misión" es "la sublimación del pueblo, pero no el pueblo entendido en su tradicional concepción marxista de ensalzamiento del obrero, sino como revolución del campesinado, de las gentes que, como él, han nacido y han muerto laborando la tierra (413-414). Ferris acota, entonces, la noción de "pueblo" usada durante la Guerra Civil. Éste ya no es un grupo de personas que claman y que pertenecen a un frente común, el popular, más allá de sus diferencias de clase e ideológicas, tampoco el sujeto histórico propugnado por el marxismo, el obrero, sino la clase social de la cual Hernández forma parte por nacimiento y de la que, a su vez, se transforma en portavoz: el campesinado.

En cuanto a la figura de "poeta enamorado" o concepción semejante, ésta queda desdibujada por dos motivos. En primer lugar, el biógrafo deconstruye la idea de un "amor único", aquel vivido por Miguel Hernández junto a Josefina Manresa, puesto que describe otras relaciones sentimentales del oriolano. Las mujeres con las que lo vincula son Carmen Samper Reig, María Cegarra y Maruja Mallo. A esta última se debe -según Ferris- el distanciamiento de los novios en el año 1935, año en el que, además, la pintora "tuvo el privilegio de ser la primera mujer en recibir la descarga (del) ímpetu juvenil" del poeta (253). Las otras dos pertenecen al orbe de lo idílico, ya que si bien el escritor intentó seducirlas, ellas no le correspondieron. Quizá el único aspecto cuestionable de tales disquisiciones sean algunas de las conclusiones a las que arriba el autor, en cuanto a las conexiones entre las amadas de Hernández y los poemas que éstas

[116] Los roces entre los poetas, provocados por esas diferencias de posicionamiento ante el combate, se pueden observar nítidamente en el episodio conflictivo que vive Hernández con María Teresa León, relatado por ésta en *Memoria de la melancolía* (1970). Durante el tramo final de la guerra, se organiza en el Palacio Heredia-Spínola, donde se alojaban los intelectuales de la retaguardia, una fiesta homenaje a la mujer franquista. En ese evento irrumpe el poeta oriolano y acusa a los presentes con improperios de comportarse inadecuadamente, en particular, de estar disfrutando de unos privilegios impensables para los soldados que se jugaban su vida en el frente. La escena termina cuando, ante los insultos de Hernández, la escritora le da una bofetada. Una versión distinta de estos hechos que hemos resumido en grado sumo, se narra en el libro de Benjamín Prado *Los nombres de Antígona* (2001). José Luis Ferris recoge ambas interpretaciones en la biografía que estamos examinando, denunciando el falseamiento que este último realiza en torno a la figura del oriolano, quien pasa de "víctima a injustificable agresor por obra y gracia de la pluma de Prado" (454).

inspiran, en la actualidad, puestas en jaque por el análisis genético del archivo hernandiano.[117] En lo que atañe a la presencia femenina en la vida del poeta, podemos decir junto a Aitor Larrabide que "Ferris lo adorna con una pretendida utilidad crítica, pero en el fondo escarba en el mundo rosa" (2010: 8). En segundo lugar, el biógrafo discute o relativiza la propia relación entre Hernández y su esposa. Para él es "la historia de dos desconocidos", que convivieron unas pocas semanas de modo intermitente, separados una y otra vez por las vicisitudes de la guerra y después de la cárcel. No obstante, pondera con tino, "lo cierto es que Miguel no tuvo más punto de apoyo en la vida que el de su esposa, sobre todo en los momentos de mayor conflicto vital" (524). Por último, se pregunta por el contenido de las cartas que Josefina Manresa le enviara a su enamorado, el motivo de la desaparición de las mismas y las razones por las que se ha privado al público de las opiniones de la viuda sobre los actos y los dichos de su esposo; dejando en manos del lector la respuesta a tales inquietudes.

En pos de no convertir a Hernández en un mártir, Ferris insiste en la coherencia ideológica mostrada por el poeta hasta el último día, más que en los sufrimientos padecidos por éste en su etapa final. Esto lo lleva a desmentir los testimonios del vicario Luis Almarcha en varias oportunidades (463-542). La estampa con la que cierra el periplo vital del poeta también apunta en esa dirección:

> Y ocurrió de la manera sencilla y discreta con que Hernández pasó por la vida, sin necesidad de falsas leyendas ni de inútiles aditamentos como esos versos que la imaginación del paraguayo Elvio Romero puso en mano

[117] El autor pone en marcha una verdadera pesquisa, que tiene por objeto establecer las correspondencias entre los poemas de *El rayo que no cesa* y las mujeres que los inspiraron. El resultado es el siguiente: "Una de ellas sale indudablemente victoriosa, ya que veintidós de esos poemas han sido creados bajo su potestad y su influencia. Se trata de Maruja Mallo. Los versos restantes tienen la respectiva huella de María Cegarra -ocho sonetos- y de Josefina Manresa -tres poemas de tono muy semejante" (301). En este sentido, Carmen Alemany Bay, en el libro de 2013 ya consignado, señala varias incongruencias. Advierte que el "aire petrarquista" de los poemas que Ferris le atribuye a María Cegarra no se encuentra en todos ellos, escritos, por lo demás, a partir de 1934, y que esto último supondría que Hernández no se enamoró de Cegarra en el momento de conocerla, es decir, 1932, sino que lo hizo durante el mismo lapso en que formalizó su relación con Josefina. Respecto a los versos inspirados en la figura de la pintora gallega, "la hipótesis se tambalea si nos remitimos al proceso de creación del libro. De esos sonetos hipotéticamente dedicados a Maruja Mallo, algunos proceden directamente de *El silbo vulnerado* y fueron integrados en *El rayo que no cesa*" (80). Si tenemos en cuenta que el autor no conoce a la pintora hasta 1935, *El silbo* fue escrito a partir de 1934 y ni "las tachaduras ni variantes producidas en el trasvase de un libro a otro indican en ningún momento cambios significativos" (81), por tanto, Maruja Mallo no pudo ser la musa del poeta, al menos de los versos provenientes de proyectos anteriores. Sobre los sonetos que fueron escritos para *El rayo que no cesa* la autora no opina por falta de datos.

de Miguel al atribuirle unas palabras jamás escritas en la pared de la enfermería de la prisión (558).

Se completa el círculo, Miguel Hernández muere de la misma forma simple con la que había vivido, y José Luis Ferris desmiente el último tópico referido a ese ciclo vital: el de "poeta del sacrificio". El biógrafo niega los versos que le adjudicara el escritor paraguayo, pues considera que el valor de la vida y de la obra del poeta tienen espesor propio, pudiendo prescindir de toda narración hagiográfica, leyenda o añadidos espurios.

2.3.1.7. Las colecciones acríticas de hechos

Los estudios biográficos hernandianos son pródigos también en lo que Engelberg y Schleier denominan "colecciones acríticas de hechos" (1992: 1105), un tipo de miscelánea que combina comentarios sobre la obra del biografiado y testimonios sobre su vida, sin pretensiones totalizantes ni desarrollo de hipótesis de trabajo claras. Algunos ejemplos notorios de esta modalidad son los ensayos de Ramón Pérez Álvarez, Francisco Martínez Marín y Diego Romero Pérez, entre muchos otros.

Con respecto al libro *Hacia Miguel Hernández* (2003), adjudicado a la pluma de Ramón Pérez Álvarez, éste no es un texto publicado en vida del autor y tampoco fue ideado por el mismo. Se trata de la recopilación de una serie de artículos aparecidos en la revista *La Lucerna*, al cuidado de Aitor Larrabide y José Luis Zerón Huguet. Por tal motivo, cualquier marbete que usemos para designarlo será arbitrario y no se ajustará a los designios del autor. Quizá una etiqueta *ad hoc* como "biografía estallada" o expresión semejante, es decir, una categoría que ponga de relieve la calidad biográfica, pero al mismo tiempo descentrada y carente de un plan de escritura global que le dé sustento, pueda explicar el efecto de lectura, que el proyecto secundado por la Fundación Miguel Hernández provoca. Sabemos que Pérez Álvarez contempló durante años escribir una biografía rigurosa del poeta oriolano que por una razón u otra nunca se concretó. Incluso se fijó una serie de objetivos cuando abordó la idea de realizarla, a saber: dilucidar las relaciones mantenidas por Miguel Hernández y Josefina Manresa antes de su matrimonio y las relaciones que éste tuvo con otras mujeres, asentar la militancia comunista del poeta, negar la existencia de la llamada "tertulia de la Tahona" en la panadería de los hermanos Fenoll y desmentir la participación de Manuel Molina

en el grupo de la revista *Silbo*, determinar la influencia que la Escuela de Vallecas tuvo en la obra de Hernández, esclarecer si el oriolano hubiera podido o no asilarse en la Embajada de Chile al terminar la guerra, descubrir las razones por las cuales se produjo el alejamiento entre José María de Cossío y su protegido y publicar la sentencia de muerte dictada contra el poeta. De acuerdo con José Ruiz Cases "Sesca", biógrafo del autor, aquello que determinó que Pérez Álvarez dimitiera fue su hostil relación con la viuda de Hernández.[118] A propósito de ello, esgrime que si éste "al final gana la partida en la objetividad e interpretación de los hechos en que difiere de Josefina, ésta logra una victoria tan inesperada como no solicitada: hacer desistir a Ramón de culminar su biografía" (163).

Militante de izquierda desde la adolescencia, encarcelado y condenado a muerte en dos ocasiones, liberado y luego desterrado de su Orihuela natal, Ramón Pérez Álvarez "llegó al poeta por un impulso vital" (Larrabide y Zerón Huguet, 2003: 9), su admiración por la obra y la vida de Miguel Hernández y la experiencia carcelaria compartida, no por la vía académica o especializada; razón por la cual fue marginado por gran parte de la crítica. El autoproclamado "porquero de Agamenón" asume una misión desmitificadora porque ésta "es la prueba definitiva de lealtad, amistad y admiración" hacia el poeta (Ruiz Cases, 2011: 126). Con todo, esto no impidió que algunos referentes del campo intelectual se basarán en sus descubrimientos, sugerencias e intuiciones para resolver sus propios estudios. Juan Guerrero Zamora, Agustín Sánchez Vidal, José Luis Ferris y Eutimio Martín -por citar a los biógrafos más relevantes- han seguido las "pistas" proporcionadas por Pérez Álvarez, dando cuenta de la importancia de las mismas en sus respectivos textos.[119] En suma, gracias a su profundo interés por la figura de Hernández y por las pesquisas objetivas, se

[118] Una de las posibilidades que propician figuras tan emblemáticas como la de Hernández es la proliferación de textos referidos a las más recónditas facetas de sus peripecias vitales y líricas, y, llegado un punto, la recursividad de las propuestas. Este es el caso de la pseudobiografía de Ramón Pérez Álvarez, escrita por José Ruiz Cases "Sesca" y denominada *Ramón Pérez Álvarez (Yo hablo y escribo de un Miguel Hernández real)* de 2011. Ésta se encuentra estructurada en dos partes. En la primera, se narra la vida de Pérez Álvarez. En la segunda, se desarrolla un bosquejo de la vida de Hernández, conforme a lo que Pérez Álvarez hubiera hecho, de haber prosperado su empresa biográfica.

[119] De hecho, en su artículo "María-Josefina-Miguel", reivindica haber sido el primero en dar noticia de la relación entre Miguel Hernández y María Cegarra y dice contar con "dos valedores de categoría": Agustín Sánchez Vidal y Eutimio Martín. Sobre este último, además, declara que es "el definitivo biógrafo de Miguel". En su opinión, "su biografía, demoledora para los que están al uso, va a ser el «caballo de Atila» de ese asunto" (33). Aun así, no todas son buenas noticias, y cierra el texto con una denuncia: en la bibliografía de las *Obras Completas* publicadas por Espasa-Calpe en 1992 se incluyeron "verdaderos mamotretos", pero no sus trabajos, a pesar de que estos estaban a disposición de los investigadores en el Instituto Gil-Albert. Y finalmente reflexiona: "Cuando Eutimio dio conmigo, fue a través del ordenador del Instituto. Pregunto: ¿cómo se me pudo ignorar? Pues se hizo. Colofón: así se escribe la Historia" (36).

continuaron o iniciaron líneas de investigación fructíferas, que han conseguido desmontar varios de los tópicos que desdibujaban la imagen hernandiana.

Implacable persiguiendo aquello que le parece justo, Ramón Pérez Álvarez se convierte en la Némesis de Manuel Molina y Josefina Manresa. En cuanto al primero, niega con rotundidad que éste haya participado de la revista *Silbo*. En esa época, argumenta, Molina no solo no tuvo relación con el grupo que organizaba la publicación, sino que tampoco escribía. De este modo, considera que la falta más importante que comete es "el intento -prevaliéndose de una topografía y cronología común- de usurpar un sitio y unas funciones en un lugar, momento y circunstancias que no le corresponden, acomodando hechos y falseando a consciencia la verdad: de arrogarse un protagonismo indebido" (Ruiz Cases, 2011: 134). En cuanto a la segunda, las desavenencias con la viuda de Hernández tienen dos motivos. Por un lado, las declaraciones públicas que Pérez Álvarez ha hecho sobre la militancia comunista del poeta. Según lo que relata el autor, una vez finalizada su condena en la cárcel, él habría visitado a la familia de los padres de Miguel -mientras se encontraban allí Elvira Hernández y Josefina Manresa-, ordenado los papeles del escritor, entre los cuales se hallaba el carnet del Partido Comunista, y entregado el mismo a la viuda. Para Pérez Álvarez es innegable que ella participó de la desaparición de ese objeto, ya que asegura: "Posteriormente Josefina o Elvira lo perdieron o destruyeron. De ahí la insistencia de Josefina en negar la militancia de Miguel" (26). Por el otro, con arreglo a lo que le puso de manifiesto el profesor José Carlos Rovira, sostiene que "esa animadversión nacía de declaraciones sobre las «otras» relaciones femeninas de Miguel, que empalidecían su «exclusividad»" (110).[120]

En los artículos recopilados, producto de sus indagaciones meticulosas, Ramón Pérez Álvarez ofrece nuevos testimonios sobre la figura de Hernández, atentos todos ellos a la imagen de "poeta pastor" y escritos por artistas o personajes históricos que conocieron al poeta. Bajo el título "Elena Garro-Miguel Hernández. Una emotiva amistad", se recuperan las impresiones de Stephen Spender y de la escritora mexicana.[121] Ante la pregunta "¿Qué recuerdos tiene de Miguel Hernández?", que le

[120] En efecto, gracias a las exploraciones de Pérez Álvarez se desvelaron los vínculos de carácter amoroso entre Miguel Hernández y María Cegarra, y se profundizaron aquellos sostenidos con Maruja Mallo. El autor también realizó una serie de semblanzas sobre las "Damas de la República" que tuvieron trato con el poeta: Delia del Carril, Carmen Conde, Concha Méndez, María Zambrano y María Teresa León.

[121] La fuente principal empleada por Ramón Pérez Álvarez es el libro publicado por Elena Garro en 1992, titulado *Memorias. España 1937*. En cuanto a la entrevista a Stephen Spender, no proporciona ninguna referencia bibliográfica concreta.

realizan al poeta inglés en una entrevista, éste, lejos de lo que refiriera en su ponencia del *II Congreso Internacional de escritores para la Defensa de la Cultura*, en 1937, reconoce la "leyenda maravillosa" que rodea al oriolano, aunque no deje de reproducirla, y puntualiza: "Era un joven pastor que fue recogido y educado por alguien que yo me imaginaba era el Arzobispo de Toledo. Por eso él representaba para mí todo lo puro y bello de su país" (61). Es decir, Spender responde sujeto a una perspectiva esencialista, y por qué no, un tanto folletinesca, asume que la belleza incontaminada y genuina, auténticamente española, se encuentra en las capas más humildes de la sociedad, en contacto con la naturaleza. Elena Garro, por su parte, quien conoció al poeta también en el marco del congreso, manifiesta que en esos días se insistía en que "lo había educado un cura, de ahí su perfecto latín y su retórica", destaca "su voz de bajo profundo" y que, cuando lo volvieron a ver en París, recién llegado de su viaje a la URSS, llevaba "traje de pobre" (61). Asimismo, recuerda a "los envidiosos", quienes opinaban que Hernández andaba "disfrazado de pastor" y se había creído "el cuento de que fue pastorcillo" (62). La novelista, desde su posición excéntrica, nos permite tener acceso a los rumores de época, nada más anónimo y popular, y a los sentimientos perniciosos que causaba Hernández entre sus pares, al tiempo que demuestra que tanto unos como otros, los que lo apreciaban como ella y los que lo denostaban, concebían al oriolano vinculado al tópico del "poeta pastor", pero no reforzaban esa imagen, creían más bien, en el segundo caso, que era una impostura.

Otro testimonio proviene de la obra *En España, con Federico García Lorca* (1958) de Carlos Morla Lynch, Encargado de Negocios de la Embajada de Chile, y quien además cumpliera funciones de Embajador, durante la Guerra Civil. Allí, el diplomático narra que llevaron a una cena en su casa a un "poeta pastor de cabras, que concibe sus poemas exquisitos, cuidando cabras en la montaña", subrayando luego la relación de cercanía que sus amigos intelectuales tienen con él y ofreciendo una nueva semblanza del autor: "Andan todos locos con él. De ojos muy claros, de traje humilde y alpargatas, me produce el efecto de un niño sonámbulo que viviera en otro planeta. Espíritu ausente" (115). Por lo cual, Morla Lynch admite sin ambages la figura de "poeta pastor", pero en lo que ésta tiene de exótica y novedosa. Pone de manifiesto la aceptación que a esa altura tenía Hernández entre los escritores de la capital -nos encontramos en el verano de 1935-. Percibe una singular combinación de ingenuidad y

alienación poética, que cristaliza en la metáfora de "niño sonámbulo": un ser aún no corrompido, a horcajadas entre el mundo de los sueños y de la realidad.

"Maruja Mallo-Miguel Hernández. Una intensa y luminosa relación", reproduce largos párrafos de un escrito de la pintora, publicado en el marco de la *Carpeta Homenaje a la Revista de Occidente* en 1979, carpeta que tuvo una circulación muy limitada, lo que confiere al original "méritos de inédito" (49). En ese texto la artista relata su relación con el poeta, descubierto por las revistas madrileñas que valoraban los "mensajes instantáneos de autenticidad" suministrados por las provincias, en aquella "hora dorada". Hernández encarna, de esa forma, a la "España profunda" y natural. Pero hay más:

> Por su aspecto campesino, producto genuino, rebosante de ingenuidad y salud vital, pleno de consciencia cósmica: oposición confirmada frente al tenebroso oscurantismo e ignorantismo de la mafia santa.
>
> Por nuestro panteísmo y culto a la conjugación de las leyes físicas con la armonía cósmica, comprendí su conocimiento intuitivo de la influencia de los astros sobre los reinos de nuestro planeta; como ser sideral no tenía espacio para la sorpresa, ni tiempo ante lo inesperado (49-59).[122]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Maruja Mallo persiste en el empleo de un campo semántico de tenor esencialista -"autenticidad", "genuino", "ingenuidad", "intuitivo"- para referirse al oriolano, mas esa visión del poeta no implica determinismo alguno, sino que lo conecta con un plano trascendente y "luminoso" de la realidad, contrario al "oscurantismo" fraguado por la Iglesia y el franquismo. Ambos coinciden en que el mundo material provee un lenguaje, comprende una interpretación cósmica de la vida, dado que es en esas experiencias vitales, "donde el cosmos se contiene…donde existe como mito, como lenguaje

[122] Como si todo frente tuviera que ser cubierto, Francisco Martínez Marín en *Yo, Miguel. Biografía y testimonios del poeta Miguel Hernández* (1972) advierte ese "conocimiento intuitivo" del que da cuenta líricamente Maruja Mallo, abandona la pretendida objetividad anunciada en el prólogo y consulta un horóscopo. Al respecto dice: "Y hemos sentido avivarse esa curiosidad sobre la predestinación, consultando un calendario astrológico, que ha escrito Ángel Rodríguez Ilera. Y hemos visto (sin necesidad de consultar con la bola de cristal) lo siguiente: a los nacidos entre el 23 y 31 de octubre, les corresponde la personalidad o signo zodiacal de Escorpión…" (156).

inteligible, proyectado al hombre más allá de lo inmediato como un árbol cuyas raíces se hunden en la tierra a la vez que sus ramas se estiran hacia lo infinito" (Scott Ross, 2003).

La militancia política de Miguel Hernández, tema que se ha prestado a numerosas polémicas, encuentra en Ramón Pérez Álvarez uno de sus más acérrimos defensores, en especial, porque el biógrafo mantiene una doble condición al respecto: narra hechos de los que ha sido testigo. En términos generales, señala que la red de relaciones que Hernández mantuvo durante la contienda armada -Togliatti, Feadorov, Stepanov, Vidali, Líster-, a quienes llama "la «Troika» del «Komintern» en España", hubiera sido poco plausible para una persona de militancia menos "candente" (56). En lo que atañe a sus propias memorias de la vida en la cárcel, recuerda una discusión pública que sostuvo con el poeta, en la que deliberaron acerca de la represión comunista del 37, en Barcelona, y el pacto germano-soviético. Según el autor, como Hernández no tenía argumentos con los que justificar ambos episodios, le dijo que "si en el futuro (se veían) las caras en las barricadas, (éste) debía saber que en él tenía un enemigo" (56). A la postre, Pérez Álvarez concluye que, en el presidio, "Miguel dejó de ser poeta para ser político" (57), se compenetró tanto con el tema que habló con él del futuro del comunismo en Europa: "Estaba absolutamente fanatizado" (57). En consecuencia, si bien no podemos afirmar que la figura del oriolano se condice con la de "poeta comunista" -la riqueza y los matices de su obra están ahí para desmentirlo y los dichos de sus compañeros de cárcel no dejan de ser juicios personales-, merced a testimonios como los de Pérez Álvarez y otros recogidos por Muñoz Hidalgo sí podemos pensarlo en cuanto "poeta militante".

Siguiendo la perspectiva religiosa de textos como los de Juan Guerrero Zamora, Francisco Martínez Marín y Francisco Gómez Ortín, *Miguel Hernández en mi recuerdo* (1992) de Diego Romero Pérez pretende -tal y como lo plantea en el prólogo José Antonio Gómez Marín- "rescatar a Miguel Hernández, a «los otros», de cualquier monopolio" (VI).[123] Estructurado a partir de una serie de apartados, que remedan los artículos publicados por Romero Pérez entre julio de 1990 y marzo de 1992 en la revista *Facanías*, del Centro Cultural Católico de Valverde del Camino (Huelva), el ensayo reúne el testimonio de quien fuera el defensor del oriolano en el Consejo de Guerra que

[123] Exceptuando a Juan Guerrero Zamora, el resto de los autores mencionados pertenecen a distintos círculos católicos españoles y han publicado en medios afines a los mismos. Francisco Martínez Marín escribió el relato biográfico *Yo, Miguel. Biografía y testimonios del poeta Miguel Hernández* (1972), Francisco Gómez Ortín, un conjunto de ensayos titulado *Otro Miguel Hernández* (2012).

lo sentenció, junto con una serie de impresiones suscritas por éste en torno a los amigos más destacados, vida y obra del poeta. "Casi un acta notarial" (X) -según el prologuista-, el autor garantiza "su sinceridad en cuanto testimonio histórico de verdad" (XVII-XVIII). Los pasajes referidos a su actuación durante la contienda bélica se proponen a modo de *mea culpa,* puesto que -confiesa Romero Pérez- los Consejos de Guerra carecieron de la rapidez e indulgencia "necesarias para liquidar justamente una Guerra Civil… convirtiéndose en uno de los elementos distorsionantes, de lo que debió haber sido una paz integradora de las dos Españas… Pudo más el cainismo represivo y lacerante" (30).

En vista de que, como anticipamos, la óptica del texto es religiosa, el autor retoma la mirada condescendiente de quien disculpa y admira, al mismo tiempo, a un personaje caracterizado por una pureza y honradez que provienen de su vínculo directo con la naturaleza, en otras palabras, recupera casi con exclusividad la figura de "poeta pastor". En su primer recuerdo del escritor, Romero Pérez evoca la "pura maestría telúrica de su porte y de su talante, como un espasmo de tierra virgen aprisionada en la osamenta de un ser humano sofocado entre rejas" (30), y lo compara con una alondra. De "rotundidad campesina" (35), Hernández aparece representado desde el primer momento en conexión con la tierra, de la cual derivan también sus mejores cualidades: "Si físicamente era el poeta sencillo, acogedor, sin aristas… imantando una indudable fuerza de la naturaleza, una energía de viejo ancestro contenido, moralmente, me pareció…, un espíritu de gran honradez, claro y limpio como un arroyo invernal" (38). El mundo está bien hecho y Hernández se parece a él.

Sin embargo, la caracterización anterior está precedida y continuada por otras imágenes del poeta, que al igual que la de "poeta pastor", justifican la elección del autor y completan su visión ejemplarizante. En primer lugar, Romero Pérez parangona a Hernández con un "joven patricio romano, rebelde catilinario enclaustrado, que no perdía el gran talante majestuoso de su toga pretextada, como lo han cincelado escultores imperiales de la época de Augusto" (36). Elige, entonces, un arquetipo clásico, cuyas señas de identidad centrales son su extracción noble, su fortaleza y su integridad ante la adversidad, es decir, un modelo digno de ser elogiado y, sobre todo, biografiado. En segundo lugar, realiza una distinción entre "los encausados". Dicho grupo estaba compuesto por aquellos que habían cometido toda clase de crímenes y aquellos que, como Hernández, "en los frentes de batalla habíanse batido honestamente por una bandera, por unos ideales" (38). A este último colectivo la suerte le había sido

contraria, mas "la pureza de sus intenciones y de su hombría había quedado impoluta" (38). Esto significa que Romero Pérez no solo fundamenta a través de esta imagen su dedicación a la figura del oriolano, quien fue rojo sí, pero no criminal, sino que a fuerza de subrayar su valentía e idealismo lo presenta como modelo de conducta.

2.3.1.8. *Narradores de Javé*. Miscelánea e historia oral

A horcajadas entre la "colección acrítica de hechos" y la "Historia Oral" (Engelberg y Schleier), permeables a más de una clasificación genérica, narraciones como las de Claude Couffon y Pedro Collado, incluso ensayos de índole crítica como el de María Gómez y Patiño, formulan una enunciación, si se quiere, coral, pues integran con mayor o menor fortuna testimonios orales a sus propuestas biográficas. La reconstrucción del pasado, entonces, no abreva solo de la documentación escrita, sino también de fuentes orales que se ensamblan en el relato, se ofrecen en apartados especiales o a modo de apéndice complementario. Diseñan, en consecuencia, una textualidad que pone de relieve las tensiones entre la objetividad pretendida por el biógrafo y la subjetividad de los entrevistados, sin menoscabo de las identificaciones que puedan surgir entre estas dos miradas y la del biografiado.

El proyecto que más mixtura y aprovecha la información que le proporcionan las fuentes orales es el de Claude Couffon, denominado *Orihuela y Miguel Hernández* (1963). Crónica de viaje, relato biográfico y acopio de entrevistas a un tiempo, éste procura no limitarse a "recoger una documentación inerte" -según reza la reseña de la contratapa-; su deseo último es ir recuperando los rastros de una presencia, la del poeta y su obra, aún viva entre las personas que lo conocieron y el paisaje de su pueblo natal. Es por esto que, en principio, se alternan la narración del viaje que Couffon emprende hacia Orihuela en busca de esos indicios y los comentarios biográficos que se desprenden de su contacto directo con los amigos o familiares de Hernández. El biógrafo relata algunas peripecias vitales del poeta, en la medida que narra su propia aventura. Inicia sus andanzas con la siguiente pregunta retórica: "¿Quedan… amigos del poeta en este poblado apacible? ¿O bien yo me he dejado cazar en la trampa de algunos documentos encontrados y publicados por un director de revista aficionado a la poesía? No tardé en saberlo, porque ya Antonio de Hoyos avanza hacia mí" (17).[124]

[124] Junto con los testimonios orales de primera mano que logra recabar, el otro aporte significativo que Couffon hace a la crítica hernandiana es la transcripción de los poemas que Juan Cano Ballesta menciona

En el segundo capítulo, se exhiben los dichos de José Martínez Arenas, quien es otro de los que se opone, tempranamente, al mito de la pobreza familiar. Afirma que "los Hernández vivían de la crianza de cabras y de la venta de leche" (28), pudiendo, aún así, solventar sus gastos con holgura. Esa extracción campesina, condiciona líneas antes la percepción que tiene Couffon del oriolano, dado que -como será habitual desde Concha Zardoya en adelante- se lo muestra en un "rincón apartado" o "retiro", donde ha creado un "universo en miniatura" con árboles y flores cultivados por él mismo, y puede "soñar a su gusto" (24). Es decir, su humilde huerto se transforma en un *locus amoenus*, que lo cobija y lo resguarda de la incomprensión familiar. No se retoma el tópico del "poeta pastor", más bien se configura un escenario propicio para esa figura, muy semejante al esbozado por gran parte de la crítica hasta los años 80.

El relato no abunda en imágenes recurrentes sobre el autor porque toman la palabra los entrevistados y refieren anécdotas puntuales, que dan pie a los comentarios y juicios del biógrafo. Por lo demás, ciertos lugares comunes provenientes de esos testimonios, ya han sido analizados con anterioridad, por ejemplo, el de Luis Fabregat Terrés, que aquí aparece citado como Luis F.T, quizá por miedo a las represalias del franquismo. Ahora bien, sobre la única imagen que se ofrece algún matiz es la de "poeta soldado". Claude Couffon le adjudica dos roles a Hernández durante la guerra: "Militante, da el ejemplo y combate durante dos años y medio en primera fila de las trincheras, en todos los frentes. Poeta, escribe para inflamar el entusiasmo de las fuerzas populares, colaborando en las «revistas con casco»" (50).[125] El hispanista francés contempla un mismo espacio y ambiente humano para el desarrollo de esas facetas, considerándolas dos alternativas válidas de injerencia en la contienda, no un gesto común. Con todo, si las solapamos, obtendremos la imagen de "poeta militante", designando este último adjetivo tanto la proyección de una convicción ideológica como, de acuerdo al razonamiento del biógrafo, la ineludible tarea del soldado.

La investigación de María Gómez y Patiño, *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939),* publicada en 1999, constituye un esfuerzo crítico destinado a esclarecer todas las aristas de la prosa escrita durante la guerra por el oriolano. Con motivo de ello, la autora presenta en la sección final del libro dos anexos: uno en el que transcribe íntegramente los textos hernandianos trabajados y otro en el que copia las entrevistas, que le sirvieron para

en su libro *La poesía de Miguel Hernández* (1962) -muestras de los primeros balbuceos líricos del oriolano-, pero que no reproduce.

[125] Se refiere a las revistas *El Mono Azul*, *Nuestra Bandera* y *Hora de España*.

fundamentar algunas de sus dilucidaciones. Son esos nueve encuentros, concretados con personas que compartieron distintos episodios de la contienda armada con Hernández, los que componen, de este modo, el apartado biográfico de la obra. Sobre estos Gómez y Patiño no realiza ninguna intervención, solo los ofrece como suplemento, debido a que son un valioso testimonio histórico del tipo de actividades y relaciones mantenidos en tiempos de guerra.

Si bien todos los entrevistados se refieren a Miguel Hernández en los términos de "muchacho campesino", el recorte temporal impuesto por el estudio -la Guerra Civil- acota las posibles imágenes cristalizadas sobre el mismo a una sola: el "poeta combatiente" o "poeta soldado", en los juicios más extremados el "poeta héroe". Santiago Álvarez, comisario político del Ejército Popular y activo militante del Partido Comunista, recupera tal imagen y vuelve a contraponerla con la de los poetas de retaguardia, cuyo representante eximio, al menos en el imaginario popular de la guerra, es Rafael Alberti:

> Pero bueno, yo siempre he dicho que él era un "poeta combatiente". Porque él no era como Rafael Alberti o como los otros que iban al frente estaban en un acto y volvían a Madrid. Él estuvo allí todo el tiempo, igual que cualquier otro combatiente, lo que pasa es que era un poeta excepcional. Primero, los soldados le querían mucho: dormía con ellos, comía con ellos y segundo, porque era un gran poeta, *hacía poesía que llegaba mucho al fondo* (449).

Como podemos observar, el entrevistado define a Hernández por contraposición a Alberti, cruce mediante el cual se pone sobre el tapete el conflicto de clases en el seno del propio círculo intelectual.[126] Además, estipula que como "poeta combatiente" tenía participación activa en la batalla, y, especialmente, que la conjunción de las dos partes del marbete -su convivencia con los soldados y el recitado de sus poemas- lo hacían

[126] Fernando Fernández Revuelta, oficial del Ejército Republicano y periodista, caracteriza la labor de Hernández en la guerra teniendo en cuenta su extracción social, y pone nuevamente de relieve el conflicto de clases desatado por esa coyuntura histórica: "Yo creo que le tenían celos: veían en él a una persona que podía llegar muy alto, y por otro lado, Miguel procedía de un estrato más bajo. No es lo mismo ser un poeta de clase alta que ser un poeta del pueblo. Miguel fue el único poeta que estuvo en la Defensa de Madrid con el fusil en la mano" (477).

"excepcional". Subraya antes y después, cuando comenta las inclemencias climáticas y vivenciales en el frente de Teruel, el profundo compromiso asumido por el oriolano, quien pudiendo retirarse a otro sitio destinado a los colaboradores, se quedaba allí con los soldados. En estas palabras, a diferencia de lo narrado por Elvio Romero, el acento no está puesto en la heroicidad de Hernández, sino en la búsqueda de aquello que lo hacía "distinto" respecto de los otros, esta vez sí, sus pares.

También compartió experiencias con el poeta Bonifacio Méndez, comisario político, al cual le debemos el relato sobre la función que cumplían los periódicos y murales confeccionados en plena contienda. En líneas generales, estos se empleaban para informar acerca de los últimos acontecimientos y para reafirmar las convicciones ideológicas de aquellos que "estaban en una fase dubitativa". Méndez, valorando la participación de Hernández en los mismos, dice que "la gente leía y escuchaba a Miguel con mucho interés y con mucha ilusión" (459). Al igual que en el testimonio anterior, evoca el afecto recíproco entre el oriolano y sus compañeros de combate. Insiste en confrontarlo con los poetas de la retaguardia y en su calidad de "luchador", es decir, añade otros componentes a la estandarizada categoría de "combatiente": el apasionamiento y la capacidad de resistencia. Según Bonifacio Méndez:

> Miguel era un luchador que llevaba libros, pero también llevaba un fusil. Luchó mucho y dio la cara, no se quedaba cómodamente en la retaguardia... Estaba en contacto con las fuerzas… Era uno más en el combate. Nadie sabía quién era. Bueno, sí, sabían que era poeta y que era de Orihuela, porque había mucha gente de su tierra, pero no iba precedido por la fama, como el caso de Alberti o Machado. *Tenía un gran poder de captación*, porque era un poeta que daba la cara (459).

Pertrechado con el fusil y la palabra, Miguel Hernández enfrentaba la adversidad no solo en potencia, como los escritores "precedidos por la fama", sino en acto. Y la presencia del cuerpo, de esa "cara" en la que tanto insiste Méndez, resulta fundamental a la hora de ponderar las diversas actuaciones de los intelectuales republicanos, ante la guerra. Asimismo, ese "poder de captación" que el entrevistado le atribuye está vinculado con la *performance* de sus recitados, los efectos pragmáticos derivados del

tipo de "sociabilidad" de los frentes, y asociado con lo que Pierre Bourdieu llama "la eficacia simbólica del obrerismo": una estrategia que autoriza "a aquellos que pueden reivindicar una forma de proximidad con los dominados colocarse como poseedores de una suerte de derecho de precedencia sobre el pueblo" (1987: 154). Solo que en este caso, obviamente, no podemos entender *strictu sensu* la relación entre los soldados y el poeta bajo una mirada jerarquizadora, dado que tal "proximidad" es total: no solo por espacio y experiencias compartidos, sino por procedencia de clase. De cualquier manera, hay un aspecto de la reflexión de Bourdieu a partir del cual sí es posible pensar la imagen del oriolano. La estrategia aludida les permite -tanto a Hernández como a los políticos mencionados por el teórico francés- "enmascarar -y en primer término ante ellos mismos- el corte con «el pueblo» que está inscrito en el acceso al rol de portavoz" (154).

Si como recuerda Leopoldo de Luis en la última entrevista "toda guerra necesita una mística" y la de "la zona republicana (fue) el pueblo" (494), Miguel Hernández era el escritor indicado para narrar los acontecimientos de esa épica. Así lo manifiesta el conocido militar y político Enrique Líster Forjan, en su libro *Memorias de un luchador*, que lee al comienzo del encuentro con María Gómez y Patiño: "Había que ser un hombre del pueblo, un luchador abnegado como Miguel Hernández para describir la grandeza y la tragedia de una guerra popular" (443). Más adelante, cuando rememora la poesía que el oriolano le dedicara, Líster entiende que esos versos estaban dirigidos a él, pero dice que al leerlos, veía al poeta: "A quien yo veía en el campo de batalla de Teruel era a Miguel, el artista íntegro que sabe anteponer sus ideales a todo otro interés, privado de pedantería intelectual y de pose, un hombre tallado en granito" (443). Esto es, le reconoce como intelectual orgánico, despojado de toda clase de imposturas, y, merced a su fortaleza y su tesón lo considera en su "monumentalidad", próximo al modelo heroico de la biografía. En esa misma línea, Luis Rodríguez Isern -soldado del Ejército Republicano- sostiene que la negativa de Hernández a colaborar con los representantes del franquismo, que lo fueron a ver a la cárcel, es un "acto heroico" (421).

Contemporáneo y compañero de tareas culturales de Miguel Hernández durante la Guerra Civil, Pedro Collado presenta en su libro de 1993, *Miguel Hernández y su tiempo*, un relato biográfico estructurado en tres partes. La primera, exhibe la transcripción de una serie de entrevistas realizadas a personas próximas al poeta, antes y después del combate, en la que se va intercalando el correspondiente comentario de las

mismas. La segunda y tercer parte plantean la narración del ciclo vital hernandiano, separado, de modo un tanto arbitrario, en dos apartados, quizá, de la misma forma que el biógrafo entiende que estuvo escindida la vida del poeta: a partir de la contienda bélica.

El biógrafo asume que "no faltarán quienes acusen a este libro, cuando menos, de evidente apasionamiento" (249). Si esto es así, ello se debe al grado de identificación entre Collado y su biografiado. Como este último, el autor del texto participó activamente en la guerra y fue encarcelado por eso, pero su conocimiento del poeta era anterior. Conforme a lo que relata en la "explicación necesaria", vio por primera vez a Hernández en un evento realizado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, a finales de 1934 o principios de 1935. Más tarde, en un acto del Quinto Regimiento organizado por Rafael Alberti y María Teresa León. Por lo que, en ese "tiempo turbulento" compartido encuentra Collado la mejor estrategia de legitimación de su aporte, dado que, en su opinión, "quienes sin haber vivido aquella luctuosa época… se han lanzado a trazar su biografía interpretando subjetivamente los rasgos esenciales de su vida, quedan… descalificados al carecer del rigor experimental de aquel tiempo" (250).

De acuerdo a lo que propone el autor, las llamadas "situaciones límite" son necesarias para que "podamos ver el fondo de las personas", y Hernández, "desgraciadamente, tuvo ocasión para ello y bien que lo demostró" (23). Es por esto que, en más de una oportunidad, encontramos formulaciones en clave heroica de la imagen hernandiana. Según Collado, "la imagen intachable, ejemplar y heroica que de él nos queda" (33). La conversación que más sobrecoge al biógrafo es aquella que sostiene con la hermana mayor del poeta, Elvira Hernández, en la que ella va enhebrando la "vida apasionada, heroica y trágica" de su hermano (53). El comentario que precede a esa narración da cuenta de la trascendencia y la entronización, que enmarca la figuración del escritor desarrollada por Collado: "La figura de Miguel Hernández… se ha elevado ya a la categoría de mito. Y cuando en nuestro recorrido encontramos a seres que nos hacen bajar a su pedestal humano… es cuando en verdad nos acercamos con fraternal mirada" (49).

En igual medida, cobra protagonismo a lo largo del ensayo una imagen de cuño romántico, vinculada a la ideología carismática del artista, en cuanto ser excepcional. Pedro Collado destaca la actitud supersticiosa de los vecinos de Hernández, quienes cierran puertas y ventanas cuando al atardecer ven aproximarse al poeta, al que "creen poseído por el diablo" (97); ya que, "al parecer, son sabedores de que «el muchacho

pastor, el hijo del señor Miguel, se pone casi desnudo a tomar el sol en el monte, y anda siempre con papeles y escribiendo…»" (98). Surge, entonces, la imagen del "incomprendido", aquel ser libre y espontáneo, "distinto" no solo para sus vecinos, sino también para su padre, quien no entiende de dónde ha sacado su hijo esos "dones". Tan pronto Hernández logre instalarse en Madrid, incorporándose a la editorial Espasa Calpe, lo asaltará además -según el biógrafo- el "sino del artista", es decir, "encerrarse con su melancolía, a veces, o abismarse en pozos de silencio y soledad para encontrar dentro de sí mismo los latidos y dar vida exterior a la inspiración y a la idea" (159). Recordemos que esta visión del escritor donde se privilegia el concepto de "inspiración" -una cualidad de naturaleza externa, una suerte de iluminación-, sobre el de trabajo o destreza, es uno de los factores determinantes, en la "elaboración de los diversos arquetipos en que se manifiesta ese mito del poeta como ser «especial» que pervive en nuestro imaginario colectivo" (Lorenzo García, 2009: 315).

La "pureza" y la "bondad" vuelven a ser notas distintivas del "poeta pastor", situado en un ambiente natural, ante el cual despliega una "actitud admirativa y sensorial" (87), nutriéndose de las lecciones que éste le ofrece. Collado registra un doble proceso, con arreglo al que "si los elementos naturales han ido configurando y robusteciendo la raíz telúrica del joven pastor y futuro poeta", en paralelo, "va penetrando en sus sentimientos la visión doliente de los seres humanos que en ese gran escenario de naturaleza desnuda ve desfilar cada día, protagonistas -y él mismo también lo es-, de aquella época" (95), donde el pueblo tenía que cumplir con el esforzado rol que las desigualdades sociales le arrogaban. Esto significa que, en el contacto con ese "paisaje humano" campesino Hernández tiene acceso a otras realidades, aquellas que llegada la hora de asumir un compromiso ideológico le servirán para decantarse por la causa republicana; y así tender un puente, al menos desde la perspectiva del biógrafo, entre la figura de "poeta pastor" y la de "poeta del pueblo". Dicha "raíz telúrica" es el cimiento que lo hizo sentirse "hombre del pueblo", porque, de modo figurado, "nunca salió de ese pueblo" (33). Incluso cuando las circunstancias favorezcan el retiro obligado de Hernández en la cárcel, esa calidad "popular" reaparecerá, más allá de cualquier intercambio de ideas apasionado, conforme a las memorias de Ramón Pérez Álvarez, a quien Collado también entrevista y cita: "Cuando se mezclaba en el patio con el resto de los presos nada se distinguía en él, de su militancia y sus convicciones; y entonces surgía el Miguel poeta del pueblo, el hombre bueno, el compañero desprendido y cariñoso para todos, sin excepción" (102).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los tópicos que el biógrafo reúne en este relato -"poeta héroe", "poeta pastor", "poeta del pueblo" y "poeta romántico"-, en suma, participan de una forma u otra de un arquetipo que los engloba: el de la juventud. Para Pedro Collado, Hernández fue tanto "el arquetipo de aquella juventud lanzada a la lucha", que aceptó con "ejemplar comportamiento" la derrota y la muerte, como "arquetipo representativo de la misma juventud esperanzada, que velaba sus afanes y sus sacrificios en pos de alcanzar un puesto o un acomodo en aquella sociedad de la anteguerra" (174).[127]

2.3.1.9. *Andanzas y visiones españolas*: la prosobiografía

Por otra parte, los textos *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela* (1969), *Cuatro poetas en guerra* (2007) y *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández* (1975), de Manuel Molina, Ian Gibson y Jesús Poveda respectivamente, pueden ser pensados a partir de la categoría de "prosobiografía", o lo que es lo mismo, una especie de narración definida como "biografía coral o conjunto de biografías encadenadas por razones de parentesco o afinidad corporativa, profesional u ocupacional de los individuos seleccionados" (Peña Pérez, 2002: 47).

En el caso de Manuel Molina, éste tiene por objetivo central ofrecer datos desconocidos de Miguel Hernández durante su etapa oriolana, y en la concreción de ese afán, desarrolla las semblanzas de la mayor parte de los amigos del poeta, que constituyeron la llamada "tertulia de la Tahona": Carlos Fenoll, Ramón Sijé, Gabriel Sijé, entre otros. Partícipe de los encuentros que se suscitaban en la panadería de los hermanos Fenoll, cree que se ha escrito mucho sobre Hernández, pero que "todavía no es suficiente, que falta algo así como el testimonio de alguien de sus próximos" (9), y se adjudica esa tarea. Es por esto que, se presenta un claro cruce entre el uso de la primera personal singular, empleada en calidad de testigo, y la tercera persona, utilizada para el desarrollo de las descripciones o la narración omnisciente de los acontecimientos.[128]

---

[127] A consecuencia de que Collado resume los episodios carcelarios -lo que le importan son los sucesos de la guerra-, el tópico del "poeta del sacrificio" solo puede rastrearse en vinculación con la muerte de Federico García Lorca, con el que Hernández es comparado nuevamente: "Si Miguel, sin presentirlo entonces, estaba destinado a ser uno de los símbolos más calificados de la juventud perdida, o exterminada al final de la guerra, a su vez, él considera a Federico y a su trágico final como el punto convergente y visible de los que en la otra zona, siendo fieles a las ideas democráticas y progresistas, cayeron ante la furia indiscriminada de sus enemigos" (204).

[128] Algunas de las novedades interesantes que Manuel Molina introduce en su libro son, por un lado, la opinión de que no fue Ramón Sijé el primer guía en cuestiones literarias de Miguel Hernández, sino el "poeta panadero" Carlos Fenoll; por el otro, la concepción de Josefina Manresa como albacea de la obra hernandiana, quien "sin vanas pretensiones de víctima o heroína" (60) ha tolerado el asedio de todos

Caracterizado por su tono hiperbólico y su color local, el relato biográfico del "poeta más alto de todos los tiempos" (16) recupera sin grandes matices la figura de "poeta pastor". De hecho, para Molina la etiqueta es tan certera, que en varias ocasiones Miguel Hernández es por antonomasia "el pastor". Lo describe, en principio, como "un pastor que lee mucho y escribe a veces a la sombra de un árbol mientras yacen las cabras del ganado paterno" (22). Y agrega *a posteriori* que "el pastor trae a la tahona, con su largo y apasionado romance inicial, el sabor salvaje de todo el campo oriolano, la rústica delicadeza del romero y del tomillo, el cardo montaraz y la pitera ardiente del estío" (23). El biógrafo delinea la escena bucólica al uso con dos o tres pinceladas, pero completa luego el retrato de Hernández con una enumeración de elementos del mundo natural, que comparten con éste su "rústica delicadeza", su procedencia "montaraz" y su apasionamiento. Sin duda, el poeta no puede pensarse por fuera de la naturaleza, a quien él representa, en lo que el monte y el campo tienen de espacio libre, no sometido a ataduras o reglas. En cuanto al biografema vinculado a la fecundidad, Molina opina que debido al oficio de pastor ejercido por el oriolano, éste conocía solo la "fase sexual" del amor, "la mujer no era para él nada más que la hembra deseada, pero de una manera viril y sana, sin fantasías mentales o viciosas" (47). Como si lo exculpara de pensamientos pecaminosos, el autor del texto plantea, de modo quizá más explícito que en otras oportunidades, las relaciones entre la vida sexual de Hernández y lo observado en la naturaleza por fuera de entelequias, resguardando así su "pureza" o "inocencia" y, por supuesto, la de su poesía.

La biografía colectiva *Cuatro poetas en guerra* (2007) de Ian Gibson articula los episodios vitales de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Miguel Hernández durante la Guerra Civil española. No exenta de cierto oportunismo editorial, la propuesta del hispanista de origen irlandés constituye un verdadero acto simbólico, pues se pretexta como ofrenda memorialista y defensa de la memoria histórica, ante los nuevos embates de la coyuntura política posmoderna. Al respecto, el autor expresa en el epílogo del libro su deseo final:

> Quedamos a la espera, al redactar estas palabras, de los resultados del debate, aún por celebrarse en el Parlamento, sobre la proyectada Ley de la Memoria Histórica. Es de

aquellos cautivados por los versos y la vida de su esposo. Lejos de señalar las carencias escolares de la viuda, Molina cree que ella, "silenciosa y lúcida, con su bandera de amor al pie de los incomprensivos pedantes, vale por sí misma" (60).

> desear que se introduzcan las enmiendas imprescindibles para que sea aceptada por todas las víctimas de la feroz represión impuesta por los ganadores. Si no -y la oportunidad es única- es difícil entender cómo se van a cerrar las heridas que todavía sangran (288).

A fin de ofrecer una perspectiva que encadene las distintas biografías y que éstas, por ende, no se presenten como compartimentos estancos, Gibson elige a un personaje secundario, pero letrado, el periodista argentino de origen español Pablo Suero, para narrar desde su óptica -siempre que la verosimilitud del relato se lo permita- los acontecimientos previos y contemporáneos a la guerra. Dicha estrategia narrativa le permite el despliegue de una visión más distanciada de los hechos, mediada por la escritura de otro, puesto que se cita con frecuencia el libro *España levanta el puño* (1937) de Suero, y un diagnóstico del período realizado por un hombre de la época.

Pese a ello, los vínculos que establece entre los poetas son superficiales. Por ejemplo, si bien considera a Federico García Lorca y a Miguel Hernández víctimas del franquismo, no los ubica en un díptico común. Sobre la muerte del granadino dice que se "corrió una espesa cortina de silencio", que era riesgoso poseer sus libros y que esto lo transformó en un "maldito". Así, "muy pronto, se convirtió en el máximo símbolo del sacrificio de su pueblo, víctima inocente de la vesania fascista. De verdad, nunca ha habido, en la historia de la literatura mundial, un escritor tan llorado" (228). En cambio, sostiene que el calvario y la muerte del oriolano "representan de manera patética la brutalidad de un régimen que nunca supo perdonar a sus adversarios, ni inmediatamente después de la contienda, ni durante la larga dictadura" (288).

Las muestras de erudición y rigurosidad documental de *Cuatro poetas en guerra* son escasas, dado que el texto se enmarca en una colección, *España Escrita*, de transparente propósito divulgativo. En el caso del cuarto capítulo, aquel dedicado a Miguel Hernández, las fuentes principales del mismo son únicamente la biografía de Agustín Sánchez Vidal de 1992 y la de José Luis Ferris de 2002, junto con diversos artículos de Eutimio Martín. Allí, Gibson emplea el marbete "poeta pastor" solo como otra forma de sinonimia, sin reflexionar o explayarse sobre esa imagen de escritor. No obstante, recobra la figura de "poeta combatiente", señalando una vez más las diferencias en el seno de la *intelligentsia* republicana. Según el autor Hernández "no quiere ser un intelectual de retaguardia, no quiere dar recitales en el frente y volver por

la noche a casa, quiere luchar al lado de su pueblo, hombro con hombro, ayudando también, si puede ser, con sus versos" (244). "Valiente como el Cid" (265), el poeta es retratado bajo la modalidad heroica de la biografía, al menos de forma incipiente. Su "afán de heroísmo" es parangonable a aquel manifestado por Antonio Machado, "con la diferencia de que Miguel sí puede cambiar, cuando encarta, la pluma por la pistola. Y lo hace" (248). Su juventud y arrojo le permiten enfrentar al adversario fascista con todos los instrumentos con los que cuenta: el fusil y su palabra, y, en última instancia, hasta con su propio cuerpo.

Mistura de autobiografía y prosobiografía, *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández* de Jesús Poveda, se anuncia, de acuerdo con el subtítulo, como una "memoria-testimonio". Ese encuadre genérico, en el que se pone de manifiesto la presencia de una primera persona ordenadora del discurso, queda *a posteriori* desbaratado por la propia disposición del texto, en el que se desenvuelven en partes iguales las impresiones personales del autor y los datos biográficos que proporciona de Miguel Hernández y Carlos Fenoll. Nos encontramos nuevamente con un biógrafo que perteneció al círculo de amistades del poeta durante su juventud en Orihuela, quien en su condición de exiliado primero, y de viajero que regresa a su tierra natal después, intenta contar una historia filtrada por las emociones y sensaciones que el paisaje de la Oleza mironiana le hace evocar. Asimismo, al inicio y al final del escrito, traza estrategias de legitimación de su propuesta, tales como la transcripción de una carta autógrafa de Josefina Manresa, en la que ella aprueba la redacción de su libro, y la reproducción de poemas, pertenecientes a los distintos miembros del grupo que se reunía en la panadería de los Fenoll, gesto, este último, de indudable afán divulgador.

Único sobreviviente de esa generación, presenta, antes de narrar sus propias peripecias vitales y las ajenas, una aclaración al lector: en su libro cobran tanto protagonismo, "espiritual y material, la figura del desaparecido y entrañable poeta de Orihuela Carlos Fenoll, como la del inmenso personaje que da título a (esas) páginas, Miguel Hernández, poeta mártir que sufrió cautiverio y muerte innoble en la Prisión alicantina" (11). Ambos comparten el amor por las letras, el origen humilde y, principalmente, su calidad de autodidactas. Con todo, el primero en destacarse -según Poveda- fue Fenoll: "Él solo se formó y él solo se hizo poeta, y en el principio él solo fue el asombro de aquella calle de Arriba y de cuantos lo conocieron" (70).[129]

[129] En esta empresa de poner blanco sobre negro, Jesús Poveda también discute la influencia de Ramón Sijé sobre Miguel Hernández y los "beneficios" de la amistad de éste con Pablo Neruda y Vicente

A pesar de su cercanía con el ambiente en el que se crió Hernández, Jesús Poveda no se deshace de la tópica pastoril y nos ofrece un retrato del poeta cargado de misterio y de literatura:

> Llegaba el poeta de la huerta de Orihuela y hacía su entrada con el rebaño de cabras por las puertas de la ciudad que dan al antiguo Colegio de Santo Domingo, que viene quedando exactamente detrás de la casa donde él vivía. Cargaba ese día sobre su cuello un chotillo recién nacido. Carlos, Sijé y yo nos adelantamos a su encuentro, como si nos hubiéramos hallado con un personaje de leyenda, y estrechamos su rústica mano de pastor, y él se rió y se alborozó: ya tenía tres amigos verdaderos (36).

Mas este "personaje de leyenda", inocente y cándido según la estampa precedente, recibió influencias de poetas mayores y menores que él, y "no fue tan espontáneo ni tan improvisado" (219) como ha llegado a suponer parte de la crítica, llevados por su origen humilde. Para Poveda el único aspecto que actuaba en desmedro del talento de su paisano era su "cortedad pueblerina lamentable", aquella que lo había hecho emprender la primera odisea madrileña aún sin "obra hecha". En consecuencia, el biógrafo encuentra puntos en común entre Hernández y la sociedad de su tiempo, a la manera de la "biografía modal" teorizada por François Dosse, pues cree que "a la joven República le pasaba lo que al poeta, y todo andaba más o menos de cabeza" (41).

Por otra parte, el panteísmo de cuño romántico que parece aflorar de las primeras semblanzas del poeta se desdibuja, debido a que Poveda no se libra de la metáfora cristiana y piensa a Hernández como "otro buen pastor", "que nos predicó la verdad de su salmo, porque el Señor lo gobernaba y lo llevaba por lugares de abundancia y de pastos, cerca de las aguas vivas…" (176).

"Buen pastor", "de cortedad pueblerina", "personaje de leyenda", lo cierto es que a Miguel Hernández no le agradaba que se lo nombrara siguiendo el tópico del "poeta pastor". En virtud de ello, Jesús Poveda -testigo clave en este sentido- comenta

---

Aleixandre. Para él "la influencia que recibió Miguel en Madrid de aquellos grandes poetas, con los que tuvo la fortuna de convivir, le benefició, que es todo lo contrario de lo que algunos piensan en la península, quizá por conveniencia propia" (39); y la amistad con Sijé duró solo cinco años, de 1930 a 1935. Además, Poveda desmiente que este último haya formado parte de las reuniones en la tahona y, mucho más, que éste haya sido guía de esas tertulias: "Jamás tomó parte en ellas", afirma.

que en más de una oportunidad le había dado "algún que otro parón a quien le anteponía lo de cabrero o pastor a su nombre". Aun así, se exculpa y refiere que, contra los deseos del poeta, "hoy, desgraciadamente, todos abusamos de ello, precisamente para recordarle al mundo su grandeza de alma y su genio imperecedero de gran poeta, con el que nació" (266). Esto es, el biógrafo se rinde ante la imagen romántica del escritor, otorgándole más peso al supuesto "don" con el que contaba Hernández, que a su arduo trabajo con la palabra poética; trabajo que como se desprende de la anécdota anterior, Hernández reivindicaba más allá de cualquier exotismo o momento de inspiración.

2.3.1.10. Las razones de los homenajes: Miguel Hernández en los escritores de posguerra y el exilio republicano

En el marco, no ya del relato biográfico de largo aliento, sino de la semblanza o del cuadro individual insertado en un conjunto más variado de retratos, incluso en el de ciertas autobiografías, nos encontramos con una colección dispar de noticias biográficas sobre Miguel Hernández, forjada, en la mayoría de los casos, por miembros de la llamada generación del 27, quienes suelen actuar como "biógrafos de los demás" integrantes del grupo (Soria Olmedo, 1998: 232).

El primer bosquejo biográfico escrito por uno de los miembros de dicha generación fue "Noticia sobre Miguel Hernández" de Manuel Altolaguirre, texto excepcional, dado que data de 1939, es decir, se origina y divulga mucho antes de la muerte del poeta oriolano.[130] Altolaguirre, que en ese momento se encontraba exiliado en Cuba, se hace eco de un rumor que llega a la isla, de acuerdo con el cual Hernández había sido fusilado por los franquistas, y escribe su noticia preso de una notable indignación, sentimiento que comparten los círculos intelectuales de izquierda cubanos. Estos dedican, por las mismas fechas, un "homenaje póstumo" al artista que creen recientemente asesinado, acto multitudinario que convoca a escritores como Nicolás Guillén, Juan Marinello, Alejo Carpentier, Luis Amado Blanco, entre otros (Valender, 1993).

Apunte breve y exento de patetismo, pero no por ello menos intenso o sentido, la semblanza del escritor malagueño fue publicada en septiembre de 1939, en la revista

[130] Este artículo, junto con "Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández" de Rafael Alberti, que analizaremos más adelante, se recogen en el libro *Miguel Hernández*, coordinado por María de Gracia Ifach en 1975, edición a partir de la cual se los citará.

Espuela de Plata.[131] Allí, Altolaguirre no desestima la labor poética de Hernández previa a la contienda bélica, ni lo considera un poeta al margen del campo intelectual antes de la misma, más bien lo juzga "conocido" o, si se quiere, "popular". Señala que "no es cierto, pues, que fuera un poeta desconocido antes de la guerra, sino, por el contrario, a pesar de su juventud, ya había pasado por diferentes modos de sentir y pensar" (22). En términos generales, rehúye de las alusiones políticas, el discurso revolucionario y, conforme a lo planteado en la cita precedente, del lugar común que adjudicaba a la guerra la revelación de Hernández como poeta. En alguna medida también, de la figura de poeta soldado.[132]

A pesar de ello, reconoce el valor y la vitalidad del oriolano, a quien denomina "llama de amor viva", a la manera de San Juan de la Cruz. Según el autor: "Su fuego, su esperanza, su heroísmo, crecieron con la guerra. Fue valiente y apasionado hasta perder la memoria. Su muerte es la mayor cobardía de esta guerra. Ojalá pudiéramos ser los poetas tan terribles" (22). En otras palabras, no está interesado en perpetuar ni forjar ningún tópico, quiere rememorar a Hernández desde una perspectiva humana, alejada de todo componente hagiográfico. Es por esto que, por ejemplo, opta por el sustantivo "heroísmo", antes que por el de "héroe": se trata de un sujeto que adopta una actitud heroica ante las adversas circunstancias socio-históricas, no de la encarnación de un destino preclaro.

El 20 de enero de 1943, teniendo nuevamente a Cuba por escenario -más precisamente en el Palacio Municipal de la Habana-, se desarrolla el primer Homenaje a Miguel Hernández en suelo americano. Organizado por el Frente Nacional Antifascista y el Comité de Homenaje, el mismo contó con la presencia de los intelectuales de la época y, según reza la nota preliminar a la edición impresa de las conferencias

[131] La publicación servía de plataforma para una nueva generación de poetas como José Lezama Lima, Ángel Gaztelu y Eliseo Diego. Los vínculos entablados por Altolaguirre con estos poetas y con los escritores mayores o consagrados que intervienen en el mencionado homenaje a Miguel Hernández, en consecuencia, son un signo evidente, no solo de la buena acogida que los cubanos le proporcionaron al malagueño, sino de la expectativa con la que desde la isla se seguían los acontecimientos de la Guerra de España.

[132] Presumiblemente, la razón fundamental por la que Altolaguirre hace hincapié en la producción poética hernandiana anterior al enfrentamiento bélico sea pertinente buscarla en las diferencias de criterio entre los autores, con respecto al tipo de poesía que se debía escribir en tiempos de guerra. Recordemos el conocido artículo que el malagueño publicó en el cuarto número de *Hora de España*, abril de 1937, en su sección denominada "Diarios", suerte de miscelánea donde reflexiona sobre el conflicto armado. En el mismo, pondera positivamente la labor de Miguel Hernández, pensando incluso que, al menos en parte, éste podría llenar el vacío dejado por Federico García Lorca, pero critica con dureza el empleo de una retórica épica, que ya no cumple con sus propósitos revolucionarios, una vez clausurado el empleo del romance durante los primeros meses de la contienda, y aboga por una escritura inspirada en las experiencias personales. Por lo demás, estas diferencias daban cuenta de dos "tomas de posición" en el seno del campo cultural republicano y de un extendido debate entre los intelectuales del mismo.

desarrolladas en el acto, "por una emocionante comprensión de pueblo, como correspondía a un cantor de muy alta sabiduría artística, pero fieramente arraigado en su origen campesino y en su lealtad a la masa popular de España" (2007: 5).[133] De principio a fin, entonces, los tópicos del "poeta pastor" y del "poeta del pueblo" vertebrarán las alocuciones de los siete participantes del evento, que, en ninguno de los casos, renuncian a la posibilidad de narrar un relato biográfico de corta extensión. Nos referiremos a continuación a los escritos más relevantes de dicho grupo, visto que todos los autores sostienen una misma línea interpretativa, condicionada por sus posicionamientos ideológicos de izquierda.

"Milicia y permanencia de Miguel Hernández" de Nicolás Guillén, quizá el texto más reproducido del homenaje, resume en su primer párrafo casi todos los *clichés* que rodean el perfil del poeta, bajo un registro exaltado y apesadumbrado en partes iguales:

> Convocados por el recuerdo dramático de Miguel Hernández, venimos esta noche a enfrentarnos con su gesto y con su voz. La voz de un gran poeta nacido y muerto en olor de pueblo; el gesto de un miliciano leal que ha dado la vida por España, no bajo una ráfaga de plomo, como García Lorca, ni en el camino del exilio, como Antonio Machado, sino en el largo cautiverio de las prisiones falangistas, el vómito del pulmón a los labios, la juventud comida por la tuberculosis (9).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Unido de modo permanente al pueblo del cual proviene, Hernández es un "poeta popular" debido tanto a su origen campesino como a su participación activa en la batalla. En este sentido, no es casual que Guillén elija el término "miliciano" sobre el de "soldado". Recordemos que "miliciano" significa por antonomasia -en este contexto- miembro de las milicias populares, evocando con su uso la espontaneidad y el firme compromiso sostenidos por las mismas. Además, la impronta romántica del discurso hace de la muerte del oriolano una "ofrenda" a la causa del pueblo, parangonable con la

[133] La referencias a las ponencias del *Homenaje a Miguel Hernández* se toman de la edición impresa de éste, llevada a cabo en 2007, por la Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela.

de Federico García Lorca y Antonio Machado. De esta forma, se construye la figura de "poeta del sacrificio", acompañada en este caso por imágenes de tenor tremendista.[134]

Desde luego que el aspecto pastoril de la biografía hernandiana también es recuperado en la disertación del poeta cubano, quien afirma que el autor "nació y vivió pegado a su tierra" (10). Con todo, las generalizaciones que realiza redundan en una transparente simplificación, que no hace justicia al derrotero del oriolano en pos de su ingreso al campo. Para Guillén, Hernández no tuvo que despojarse, como tuvieron que hacerlo otros, incluso él mismo, de los "viejos prejuicios con que una educación blanda y egoísta" detuvo su acceso a la "gran verdad de nuestros días" (10). Determinado por su procedencia social, habría estado conectado irremediablemente con la causa popular toda su vida, sin posibilidad, por tanto, de entreverse una evolución ideológica en su pensamiento. Tampoco -argumenta el cubano- "se produjo en su espíritu ese aleteo angustioso, lleno de contradicciones, que define el vuelo de un intelectual desde abajo (que es donde están las clases «altas») hacia las cimas del amor humano y de la comprensión universal" (10). En consecuencia, esta lectura sin fisuras de la imagen hernandiana nos coloca en el camino de la hagiografía y escamotea los esfuerzos del poeta por fraguar su posible "desclasamiento".

Como a menudo sucede en las narraciones biográficas, Guillén diseña su propio retrato del poeta. El recuerdo se transforma en presencia, y "al modo de una fija estatua sanguínea", presenta la "definitiva estampa" de Miguel Hernández, tal como la vio hace seis años (10). Conocedor directo de aquello que describe, el cubano dota de verosimilitud a su relato, evaluando la representación mental (y sentimental) del oriolano en términos de monumentalidad: su retrato evoca, conmemora y hasta se ofrece como "ofrenda votiva", en el marco de un homenaje-ritual. Para el escritor de *Sóngoro cosongo*, Hernández era por ese entonces "un prócer mocetón directo y campesino, con la fuerte cabeza pelada al rape, las manos grandes de quien ha trabajado mucho con ellas, los ojos verdes y saltones, llenos de un asombro inefable" (10-11). Asimismo, lo compara -merced a su "nariz respingada"- con "aquellos rústicos deliciosos que ilustraban los cuentos infantiles de Callejas", destaca su voz, "cortante y recia, un poco

[134] El manido "tríptico de la criminalidad franquista", aludido en diversos pasajes del presente trabajo, fue conceptualizado en un artículo de Guillermo de Torre de 1948, sobre el que ya hemos hecho referencia, pero se anticipaba en la mayor parte de las conferencias del temprano homenaje cubano de 1943. Por añadidura, páginas después del ejemplo citado, Guillén subraya el delito perpetrado sobre los tres poetas y alerta sobre la amenaza del fascismo mundial: "Como el crimen de Lorca, como el asesinato de Antonio Machado -porque fue un asesinato, aunque el gran viejo muriera en su almohada- esta lenta tortura de Miguel Hernández arroja nueva luz sobre lo que el fascismo significa, sobre el peligro brutal que entraña para consolidar el predominio del espíritu sobre la fuerza" (13).

ronca", su piel, "tostada por el férreo sol levantino", y su atuendo campestre: pantalón de pana y "espardeñas de gastada soga" (11).[135] En vista de ello, si pensamos en las vicisitudes de la confrontación entre los "letrados" y el "pueblo", podemos aseverar que Guillén revaloriza la cultura popular de un modo singular, equipara al "prócer" con el "campesino". Esto significa que -siguiendo a Bernard Mouralis- considera que "el pueblo es al mismo tiempo *creador* y *depositario* de una cultura y de un arte específicos en oposición a la cultura y al arte de las clases «cultas» o «letradas»" (1978: 81). Patente expresión de ello, es la presencia implícita en este retrato de los dos grandes principios enunciados por el teórico francés, en los que se basa el contrapunto mencionado. En primer lugar, el "carácter «natural» e «ingenuo»" de la cultura popular, "que parece espontáneamente susceptible de alcanzar un tipo de belleza diferente de la que es producto del arte y la ciencia" (1978: 82). Las "manos grandes de quien ha trabajado mucho con ellas", la "piel tostada", la vestimenta humilde son los componentes de ese "carácter natural", teñido por la "ingenuidad" de quien mira con "asombro inefable". En lo que atañe a la analogía del poeta con los "rústicos" de Callejas, debemos precisar que también en esta oportunidad se le da preeminencia a la cultura popular, no solo por remitirnos al repertorio gráfico de lo pastoril dentro de una incipiente cultura de masas, sino porque la propuesta misma de la editorial aspiraba a captar un público masivo.[136] En segundo lugar, la "reducción del «pueblo» al mundo rural que, de este modo, se transforma en su espacio específico" (82). En efecto, la estampa hernandiana está formulada mediante asociaciones con el mundo natural agrario y el trabajo de la tierra, mas esto no conduce a la configuración de un "poeta pastor", etiqueta que se soslaya. A cambio, el foco del discurso se coloca sobre un tipo social, sin duda idealizado, puesto que Hernández encarna el arquetipo del campesino con conciencia de clase.

Tal es el afán de Guillén por recrear una imagen hernandiana en el orbe de lo popular, que incluso cuando rastrea los referentes bucólicos áureos de su obra, los concibe desde esa perspectiva. El aspecto pastoril de su poesía tiene puntos de contacto

[135] Juan Chabás participa del encuentro con un texto breve denominado "No quedará en la muerte", en el que caracteriza a Hernández como pastor y soldado, "labrador y militar a la vez". Conforme a esto, describe su cara a través de una analogía con otro referente de la imaginería española: los ángeles del escultor barroco Francisco de Salzillo: "Tenía un rostro de ángel de Salzillo, porque los ángeles de Salzillo tienen el rostro huertano de los adolescentes de Murcia y de la huerta alicantina de su Orihuela, la cabeza rapada, como de pastor, que él lo había sido" (31).

[136] De ideales regeneracionistas, ésta publicó grandes tiradas de libros y cuentos a muy bajo costo, ilustrándolos con los dibujos de los artistas más destacados. Así, logró un producto atractivo y al alcance de todos, que se constituyó como lectura casi obligada de varias generaciones de niños de habla hispana (Fanjul, 2015).

con "lo popular de Lope y de Góngora puesto medio a medio de nuestro tiempo; y hasta el perfume místico de Calderón hecho carne de pueblo" (11). Algo similar sucede con su participación en la guerra, sobre la que el cubano no abunda. Ésta "puso a Miguel Hernández en el único sitio que le correspondía. Ingresó en el Ejército Popular" (11). Se dirigió al frente -según Guillén- para escribir versos, pero también para batirse, y "ambas disciplinas lograron confundírsele en el alma" (11). Es decir, se lo retrata como "poeta soldado", sin ningún tipo de cuestionamientos.

"Un poeta víctima del terror franquista" de Félix Montiel plantea desde su propio título una denuncia, aspecto pragmático del discurso que se refuerza hacia el final, con el recuento de los miles de españoles que fueron asesinados por "Franco y la Falange" después de concluida la guerra, y los que se encuentran en las cárceles, los campos de concentración y las compañías de trabajo forzado (28). En las líneas que cierran el texto, además, el autor apela a los receptores y los conmina a que no abandonen la lucha, solo así -asevera- "Miguel Hernández no habrá muerto" (29). Esta intervención, a diferencia de la de Nicolás Guillén, posee un declarado carácter oral y de arenga política.[137]

Las dos figuras de poeta que se despliegan son la de "poeta soldado", concebida como un desprendimiento de la de "poeta del pueblo", y, apenas esbozada, la de "poeta pastor". En cuanto a la primera, que sin duda es la más pregonada, las disquisiciones que emprende Montiel son contrarias a las de Manuel Altolaguirre. Para el autor cubano, fue en la guerra donde Hernández "desarrolló su vida", "desarrolló su cultura, y en la guerra peleó como poeta y soldado" (26). Y más adelante aclara, como si la singularidad del caso ameritara la apostilla: "El soldado del pueblo puede ser soldado y poeta del pueblo" (26). Desde luego, le interesa el carácter combativo de ambas manifestaciones. La obra del oriolano, por tanto, se une a la tradición del Romancero, sus versos -"cantos de héroes y de heroísmos"- son "los nuevos cantares de gesta de la independencia española" (26).

Con respecto a esa liberación, Alan Badiou sostiene que el hecho de que un cantante o un político sean populares no tiene relevancia, "pero que un movimiento o

[137] No resulta demasiado difícil imaginar a Montiel vociferando los slogans con los que concluye su participación. Estos son: "Luchemos contra el terror de Hitler y Franco. / Luchemos para que la poesía, la cultura, la libertad, no perezcan en esta oleada de crimen y terror. / Salvemos unidos la libertad y la cultura. / Entonces, Miguel Hernández no habrá muerto" (29). Desde luego, el autor recurre a la "función movilizadora", que se diseña mediante los argumentos y tropos de la oralidad desperdigados a lo largo del artículo, y que comparte los mismos objetivos de la propaganda. En el marco de los discursos sociales, la exhortación extrae "su fuerza estimulante del recuerdo de las certidumbres del Relato socialista, a menudo modalizadas en profetismo" (Angenot, 1998: 133).

una insurrección lo sean, ubica, pese a todo, a tales episodios en esas regiones de la historia en las cuales lo que está en juego es la emancipación" (2014: 10). Ciertamente éste sería el caso de la Guerra Civil española, en la que las clases más humildes -o identificadas con éstas- se ponen al servicio de la República, dispuestas a luchar por su autonomía. La productividad de la cultura popular, de acuerdo con las reflexiones de Montiel, resulta más acuciante en este tipo de coyunturas históricas, "poetas como Miguel Hernández solo se dan en el seno del pueblo y al calor de una lucha emancipadora como la nuestra" -argumenta- "Miguel Hernández, soldado y poeta español, es un hijo del pueblo" (25).

A propósito del Romancero, la guerra pudo haber sido un momento propicio para revivirlo, "pero los poetas no tenían convencimiento de lo que decían" (1961: 174). Ésta es la opinión de Juan Ramón Jiménez, recogida en "El romance, río de la lengua española", una de las conferencias compiladas en *El trabajo gustoso*.[138] Según el poeta de Moguer, estos "eran señoritos, imitadores de guerrilleros, y paseaban sus rifles y sus pistolas de juguete por Madrid, vestidos con monos azules muy planchados. El único poeta, joven entonces, que peleó y escribió en el campo y en la cárcel fue Miguel Hernández" (174). Es decir, destaca la labor hernandiana a pesar de atribuirle un didactismo, "resabio escolástico de los frailes de Orihuela" (174), que desmerecería, al menos en parte, su aproximación al género romanceril; mientras denuesta y pone en evidencia el accionar de los llamados "intelectuales de retaguardia", de los cuales -como vimos- Rafael Alberti suele considerarse un ejemplo. Juan Marinello, otro de los integrantes del homenaje desarrollado en La Habana que conoció a Hernández durante la guerra, coincide con Juan Ramón Jiménez fundamentalmente en un punto: la "elocuencia lírica" del alicantino. Una elocuencia, de acuerdo con lo expuesto por el escritor cubano, que "quiere decir calidad comunicativa, convencimiento por el decir" (33). Con motivo de ello, no lo olvidemos, la actitud del hablante opera como dispositivo persuasivo, dado que Hernández nos convence en tanto destinatarios porque "conquista nuestra confianza (*ethos*) sin dejar, al mismo tiempo, de conmovernos (*pathos*)" (Ferrari, 2015: 1). El retrato hernandiano desemboca, una vez más, en este caso por la vía de la estrecha comunicación con el público o lector, en la configuración

[138] Este libro compendia algunas de las lecturas públicas que el premio nobel realizó durante su exilio en Latinoamérica. Con respecto al artículo citado, allí Jiménez revisa el uso del romance desde el Siglo de Oro hasta sus días, construyendo un canon personal, en el que, por supuesto, se incluye. Por otra parte, esta conferencia, junto con los elogios que dedicara a algunos poemas de Hernández, en las vísperas de la publicación de *El rayo que no cesa*, el 23 de febrero de 1936 en el diario *El Sol*, son las muestras más certeras de la simpatía que Juan Ramón prodigaba por el poeta oriolano.

de la imagen de "poeta del pueblo". Su retórica da cuenta -medita Marinello- de la "*Elocuencia lírica del verdadero pueblo español*, que vale tanto como capacidad para ofrecer lo permanente y primordial de un pueblo a través de la ráfaga eternizadora del lirismo" (33). Representante de un "decir" y de un "hacer" populares, el oriolano -discurso esencialista de por medio- está en contacto con la naturaleza inmutable del pueblo, más allá de los avatares de la guerra y de su atribulada existencia.

En su conferencia -"Miguel Hernández, Labrador de más aire"-, el poeta y ensayista cubano recupera la "trilogía leal", devenida hasta altura no solo en tópico, sino en estandarte de lucha, merced a la insistencia con que se la menciona durante el homenaje. Éste adjudica a la cercanía de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández con el pueblo la razón de sus respectivas muertes. Ellos murieron "por ser, cada cual a su manera y en su tono, testimonios líricos, es decir, válidos y eternos, del querer de un pueblo" (34). Sin embargo, distingue al poeta alicantino, persona que convivía con su pueblo y se hacía eco de su auténtica voluntad, o lo que es lo mismo, era un "poeta militante, hombre de bandera y de fe"; práctica ajena a García Lorca, "aliento por realizarse", y a Antonio Machado, "llama vigente al morir, pero también valor histórico como Jorge Manrique o Góngora" (35). Reclama para los tres autores su indudable actualidad, magnificando el rol de Hernández, al cual estima un "profeta".

Al igual que en el discurso anarquista y marxista, Juan Marinello plantea en el suyo una "ruptura con el culturalismo de los románticos al politizar la idea de pueblo" (Martín Barbero: 21-22); aunque puedan encontrarse algunos rastros de esa tradición a nivel del registro. Según el autor:

> Nadie contradeciría que Miguel Hernández fue un firme hombre de pueblo. Pero en el pueblo hay capas diversas, parecidas y distantes, como los hijos de la misma familia. Llegados los momentos graves… la familia se agrupa y aprieta y el pueblo es aquel ancho conjunto de que hablaba la vieja ley alfonsina, "un ayuntamiento de todos los hombres comunalmente". Pero en todos los momentos… se es más pueblo cuanto más lejos se está de lo que no lo es, de lo que oprime al pueblo (35).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La concepción de lo popular que se desprende del fragmento anterior coloca en un lugar de preeminencia a la "opresión", elemento que se juzga estructurante de la idea de pueblo sostenida, mas no hace hincapié en el conflicto de clases. De todos modos, la estampa de Hernández, quien "vivió con las raíces en la tierra" (36), sigue vinculándose con la naturaleza y su origen campesino. Asimismo, la falta de dobleces de su figura lleva a Marinello a describirlo de la siguiente forma: "Hombre fiel en todo, su presencia era su biografía. Para ser fieramente el anti-señorito era, desde las espardeñas andariegas hasta el pelo cercenado, el campesino" (36). Esto es, entiende al poeta y, por lo tanto, al pueblo que éste representa como el depositario de una serie de valores específicos, entre ellos, en el plano moral, "la superioridad de un modo de vida que excluye el delito y el engaño" (Mouralis, 1978: 94).

En *Contemporáneos. Noticia y memoria* (1964), Juan Marinello presenta un conjunto de semblanzas variopintas, dedicado a las personas más importantes que conoció a lo largo de su vida. Por ejemplo, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Nicolás Guillén, Pablo de la Torriente Brau, Juan Chabás y Antonio Mella. Estas memorias de índole biográfica poseen una entrada destinada a recordar al poeta de Orihuela. Se trata del artículo "Órbita española de Miguel Hernández", que fuera publicado en 1962, como prólogo a la edición cubana de *Miguel Hernández, Destino y poesía* de Elvio Romero.

Tan pronto Marinello da por finalizados los habituales elogios de esta clase textual, comienza el *racconto* de sus impresiones acerca del autor alicantino, ya esbozadas en su mayoría, en la conferencia del homenaje de 1943, analizada con anterioridad. El primer criterio estético que formula -"una vieja verdad, mil veces olvidada"- entiende al escritor como una suerte de traductor de la cultura popular, dado que "el gran decir lírico conquista sus mejores logros cuando recoge con hondura y lealtad la voz del pueblo en que nace, siempre que la virtud creadora ande a nivel del sentir colectivo" (32-33). El "poeta del pueblo" debe interpretar a la comunidad a la que pertenece y sintonizar con el "alma del pueblo" y con su "estructura del sentir". Con el objeto de producir "poesía plena", importan tanto el pasado de la colectividad y sus principios inalterables, como una "conciencia práctica de tipo presente" (Williams, 2000: 155). A medio camino entre el imaginario romántico y el socialista, el poeta cubano está convencido de que Hernández debe "ser fiel a la desdicha, a la pobreza y a la tierra" a causa de su origen social, pero también porque "posee la virtud del canto"

(41).[139] El poder de su poesía reside en su "fuerza telúrica" y en su proximidad con el pueblo, cuyo ámbito por antonomasia es el mundo natural. Es por esto que, "su comunicación con la tierra es, siempre, más inmediata y conmovida que en sus pariguales" (37).

Pese a reconocer la insistencia esgrimida por los biógrafos en lo que respecta al "aire campesino" del oriolano, Marinello no se desentiende del tópico y construye su propio retrato. Tras citar la semblanza quizá más divulgada de Hernández -nos referimos a las memorias de Pablo Neruda, sobre las que más adelante cavilaremos-, añade que, aquel que fuera "siempre el pastor de Orihuela", tenía "la boca rasgada y mordaz de la gente de su campiña"; la "nariz agraria" de los niños ilustrados por Cilla, en los cuentos de Callejas, alusión esta última, que comparte -como ya lo advertimos- con Nicolás Guillén; y "el andar descosido y largo de las espardeñas", que completaban su "estampa rural" (33). La única nota distintiva novedosa de las memorias, aunque atravesada por cierto determinismo mesológico, es su "condición de campesino andador" (36). Tal aspecto se agrava en el momento más terrible de la guerra, en el que el cubano lo conoció, y en el que iba, "a trancos violentos", "de la peña literaria a la trinchera encendida" (36). También aparecen en este tramo del texto los rumores de época, de acuerdo con los cuales -recordando las palabras de Elena Garro- muchos se preguntaban si el oriolano no andaba "disfrazado de pastor". Juan Marinello narra una breve anécdota, con el propósito de desmentir tales acusaciones. Según la historia que le refiriera Luis Lacasa, éste se "atrevió a dudar del origen pastoril de Miguel" (33) en un lugar muy visitado, pero el aludido no le contestó con palabras sino con hechos: "Llevándose los dedos a la boca, lanzó un silbido agudísimo, que dejó espantados a los presentes" (35). En el discurso del escritor cubano, entonces, no hay sitio para demasiados matices, todas las peculiaridades del biografiado provienen o están asociadas con el campo -boca de la "gente de su campiña", "nariz agraria", "estampa rural", uso de espardeñas-. Tampoco duda de que la imagen de Hernández, una vez en la ciudad, formara parte de una "estrategia de publicidad". La honestidad y la "hermandad activa" (36) son sus características morales por excelencia.

[139] La figura de "poeta del pueblo" se completa con una serie de analogías entre Miguel Hernández, Antonio Machado y Federico García Lorca, en el marco de una escueta genealogía literaria, conformada solo por estos nombres. El "tríptico" se recupera a fin de realzar la calidad popular de los poetas asesinados por el franquismo. Mientras en Machado "está la síntesis honda y sobria del drama hispánico", y en García Lorca "apunta el milagro popular con nuevas luces", en Hernández "muestra los ojos la España aprisionada y sedienta que ha dado con el clamor de dura y radical fidelidad" (33). Sus poemas son los que mejor logran comprender las inquietudes del pueblo y su faceta más combativa.

Hacia el final, leemos la prosa más militante de Marinello. Acusa a la "anti-España" de vengarse de sus enemigos y traza los últimos días del "poeta sacrificado". La cárcel resulta para "su mejor denunciador" "un túnel de angustia y escarnio", pero él "levanta la esperanza" y nunca pierde la fe en el porvenir ni en su pueblo (42). Ante todo, resiste. Las últimas palabras que se le atribuyen -aquellos versos apócrifos citados por Elvio Romero, largamente impugnados por la crítica- se vuelven a reproducir, a fin de enfatizar su compromiso ético y estético que no claudica sino en la muerte. El poeta cubano y, por extensión, el colectivo ideológico que él representa, piensan que la derrota es lo opuesto a la resignación, pues afirma que "España y Miguel Hernández" son "asesinados y vivientes, triunfantes en su vencimiento" (42). Como reflexiona Ana María Amar Sánchez, "ser perdedor no significa más que ejercer formas diversas de resistencia y triunfar sobre la conformidad ante el vencedor" (2010: 11).

Instalado en la República Argentina, tierra a la que arriba en calidad de exiliado con su esposa, la también escritora María Teresa León, Rafael Alberti publica en 1945 *Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández*, en editorial Losada. Más allá de cualquier desavenencia que haya podido tener con el poeta de Orihuela, y conforme a cómo éste ha quedado fijado en su memoria, ofrece un sentido retrato del mismo, que más que coagular en figuras de autor concretas las rodea, abogando por una representación del artista de cariz "existencial".

Con todo, el mundo natural sigue siendo el proveedor del entramado metafórico, del que en contadas oportunidades los biógrafos logran desprenderse. Así, Hernández, "como una tremenda semilla desenterrada", encarna al escritor humilde, salido de lo más profundo de la tierra española, "presencia de espíritu y de cuerpo procedente del barro" (18). Anticipándose a las imágenes con las que su amigo Pablo Neruda distinguirá la estampa hernandiana -por ejemplo, que "tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces" (2004: 143)-, Alberti alude solapadamente, también, a los versos "Me llamo barro, aunque Miguel me llame" (426). No hace referencia a las tareas pastoriles del oriolano ni a su pertenencia de clase.

Algo similar sucede con su participación en la guerra. Al poeta gaditano no le importan tanto la consolidación de la figura de "poeta soldado", ni la de "poeta del pueblo", aunque esta última pueda sobreentenderse gracias a la lectura global del texto. Su interés está centrado en el cambio de actitud de Hernández en esa coyuntura histórica precisa, en la que "se vio como nunca las raíces, se comprendió como jamás de tierra" (19). Es decir, advirtió el origen de su identidad y hacia dónde ésta lo inclinaba.

La mudanza de su imagen, en consecuencia, fue integral. Renovó tanto su aspecto exterior, "la diaria pana aldeanota de sus pantalones" por "el valiente mono azul del miliciano voluntario", como la concepción que tenía de su propia persona. De esta forma -opina Alberti-, "a la guerra, a su vida y contacto -«sangrando por trincheras u hospitales»- con aquellas gentes heroicas, vivas y simples como el trigo, debió Miguel Hernández el entero descubrimiento de sí mismo" (19).

Los libros que componen *La arboleda perdida*, las difundidas memorias de Rafael Alberti, fueron redactados en tres momentos distintos de la trayectoria vital del autor, y versan sobre tres segmentos temporales diferentes. Los libros primero y segundo, publicados en 1959, abarcan el período que va desde el nacimiento del poeta a 1931; los libros tercero y cuarto, editados en 1987, el que se desarrolla entre 1931 y 1987; el libro quinto, con el que se cierra el proyecto en 1996, los años comprendidos entre 1988 y 1996.[140] Hijo de una familia acomodada que gestionaba una bodega, aunque su educación haya quedado trunca por decisión propia, el poeta narra en la primera parte del relato sus desacuerdos con los usos y costumbres del colegio jesuita que frecuentó durante la niñez, sin manifestarse necesariamente anticlerical;[141] la holgada y feliz libertad con la que pasó aquella etapa a orillas del mar; cita con insistencia frases, coplas, fragmentos de textos didácticos y de autores clásicos; y no desaprovecha la ocasión para mostrarse -desde la infancia- como un auténtico líder. Por ejemplo, respecto de sus travesuras, que tenían por objetivo molestar a la vieja sirvienta que estaba a su cargo, Paca Moy, afirma: "Todas las tardes a la salida de las monjas, este grito cruel se lo lanzábamos a coro quince o veinte pequeños energúmenos, compañeros de clase, que yo capitaneaba" y, más tarde, observa: "El amor que me tenía la llevaba a perdonar incluso a toda la partida que yo acaudillaba" (1980: 12).

En suma, se cristalizan, en esta primera etapa del proyecto autobiográfico, dos imágenes de escritor, "la del poeta libre y la de la nostalgia", junto con la del "cantor

[140] Cabe destacar que el primer libro se publicó por primera vez en México, en 1942, pero que la edición que consignamos, la de 1959, comercializada por Casa Fabri de Buenos Aires, es la versión más conocida y extensa de esa empresa.

[141] Si bien él no completa su ciclo escolar por *motu* propio, asegura que "fueron ellos los que celosamente consiguieron (su) expulsión fulminante del religioso centro de enseñanza y, con esto, la pérdida total del cuarto año de bachillerato" (1980: 11), que abandonó definitivamente por la pintura cuando se trasladó a Madrid. En su opinión, de aquellos colegios andaluces "se salía solamente con la cabeza loca de padrenuestros, pláticas terroríficas" y con un "cúmulo de faltas ortográficas e ignorancias". Pese a que a la sazón "deteste y odie el imbécil alarde antirreligioso, si no peor en su extremo, por lo menos tan desagradable e inculto como el del más cerril de los beatos", siente "repugnancia" por el "espíritu católico español, reaccionario, salvaje", que les "entenebreció desde niños los azules del cielo" (1980: 25). También hace una lectura social de su estadía con los jesuitas, en la que las diferencias entre alumnos externos e internos eran ostensibles y generaban un odio que en la actualidad solo encuentra "comparable a ese que los obreros sienten por sus patronos: es decir, un odio de clase" (1980: 33).

derribando muros (literarios, sociales y políticos)", y "la del mismo poeta violentamente arrancado del paraíso de la infancia y el de la juventud, también el de la patria, convertida en mito y en sueño con la distancia" (García Posada, 1987). Por un lado, el título mismo de la obra nos remite al ámbito legendario de la niñez, en particular, a "*un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado la Arboleda Perdida*" (1980: 7), que según avance su narración se transformará en un sitio mítico amenazado por el paso del tiempo y el advenimiento de la muerte, ciclo que él percibe como "la inflexible invasión de aquella como recordada arboleda perdida de (sus) años" (1980: 7). Por el otro, de principio a fin, la experiencia apesadumbrada del exilio recorrerá sin descanso sus memorias. Al respecto, en el libro quinto señala: "Quizá sea yo el exiliado que más ha escrito de España sin verla. Mi vida casi entera es un retorno. He vivido pensando en algo que metía y sacaba de dentro de mí ya transformado" (1999: 27).

Por añadidura, Alberti no renuncia a contar algunos hechos de la historia contemporánea. Al contrario, los acontecimientos colectivos se enlazan con los individuales. De esta forma, no es una casualidad que un futuro militante comunista nazca, como él mismo lo destaca, en un "año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios" (1980: 9). El autor singulariza su historia respecto de otras posibles y nos permite inferir un proceso determinado. Desde esta perspectiva, "la autobiografía sustituye, por consiguiente, el «ensayo político-filosófico»: se describe en acto lo que de otro modo se deduce lógicamente" (Gramsci, 1973: 343).[142]

El tercer libro de las memorias comienza con el episodio final de sus vivencias durante la Guerra Civil, es decir, con la narración de cómo María Teresa León y él lograron exiliarse, y continúa con la crónica pormenorizada de su accionar en el transcurso de la misma. Es en ese contexto, en el que la defensa de Madrid se consideraba ya perdida, cuando el escritor hace referencia por primera vez a Miguel Hernández. En primer lugar, reproduce el diálogo que tuviera con Carlos Morla Lynch,

[142] Algunos textos de María Teresa León constituyen una lectura complementaria de las memorias albertianas, tal y como él lo ratifica: "Mucho mejor que yo los pueda hoy contar, ciertos momentos, anécdotas o episodios de nuestra vida, los relata María Teresa en su *Memoria de la melancolía*, tal vez con la novela *Juego limpio*, su obra más viva y original, paralela a esta mi *Arboleda perdida*" (2002: 65). La escritora aparece acompañando a su esposo en diversos episodios, pero también, aspecto más sugerente aún, como "tú" al que se interpela en pasajes de indudable lirismo. Al promediar la obra, por ejemplo, Alberti le dice: "A ti, María Teresa, que andas ahora, a tus ochenta y tres años, perdida y olvidada de quién eres, como una blanca sombra por una selva shakesperiana, te quiero recordar, separando las ramas que nos confunden, aquello que no se nos fue de la memoria y permanece aún como el primer día de nuestra entrada en la guerra aquella que iniciaron los militares sublevados el 18 de julio de 1936. ¿Me puedes atender?" (1999: 84).

ministro consejero de la embajada de Chile. Como es sabido, éste le ofrece incluirlo en una lista, junto a un acotado número de intelectuales a su elección, a fin de que llegado el momento pudieran refugiarse en su entidad, propuesta que, en lo personal, a Alberti no le interesa. Indignado, objeta que la oferta es injusta, dado que la embajada acogió a "tres o cuatro grandes edificios abarrotados de *quintacolumnistas*" (2002: 13) y ellos -los republicanos- lo respetaron. En segundo lugar, menciona que esa misma tarde se encontró con el poeta de Orihuela en el patio de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, "en traje de soldado, autor ya de *Viento del pueblo*, un estremecedor libro de poemas sobre la guerra, que había publicado no hacía mucho" (2002: 13); y le comenta lo discutido con Morla. Apenas escuchada la recomendación, el gaditano afirma que Hernández le "soltó con violencia": "-¿Cómo me voy a meter yo en una embajada? Si esto terminara, me iría andando a mi pueblo". A lo que él le respondió: "Tú lo que deseas es que te maten, Miguel. Es al único sitio donde no puedes ir" (2002: 14). Lo despidió con un abrazo y esa fue la última vez que lo vio. Conforme a lo expuesto, por lo tanto, Alberti compartía el mismo criterio del oriolano, no asilarse en la delegación chilena, pero pensaba que su eventual regreso al pueblo podría causarle la muerte. Más que el vaticinio de lo que ocurriría en verdad con Hernández -recordemos que lo leído no deja de ser una reconstrucción del recuerdo albertiano-, lo que prima en este relato es la concepción de un sujeto temerario, quizá afectado por su rol en la contienda bélica -viste "traje de soldado", escribe poesía de guerra, se expresa con "violencia"-, al que, a diferencia del memorialista, lo guían otros sentimientos y convicciones, no necesariamente la lógica. Lo consignamos aquí, pero sucederá lo mismo con las autobiografías de Pablo Neruda y María Teresa León, lo que se juega en todos estos textos, escritos por los que "sobrevivieron", siempre es la dimensión de su participación, hasta qué punto ayudaron o no al amigo caído en desgracia. En definitiva, la narración autobiográfica se emplea una vez más para justificar una serie de prácticas y para fijar la imagen que se quiere proyectar de cara a la posteridad.

En lo que concierne a la figura de "poeta del pueblo", resulta sugestivo que el autor de *Marinero en tierra* no la utilice para aludir a Hernández, solo sea entrevista en los fragmentos de *Imagen primera y definitiva*… que se reaprovechan, y que, a pesar de ello, sí se enuncie una incipiente definición de lo que él entendía por "pueblo". Prevalece, por supuesto, su protagonismo. A propósito de esto, sitúa en primer plano su participación en la revista *Octubre*, fundada por él y su esposa, la primera que "dio alerta en el campo de la cultura" sobre la "trágica realidad" europea, renovó los

conceptos de poeta y de poesía y que "agrupó a una serie de jóvenes escritores -entre los que se encontraban Luis Cernuda, Serrano Plaja, José Herrera Petere…- cuyo concepto del pueblo español cada vez se iba haciendo menos vago, menos folclórico, es decir, más directo" (2002: 72). De la potencia al acto, de la idea a su encarnación en lo real, Alberti no solo plantea el acercamiento de algunos intelectuales de origen burgués a la causa del proletariado, sino que piensa a la masa como agente, no como simple entelequia de raigambre romántica. Si un escritor puede desarrollar una "práctica política e ideológica no alienada y al mismo tiempo practicar de forma alienada su trabajo artístico" (Talens, 1980: 50), es en esta etapa, sobre todo, en la que el poeta gaditano logra armonizar ambas experiencias.

A la hora de realzar la labor de Herrera Petere durante la guerra, toma como punto de referencia al oriolano, quien se torna el ejemplo más acabado del "poeta soldado". Si bien Petere fue un "fervoroso seguidor de aquellos años bélicos, no tan destacado como Miguel Hernández" (2002: 117), asevera. Y es en este ámbito, en el que prefiere ponderarlo. Invoca a la "pobre musa angustiada de todos los combates", "tan amada de aquel ciego soldado, duro relámpago que volvía siempre hacia el amor", y, merced al reciclado de viejas impresiones tomadas de su *Imagen primera y definitiva*…, labor que en ocasiones deviene una suerte de "*copy paste"*, insiste en que Hernández fue "el mejor y más auténtico poeta de la guerra". El tono exaltado del pasaje, de hecho, efectivo en términos persuasivos, le hace caer, a la postre, en una imprecisión. Esgrime que éste fue "miliciano, primero, del Quinto Regimiento, voluntario desde aquel mismo insurreccional día 18 de julio" (2002: 112), cuando la verdad es que según sus últimos biógrafos -José Luis Ferris y Eutimio Martín- tarda alrededor de dos meses en tomar la decisión de enrolarse. El único libro al que alude es *Viento del pueblo*, poemario tan cercano a las pasiones del poeta que éste se lo "arranca" en plena lucha y al que define como un "aplastante alud de cosas épicas y líricas, versos de encontronazo y empujón, de dentellada y gritos suplicantes, rabia, llanto, delicadeza" (2002: 112). El autobiógrafo impregna sus memorias del mismo acento heroico que le atribuye al texto de Hernández e idealiza la fuerza de ese canto, privilegiando los contornos más combativos de su obra. No obstante, cita un fragmento de la "Canción del esposo soldado", vale decir, de uno de los poemas en los que la esfera de lo público y de lo privado confluyen de forma más trasparente.

La última etapa del itinerario vital hernandiano es resumida en pocas líneas y, solo de modo implícito, es posible advertir en éstas la manifestación de un retrato del

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"sacrificio". En relación con lo dicho, Alberti sostiene: "Miguel Hernández murió, vomitando pus y sangre, tirado en un jergón de una cárcel alicantina. Sus dos hijos murieron también. Su fiel y dolorosa musa se llamaba Josefina Manresa" (2002: 113). El cuadro de aires tremendistas es desolador, pero no se apela a la diatriba, ni a las consignas de partido. Sin embargo, la estampa aludida cobra tenor de explícita gracias a la recuperación reiterada de la mentada "trilogía leal", con motivo de la cual es sabido que el oriolano, "junto a Federico García Lorca y Antonio Machado, es el tercer gran poeta español sacrificado en nuestra guerra" (1999: 122).[143] Puesto que nos encontramos con una escritura atravesada por el bastidor del género autobiográfico, el gaditano cavila sobre su propia figura y no desaprovecha la oportunidad para compararla con la de su amigo, el autor de *Yerma*: "Y yo pensé… que la muerte de Federico no era la suya, sino la mía, que se había equivocado, que había huido de mí para sacrificarlo a él. Al fin y al cabo yo era un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión" (2002: 333).

Este juego de espejos, esta igualdad desbaratada por la muerte, no compromete nunca su vínculo con Hernández. Éste es un poeta, uno de los "sacrificados", mas no es un militante, tampoco un "antifascista amante del pueblo, del partido" (2002: 333) como Lorca. En ningún momento se hace referencia a su afiliación al Partido Comunista, ni a sus labores propagandísticas.

A lo largo de los años, Alberti no deshará su compromiso político-literario y, especialmente en la vejez, participará de distintos homenajes a los tres poetas desaparecidos. Sus intervenciones -del rango de la propaganda socialista- al tiempo que interpretan la coyuntura, son "un conservatorio memorial, un martirologio". Éste es el sino de la vida militante, una vida marcada por el calendario de las conmemoraciones (Angenot, 1998: 127).

En *La arboleda perdida*, se mencionan tres actos que guardan ceñido vínculo con los autores referidos, su recuerdo y glorificación. El primero de los mismos fue una exposición, curada por Emilio Vedova en 1972, denominada *Alberti per la Spagna*, que se presentó en varias ciudades italianas. Ésta exhibía una serie de fotografías y montajes sobre Miguel Hernández, Federico García Lorca, y fragmentos de discursos, poemas y, en particular, de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, todos de creación albertiana.

[143] En el libro anterior, o sea el cuarto, se precisa cómo fueron las muertes de esos escritores, consagrados en vida, ungidos en la muerte: "…Federico García Lorca caería fusilado en un hoyo profundo de Viznar, don Antonio Machado moriría cerca de un campo francés de concentración y, algo más tarde, tirado en el camastro de una cárcel alicantina, moriría también el joven poeta Miguel Hernández" (2002: 427).

Según el poeta gaditano, si bien la muestra giraba en torno a su vida, lo era también de la guerra y del exilio, convocando "a miles de italianos combatientes por la libertad de España" el día de su inauguración. El acto se valora en términos pragmáticos, en tanto práctica política. Por ende, Alberti juzga que "nadie en Italia organizó un arma más eficaz contra el franquismo" (20002: 354). Años más tarde, y ya instalado nuevamente en su país, escribe con entusiasmo que Marcos Ana lo ha llevado "al emocionante encuentro con la Federación Internacional de Resistentes, en donde se hallan tantos luchadores de la guerra de España" (1999: 56).[144] En esa ocasión, recita "A las Brigadas Internacionales" y "A los jóvenes muertos", recordando con esta última pieza a Antonio Machado, Pablo Neruda y Miguel Hernández. Más que el aspecto político del encuentro, lo embarga la emoción y la nostalgia. Superpone la remembranza de sus compañeros con la de su esposa muerta: "¡Oh bellos y grandes momentos de mi vida, amigos míos del corazón que hoy junto en estas líneas, unidos al recuerdo de María Teresa en el día de su muerte" (1999: 56).

Por último, Rafael Alberti viaja a Alicante a rendir un "fervoroso homenaje" a Miguel Hernández, en el 48 aniversario de su muerte. Llega con los últimos vientos del invierno y se retira con el comienzo de la primavera. Los tópicos al uso recorren sus palabras, puesto que lo considera "verdadero rayo deslumbrador, de poeta nativo, sabio" -"poeta pastor"-, como vimos, "el tercer gran poeta español sacrificado" (1999: 122) -"poeta del sacrificio"-, y glosa los comentarios ya referidos de su *Imagen primera y definitiva*…, en los que registra el cambio de los pantalones de "pana aldeanota" por "el valiente mono azul del miliciano voluntario" (1999: 123) -"poeta soldado"-. Dedica el acto a Josefina Manresa, a la que llama "heroica mujer", insiste en que hizo todo lo posible, en colaboración con su esposa y Pablo Neruda en su forzado exilio francés, por salvar la vida del poeta de Orihuela, recita y después transcribe en sus memorias, los versos hernandianos que son de su agrado. De esta manera, oficia de divulgador y canoniza algunas de las composiciones del alicantino, por ejemplo "Elegía" a Ramón

[144] Los homenajes a referentes del bando republicano, por supuesto, se sucedieron antes y después de la muerte de Franco, dentro y fuera de las fronteras españolas, e, incluso, en las cárceles. En *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*, Marcos Ana -reconocido militante comunista- relata que, con motivo del aniversario de Hernández, él y un grupo de presos dieron forma y representaron una obra de teatro, titulada *Sino sangriento (Homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández)*, en una de las galerías de la penitenciaría en la que se encontraba. La pieza constaba de un prólogo y tres actos, "Rayo que no cesa", "Viento del pueblo" y "Cancionero y romancero de ausencias", respectivamente, y se empleaban en la misma los versos de cada uno de los poemarios aludidos. El "sacrificio" asumido por el oriolano aflora, una vez más, en el comentario que hace Ana de aquella empresa. Al respecto, apunta: "A través de estos poemas y de la época en que fueron escritos, iba apareciendo la vida de Miguel, sus tiempos de amor y de guerra, su calvario y su angustiosa muerte en 1942 en la prisión de Alicante" (2009: 179).

Sijé, a la cual considera "junto a la de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el maestro de Santiago, y al llanto por la muerte de Sánchez Mejías, la tercera y gran elegía de toda la lengua española" (1999: 122). En definitiva, estos actos de signo partidario constituyen legítimas "estrategias", pues "ponen sus esperanzas en la resistencia que el *establecimiento de un lugar* ofrece al deterioro del tiempo" (De Certeau, 2000: 45).

En 1956, Guillermo de Torre publica "Vida y poesía de Miguel Hernández" en *La metamorfosis de Proteo*. Autodidacta, ingenuo, influenciable y, sobre todo, excelente poeta, la calidad de la obra hernandiana reside -según el ensayista- en la mixtura de "la riqueza espontánea y el fondo popular" con "la manera culta y aún culterana por momentos" (2013: 118), que renueva algunos de los hallazgos de García Lorca.

Las imágenes de escritor que más interesan a De Torre son las de "poeta del sacrificio" y "poeta pastor". En cuanto a la primera, solo indica la disposición de Hernández, "víctima inocente" y, por lo mismo, "simbólica", análoga a la del poeta granadino (115). El subtítulo con el que se inicia el artículo reza "Un poeta-pastor", en vista de ello, es a esa figura a la que se le dedicará más atención. De hecho, el marbete y sus connotaciones se explican con detalle:

> Un buen día de 1934 apareció en nuestras tertulias literarias de Madrid un poeta-pastor y no pastor-poeta. Digo poeta-pastor y no pastor-poeta, porque de esta última especie pintoresca, pero sin sustantividad literaria, ya había surgido años atrás algún espécimen pronto olvidado. Por el contrario, la incorporación de Miguel Hernández Giner [sic] -tal se llamaba el recién venido- dejaría una huella duradera (109).

El orden de la fórmula circunscribe nociones diferentes. De Torre prefiere la más usual, "poeta pastor", debido a que es la que privilegia el aspecto literario y no las eventuales tareas pastoriles de Hernández. La otra, en cambio, a su entender, designa a poetas coetáneos de menor valía, en los que la palabra sucumbe ante la estampa, poetas que fuera de transitar sendas comunes no lograron perdurar en la historia de la literatura. A estos les dedica solo una alusión, a la postre significativa, dado que nos informa acerca de otros escritores con una carta de presentación (o estrategia de entrada al

campo intelectual) similar a la hernandiana. Sin duda la figura de "poeta pastor" formaba parte del imaginario de época.[145]

Miguel Hernández Giner, en sus primeras poesías, solo Miguel Hernández después, el empleo diverso de sus apellidos -omite el segundo, oponiéndose al uso frecuente en la península- es otra de las temáticas sobre las que reflexiona el ensayista. En efecto, se pregunta: "¿Hubo en ello algo deliberado? ¿Tendía -más o menos- conscientemente Miguel Hernández a indiferenciarse en el nombre, a ser hombre común, terruñero, a hacerse «barro», «viento del pueblo»…?" (109). En el gozne entre el "marketing" del que habla Eutimio Martin (2010: 53) y hacerse uno con el pueblo, la vida y la obra del oriolano operan, en paralelo a la producción literaria de la Guerra Civil, un borramiento de los nombres propios, una verdadera confusión del héroe o protagonista -despojado de "sus prerrogativas, sus virtudes y triunfos"- con la comunidad (Berroa, 1983: 149).

Colección de semblanzas personales relativas a algunos de los poetas y prosistas españoles que Vicente Aleixandre conoció a lo largo de su vida -Federico García Lorca, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Luis Cernuda, entre otros-, *Los encuentros,* publicado en 1958, tiene acaso por modelo a *Españoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez. Hay en este libro dos entradas destinadas al poeta oriolano, "Evocación de Miguel Hernández" y "Una visita".[146] En ambas, el escritor sevillano fragua un retrato de Hernández conectado con la naturaleza y sus elementos, enfocado en su inestimable aptitud humana.

[145] En este sentido, aunque Rafael Alberti nunca estigmatice a Hernández con la etiqueta de "poeta pastor", asociarlo con la misma es posible porque siempre aparece caracterizado mediante elementos del mundo natural. Ahora bien, en el libro segundo de *La arboleda perdida*, se mencionan, por lo menos, dos casos de poetas definidos a partir de ese rótulo. El primero es Salvador Rueda, el "humilde pastor de Benaque", quien -según cuenta el gaditano- "aducía… como principal mérito de su vida el haber sido pastor en sus campos naturales. A cuanto apolillado académico que visitaba le repetía lo mismo" (1980: 113). El segundo es aquel escritor al que propusieron como potencial ganador del Premio Nacional de Literatura de 1925, en el rubro poesía, durante las deliberaciones previas al resultado final, que daba por ganador al propio Alberti. De acuerdo con el fragmento de la autobiografía de José Moreno Villa, *Vida en claro* (1944), que se reproduce, sabemos lo siguiente: "Maura propuso en primer lugar al llamado «Pastor poeta». Yo me opuse inmediatamente. Maura argumentó con una frase poco feliz: «Su poesía huele a lana y a chorizo». «Basta eso», repliqué, «para que una poesía dé asco»" (1980: 184). En ningún momento se pone nombre y apellido a esa figura, pero para Francisco Javier Díez de Revenga se trata posiblemente del que "temía Gerardo Diego que recomendaría Maura: Marciano Zuriba" (1998: 52). Por lo demás, el principal atractivo que presentan estas referencias es que nos permiten pensar a la pretendida estrategia hernandiana de ingreso al campo intelectual, como sucedánea de las mismas.

[146] En el artículo "Miguel Hernández en la memoria de los poetas de su tiempo", Antonio Martínez Sarrión opina y sugiere que "los dos homenajes en prosa necesitan ser completados con lo que algunos oímos de sus labios y cuanto figura en su correspondencia, voluminosa ya aunque solo parcialmente publicada. Hernández, en compañía de Lorca y Altolaguirre, fueron sus tres amigos íntimos del 27" (2010: 74). A principio del 2015, se ha saldado al menos una de estas deudas, la editorial Espasa-Calpe publicó *De Nobel a novel. Epistolario inédito de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y Josefina Manresa*.

La prosa que aparece en primer término configura una imagen de autor vinculada con la de "poeta pastor". Esto es así porque Aleixandre recuerda con exactitud cómo firmó Hernández la primera carta que le envió y tal asunto encabeza su texto. En la misma su rúbrica era "Miguel Hernández, pastor de Orihuela" (1977: 148). En consonancia con ello, el retrato que brinda más adelante encadena analogías entre el escritor y el mundo natural. La descripción se inicia con el calzado del oriolano y prosigue, en una suerte de plano contrapicado, con su cabeza. El memorialista afirma que "calzaba entonces alpargatas, no solo por su limpia pobreza, sino porque era el calzado natural a que su pie se acostumbró de chiquillo", y lo volvía a usar cada vez que el clima de Madrid se lo permitía. A continuación, se concentra en los rasgos del rostro, definidos mediante una serie de comparaciones. Sus ojos azules eran "como dos piedras límpidas sobre las que el agua hubiese pasado durante años", su tez "faz térrea, arcilla pura, donde la dentadura blanca, blanquísima, contrastaba con violencia como, efectivamente, una irrupción de espuma sobre una tierra" (1977: 149-150).

Aun así, Aleixandre antepone las virtudes de Hernández a su nexo con el orbe de lo telúrico. Esto lo lleva a discurrir que "su planta en la tierra no era la del árbol que da sombra y refresca. Porque su calidad humana podía más que todo su parentesco, tan hermoso, con la naturaleza" (150). Generoso, "daba bondad con compañía", instauraba un "clima fraterno" y "era puntual, con puntualidad que podríamos llamar del corazón. Quien lo necesitase a la hora del sufrimiento o de la tristeza, allí le encontraría" (150). Estas líneas archiconocidas sobre el carácter del poeta son tal vez las más sentidas. El autor lo recuerda, desde el punto de vista del "hermano mayor", guía literario y amigo, sin mácula, como un ser empático, comprometido con los hombres por encima de creencias religiosas, razones ideológicas o de partido.

En "Una visita", Vicente Aleixandre hace una excursión a la tumba de Miguel Hernández en Alicante. Junto a la losa del oriolano vuelve a evocar sus "grandes ojos azules" y su "buena planta, que hermanaba con los árboles" (155), diseñando, esta vez sí, una imagen en plena armonía con la naturaleza. El paisaje descrito se corresponde con la disposición del personaje-memorialista que, en esta oportunidad, desplaza al sujeto recordado del centro de la acción. Éste apunta: "Soplaba un viento suave y terrible, inocente y reparador. Y yo echado en la tierra, recostado y callado, miraba la blanca lápida... Allí yo mucho tiempo, y detrás tu silencio… Tú, el puro y verdadero; tú, el más real de todos; tú, el no desaparecido" (155). En suma, y en concordancia con lo que venimos diciendo, el diálogo lírico que Aleixandre plantea recoge las características

más representativas de Hernández, al menos en su opinión, -"puro", "verdadero", "real", "no desaparecido"-, las mismas que lo ligan a un *locus* cuasi virginal y a una autenticidad que permanece más allá de los años.

Con toda seguridad, *Memoria de la melancolía* de María Teresa León, libro publicado en 1970, constituye una narración complementaria de aquella escrita por su esposo, Rafael Alberti, bajo el título *La arboleda perdida*, y viceversa.[147] Éste era también -como ya lo advertimos- el parecer del poeta gaditano, quien recomendaba a su público la lectura del texto en cuestión. A diferencia de otros proyectos autobiográficos elaborados por mujeres -el ejemplo más cercano dentro del presente trabajo podría ser el de Josefina Manresa-, la memoria aquí no "cede al impulso del puro pálpito", sino que "ejercita sugerentes técnicas temporalistas" (Acillona, 2010: 15). Entre ellas, el desarrollo de la memoria retrospectiva, anclada en una forma circular, puesto que el relato comienza en el presente de la autora, durante su estadía en Roma, y culmina en ese mismo presente.

Al igual que Alberti, la narradora burgalesa hace referencia a la última vez que vieron a Hernández, episodio en el que le informaron acerca de su entrevista con Carlos Morla Lynch. Tal noticia está precedida por una pregunta retórica y un cambio en la persona gramatical, de la primera singular a la plural, habitual en la dinámica del texto en general. María Teresa se interroga: "Hay que acudir al cuidado de los recuerdos. ¿Qué sería de la vida vivida si los abandonásemos?" (1999: 478). *A posteriori*, rememora que Hernández "apenas contestó" a su abrazo y que después de explicarle la conversación que habían tenido con Morla, éste "se ensombreció", "acentuó su cara cerrada", negándose a asilarse en la embajada y exclamando "me vuelvo al frente" (478).[148] Es en este punto en el que surgen las divergencias con su esposo. Mientras Alberti le ofrece incluirlo en una lista de potenciales refugiados y lo describe como un "sujeto temerario", la escritora afirma que ellos le insistieron con que su nombre estaba entre los quince o dieciséis intelectuales que Pablo Neruda había conseguido de su gobierno que tuvieran derecho de asilo (478-479). Enfatiza que "Miguel se ensombreció

[147] Si echamos un primer vistazo sobre el libro de María Teresa, el título del mismo nos podría llevar a pensar que ella escribió unas memorias y que su esposo forjó una autobiografía. Pese a ello, tenemos que en ambos casos los textos participan de las características de las dos categorías mencionadas. Se "hace hincapié en los acontecimientos externos del personaje" -típico de las memorias-, pero también en la vida de la persona. Al igual que en las autobiografías, prima "la interpretación del yo más intensamente con sus luces y sus sombras como ser humano, enfrentándose a sí mismo como problema que sólo él puede resolver" (Monforte Gutiez, 1999: 1).

[148] Si tenemos en cuenta que ya no había ningún frente al cual volver y la relación hostil entre Pablo Neruda y Carlos Morla Lynch, la versión de María Teresa León puede suponerse la menos verosímil.

aún más" luego de esos dichos, "dio un portazo y desapareció" (479). Es decir, subraya la actitud displicente del oriolano, no su precipitación, dando por hecho que existió una alternativa para su final desgraciado, que él no aceptó.

La tristeza y la desesperanza encuadran la aparición en el relato de los poetas-símbolo de la criminalidad franquista. Según María Tersa León: "Todo, todo se nos concluyó aquel día y con aquella noticia. Nos habíamos quedado sin aliento (…) Federico, muerto al comenzar la agonía; Antonio Machado, al terminarla. Dos poetas. Ninguna guerra había conocido jamás esa gloria" (1999: 345). Como se infiere de la cita anterior, la narradora no concibe a Hernández bajo los mismos parámetros que a Lorca y a Machado, poetas consagrados que ennoblecieron la causa, pero esto no significa que no lo tenga en cuenta. Páginas después, al concluir la narración de la escena con Morla Lynch, añadirá: "Miguel iba a desaparecer también como había desaparecido Federico. Sentí mucha pena. Pocos días antes yo había discutido violentamente con él" (1999: 479).[149]

Alrededor del conocido incidente que Hernández tuvo a orillas del Jarama, María Teresa León lo presenta en conexión con la naturaleza y, más importante aún, como un "poeta" que deviene "camarada", gracias a la profunda huella que deja ese episodio en él. Con respecto a los encuentros iniciales que éste sostuvo con el matrimonio, la escritora recupera la imagen de "poeta pastor". Expresa que "Miguel era como un fruto de la tierra" y que "traía de sus campos un estupendo oído capaz de versificar clásicamente cualquier cosa" (1999: 480). También indica que el primer

[149] En "María Teresa León, la mujer inventada", relato biográfico que forma parte de *Los nombres de Antígona*, Benjamín Prado cruza las versiones de esa riña prodigadas por la biografiada y su esposo. A fin de dar crédito a su versión de los hechos, inicia su exposición indicando que Hernández era "un auténtico soldado, un hombre vigoroso que luchaba en los frentes, leía sus versos en las trincheras y, como resulta evidente para quien lea su correspondencia y algunos artículos que escribió en aquellos días, despreciaba a quienes luchaban desde los despachos, lejos de las balas" (2001: 267). La elección del vocablo "luchaban" para los dos tipos de prácticas, que oponían dos figuras de escritor, el "poeta soldado" frente al "poeta de retaguardia", posiciona al autor, quien finalmente se decanta por la pareja de exiliados. De acuerdo a lo que retoma de los textos de la misma, y a la información que Alberti le brindara de primera mano, la pelea se suscitó en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuando el oriolano, molesto por no haber sido invitado a un festejo en honor a la mujer republicana, "les acusó de comportarse como señoritos, de disfrutar de privilegios intolerables mientras él y otros como él se jugaban la vida en las trincheras" (268). Los agraviados esgrimieron que las razones del evento eran estratégicas, pensaban que agasajando a los escritores rusos que allí se encontraban podrían ejercer alguna clase de influencia sobre Stalin. Esto no detuvo a Hernández, quien los insultó, dejando escrito aquello que dijo a *sottovoce* -merced al envite de Alberti- en el pizarrón del recinto, algo similar a: "«En esta Alianza mandan mucho las putas»" (269). Prado dice, para cerrar la anécdota, que no sabe "si María Teresa León entró en ese cuarto y vio con sus propios ojos la frase o si alguien se lo contaría, pero la cuestión es que ambos se enfrentaron, el poeta no solo no le pidió disculpas sino que volvió a insultarla y, con Alberti y Bergamín de testigos, la autora de *Contra viento y marea* le dio una bofetada terrible al poeta, que le hizo caer al suelo" (269). Hay que señalar, por último, que, con mayor probabilidad, la base de la narración son los dichos de Alberti, dado que María Teresa no enuncia los motivos del banquete y pone en escena a otro poeta. En lugar de Bergamín, menciona a Antonio Aparicio.

contacto con ellos "no pareció alegrarle mucho", tal vez porque llevaban adelante la revista *Octubre* y eran "un grupo de descontentos sociales, tal vez porque los amigos le indicaran que era mejor" verlos poco (480). En cualquier caso, lo que queda claro en torno a estas observaciones es que el compromiso político de Hernández no era un capital que él traía de su tierra.

Un día, "descompuesto y verde de ira", el poeta de Orihuela llama a la puerta de su casa y les relata su experiencia con la Guardia Civil. Según María Teresa León, esa mañana fatídica, éste se había paseado por las riberas del Henares (afluente del Jarama) mientras escribía. Y a propósito de esto, la escritora acota: "Hay allí silencio de égloga, árboles. Es un lugar, en fin, donde la soledad se acerca a los poetas para protegerlos de ruidos y de extraños. Miguel escribía sabe Dios qué en aquel momento y era feliz, pues así de aislada había sido su vida campesina" (480). La memorialista sobreimprime los índices de la literatura bucólica que ha leído al paisaje de su tiempo. De este modo, el sitio, portador de un "silencio" calificado a partir del modelo de la "égloga", género pastoril por excelencia, se configura como un *locus amoenus* y el poeta escribe en armonía con la naturaleza. Posteriormente, cuenta que los defensores del orden establecido lo llamaron, pero él entendió mal y se echó a correr, se resistió, fue alcanzado, insultado y golpeado. Para cuando lo dejaron irse, ya no quedaba nada de ese espacio ameno, "ni paz del río ni soledad sonora ni canto de pájaro" (481). Como consecuencia de tal trance, en palabras de la narradora, Hernández llamó a su casa y les dijo: "Estoy con vosotros. Lo he comprendido todo" (481). Sin duda, es en ese momento cuando más próximos se hallan. Por lo mismo, no es casual que prefiera a "ese Miguel con su cara encendida de rabia", el que más la emociona, que a aquel otro "de la guerra con su uniforme del V Regimiento" (481); el intelectual que sufre una revelación y es consciente de las desigualdades sociales porque las ha sufrido en carne propia, al "poeta soldado" que convive con la violencia a diario.

Regresa a Miguel Hernández en dos ocasiones más. Ya acabada la guerra, en una cena en el Pen Club de París, lapso que sirvió para que contara la historia de un "poeta encarcelado" a los intelectuales franceses, quienes mediante la intervención del Monseñor Baudrillart lo liberaron la primera vez -conforme a la versión de los hechos que han sostenido ella, Neruda y Alberti-; y en el presente de la escritura autobiográfica. En relación con las últimas apreciaciones que hace del oriolano, manifiesta que en Antibes, desde donde escribe, lo ha "vuelto a ver":

> Apareció en la pantalla donde se proyectaba la *Pasión de Juana de Arco*, de Dreyer. De pronto, Rafael murmuró: ¡Cómo se parece a Miguel! Era exacto. La cabeza de Juana de Arco -de la Falconetti- iba repitiéndonos a través de su desventura todos los rostros de la agonía final de Miguel Hernández. Ninguno de los que nos acompañaba comprendió por qué al encender la luz teníamos los ojos tan serios (483).

El recuerdo surge doblemente mediado. Primero por el film de Dreyer. A continuación por el comentario de Alberti, quien comparte el visionado de la película con su esposa. Tal actividad, a su vez, condiciona la interpretación del pasaje, no hay comprensión posible si no se ha visto la película. El núcleo de las asociaciones entre el oriolano y la protagonista de *La Pasión*… es el rostro, y, en particular, el parecido entre Renée Falconetti y el retrato de Hernández que se conserva en dos soportes -amén de la memoria de María Teresa León-, una fotografía y el famoso dibujo de Antonio Buero Vallejo. En su proyecto, hito del cine mudo, Dreyer toma las actas del proceso contra la Doncella de Orleans y narra su calvario a través de una sucesión de primeros planos de su cara, cuya fuerza visual le permite abandonar el tono épico con el que se solía contar la historia y enfocarse en el drama humano. De este modo, no solo las estampas comparten elementos -la forma del cráneo, los ojos muy abiertos, el pelo al rape-, sino que las similitudes entre las dos narrativas son ostensibles. Para la narradora burgalesa la ficción ambientada en la Edad Media "repite" sucesos de la vida contemporánea, acaecidos durante el franquismo. Por añadidura, "tras el rostro de Falconetti se entrevén como en una filigrana el sufrimiento y el resplandor del crucificado" (Agel y Zurian, 1996: 227), imagen esta última que ya había sido utilizada por Andrés Sorel para definir a Hernández, como vimos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 1. Fotogramas de *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Antes de que Pablo Neruda escribiese su autobiografía, ya circulaban en algunos de sus artículos de revistas y en su poemario *Canto general* (1950) diversas semblanzas del poeta de Orihuela. "A Miguel Hernández asesinado en los presidios de España", poema perteneciente al libro mencionado, en su sección "Los ríos del canto", en la que se homenajea también a Rafael Alberti, Silvestre Revueltas, González Carbalho y a Miguel Otero Silva, está vertebrado por dos imágenes-eje, la de "poeta pastor" y la de "poeta del sacrificio".

En cuanto a la primera, desde la segunda línea de la composición se lo denomina "pastor de cabras", se destacan su "inocencia arrugada", "…un olor / a Fray Luis, a azahares, el estiércol quemado sobre los montes", y, en su "máscara", "la aspereza cereal de la avena segada" y "una miel que medía la tierra con (sus) ojos" (2000: 520). Neruda es uno de los escritores que con mayor impacto ingresa a Hernández en la

imaginería de visos mitológicos, no duda en llamarlo "pastor" antes que poeta, "inocente", ni en identificar su fisonomía con elementos de la naturaleza. Tampoco en aludir a casi todos los sentidos mediante imágenes sensoriales o sinestesias. Éste tiene "olor" a "azahares" y "estiércol quemado", en su "máscara" podemos "observar" la "aspereza cereal", que al mismo tiempo nos despierta la sensación prodigada por el "tacto" de ese rostro, y, algunos versos después, cuando recupera la metáfora forjada por el propio Hernández, dice que "el ruiseñor en tu boca traías" (520), nos reenvía tanto a la melodía de ese pájaro y a su "escucha", como a la correspondencia de la misma con la actividad poética del oriolano. En pocas palabras, el poeta se encuentra inexorablemente conectado a la tierra y a la vida. Pero como en el caso del sujeto articulado en "Sentado sobre los muertos" de *Viento del pueblo*, una vez que estalla la guerra, ese canto encuentra una causa que refrendar. Es por esto que, Neruda se lamenta: "Ay, muchacho, en la luz sobrevino la pólvora / y tú, con ruiseñor y con fusil, andando / bajo la luna y bajo el sol de la batalla" (520).

La imagen que se construye apela a la "pureza" e "ingenuidad" de Hernández, mas esto no implica que de modo lateral no aparezcan referencias al "poeta soldado". En esa clave hay que leer la expresión "con ruiseñor y con fusil". El escritor chileno menciona que nunca ha visto "deslumbradora raza" como la suya, ni "raíces tan duras", ni "manos de soldado". Opera una singularización del oriolano que linda con la exaltación épica del héroe, en esta oportunidad "joven eterno", "comunero de antaño", que vive "inundado por gérmenes de trigo y primavera… / esperando el minuto que eleve (su) armadura" (521). Se trata de una figura que rescata los ideales revolucionarios de los "comuneros", se presenta en ligazón absoluta con la tierra, y, joven por siempre, permanece a perpetuidad, en tanto símbolo, vivo, a la espera de otro combate.

La arenga más enardecida de Pablo Neruda está vinculada con la imagen de "poeta del sacrificio". Al promediar la composición, dispara versos amenazantes. Por ejemplo, "que sepan los que te mataron que pagarán con sangre. / Que sepan los que te dieron tormento que me verán / un día" (521). No describe las vivencias finales del poeta, sino que la magnitud de lo ocurrido se plasma en la vehemencia del tono elegido y en las imágenes que las frases "pagarán con sangre" y "tormento" evocan. Asimismo, la denuncia del chileno excede el mero ámbito de la criminalidad franquista, extendiéndose a los escritores españoles coetáneos que se quedaron en la península e, incluso, a los de la diáspora. Lanza una serie de improperios -"malditos" e "hijos de

perra"- a "los Dámasos" y "los Gerardos", en obvia puntada a Dámaso Alonso y Gerardo Diego y a todos los intelectuales que ellos representan, acusándolos de "cómplices del verdugo". Y en la siguiente línea profetiza (o más bien maldice): "No será borrado tu martirio, y tu muerte / caerá sobre toda su luna de cobardes". Un tratamiento semejante reciben aquellos que "negaron en su laurel podrido, / en tierra americana…" al oriolano. En este caso, la reticencia hace alusión a *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española* (1942), una recopilación publicada en México por José Bergamín, Emilio Prados, Octavio Paz y Xavier Villaurrutia, en la que no incluyeron a Miguel Hernández, ni a otros escritores como el propio Pablo Neruda, quienes se negaron a participar por razones políticas o personales (Santí, 2000).[150] A ellos, el autor piensa castigarlos con su "desdeñoso olvido", porque a él -afirma- lo "quisieron mutilar" con (su) ausencia" (522). Amenaza, profetiza, maldice, castiga con su olvido, en definitiva, aunque cuestionable en más de una ocasión, hace cosas con palabras; y, partiendo del supuesto de que esto sea plausible, "justicia poética".

El sujeto poético se dirige a los enemigos reales o circunstanciales de Hernández, pero también a éste. Se lamenta y se justifica al mismo tiempo, visto que precisa: "Ya sabes, hijo mío, cuánto no pude hacer, ya sabes" (520). Repite el vocativo con insistencia -"…no te olvido, hijo mío, / no te olvido, hijo mío…" (522)- porque éste cristaliza una forma del planto y un discipulado, aquí disfrazado de sentimiento paterno, que Neruda, pertinaz, pretendió en varias de sus intervenciones escritas.[151]

La polémica autobiografía de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, es "uno de los libros de memorias más leídos y más queridos por parte de los lectores y ha sido reeditado continuamente desde su primera edición argentina y española de 1974" (Barchino, 2005: 12). De circulación póstuma, su viuda Matilde Urrutia lo acabó y publicó tras la muerte del poeta un año antes, éste reúne materiales ya divulgados por el chileno, excepto los capítulos finales, en los que da cuenta del golpe de estado de Augusto Pinochet y esboza algunos fragmentos de prosa lírica.[152] En el pórtico del libro, el escritor chileno alega que "estas memorias o recuerdos son intermitentes y a ratos

[150] Estos datos los proporciona el editor del ejemplar que consultamos. Cfr. Neruda, Pablo (2000). *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

[151] La sección "Los ríos del canto" está compuesta por otro poema dedicado a un poeta español. Nos referimos a "A Rafael Alberti (Puerto de Santa María, España)", en el que, a diferencia de aquel consagrado a Hernández, el hablante lírico considera a su interlocutor un "hermano", ya sea por edad, ya por militancia. Al respecto, explica: "Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esa / hora no solo aquello me enseñaste, / no solo la apagada pompa de nuestra estirpe, / sino la rectitud de tu destino, / y cuando una vez más llegó la sangre a España / defendí el patrimonio del pueblo que era mío" (510).

[152] En verdad, la estructura básica del libro la conformaban los diez artículos agrupados bajo el nombre de "Las vidas del poeta", publicados en *O Cruzeiro Internacional* de enero a junio de 1962.

olvidadizos porque así precisamente es la vida" (2004: 7). No obstante, tal vez el carácter fragmentario del texto, junto con las ventajas de una autobiografía poética -por fuera de cronologías exactas e información fidedigna-, podamos hallarlo en otra "escritura del yo" que hemos analizado, *La arboleda perdida* de Rafael Alberti, auténtico antecedente de este tipo de práctica.

La lectura de estas memorias arroja diversas similitudes entre la experiencia vital de Pablo Neruda y la de Miguel Hernández. En principio, "por infinitas playas o montes enmarañados", una comunicación entre su "alma", o lo que es lo mismo para él, entre su "poesía y la tierra más solitaria del mundo", que ha logrado perdurar hasta el presente de la escritura, ya que confiesa: "De esto hace muchos años, pero esa comunicación, esa revelación, ese pacto con el espacio han continuado existiendo en mi vida" (25). Otro tanto sucede con la vivencia del hambre. Si bien no hay testimonios concretos de que el oriolano haya tenido esta necesidad durante su niñez, sabemos merced a sus biógrafos y a su epistolario que experimentó estrecheces varias en su primer viaje a Madrid, en la guerra, y, sin duda, en la cárcel. Por su parte, Neruda recuerda su vida en la pensión de estudiantes, cuando se traslada a Santiago, y la califica de "hambre completa". Sostiene que escribió mucho, pero comió poco y que algunos de los escritores que conoció en ese tiempo "sucumbieron a causa de las dietas rigurosas de la pobreza" (40). Se jacta, un tramo después, de poseer una "educación antiliteraria" y comenta los problemas que ésta le trae a la hora de entablar relaciones con otros intelectuales. [153] Tales dificultades tendrá Hernández, aunque en su caso estén relacionadas más con su procedencia de clase, su autodidactismo y con su condición de poeta provinciano. Por último, como corolario de una aventura transcurrida en Indochina -su autobús sufre un desperfecto y un grupo de lugareños lo agasaja con danzas rituales- el autor de *Residencia en la tierra* sentencia que "el poeta no puede temer del pueblo" (101). Y cuando se detiene en los sucesos de la Guerra de España, expresa: "… he ido hacia el norte que es el pueblo, el pueblo al cual mi humilde poesía quisiera servir de espada y de pañuelo, para secar el sudor de sus grandes dolores y para

[153] En efecto, narra una anécdota que tiene por protagonista al poeta peruano César Vallejo. Según lo escrito por Neruda, el día que los presentaron éste le dijo que él era "el más grande de nuestros poetas". A lo que el chileno contestó, que si quería que fuesen amigos, nunca volviera a comentar algo semejante, pues no sabía dónde irían a parar si se trataban como "literatos", concluyendo luego: "Me pareció que mis palabras le molestaron. Mi educación antiliteraria me impulsaba a ser mal educado. Él, en cambio, pertenecía a una raza más vieja que la mía, con virreinato y cortesía. Al notar que se había resentido, me sentí como un rústico inaceptable" (86).

darle un arma en la lucha del pan" (183).[154] Esto es, la palabra poética se pone al servicio de la causa del pueblo, al igual que lo hiciera la pluma hernandiana.

Con el nombre de su difundido libro *España en el corazón*, titula el quinto capítulo de su autobiografía. En sus páginas, se pasa revista a los hechos más importantes de los que participó durante la Guerra Civil, presentando, además, sendos retratos de Federico García Lorca y Miguel Hernández. El poeta de Orihuela, "poeta pastor" ante todo, aparece tras las huellas de un narrador omnipresente, que, en términos generales, se adjudica la aparente protección del joven pueblerino, sobre el que señala: "Yo lo conocí cuando llegaba de alpargatas y pantalón campesino de pana", "yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo Verde*", "como no tenía de qué vivir le busqué un trabajo" (143). "Escritor salido de la naturaleza", Hernández se limita en el relato nerudiano a narrar "cuentos terrestres de animales y pájaros", hablar sobre el canto de los ruiseñores, encaramarse a los árboles para trinar como los pájaros del Levante y contarle los secretos de un mundo natural, próximo solo a "aquel poeta de cabras" (143). Como vemos, el autobiógrafo respeta y tiene en alta estima a este alegre personaje de origen rural, pero lo hace más por la posesión de un conocimiento otro, más allá del orbe de lo literario, que por sus versos, sobre los que apenas se explaya.

El retrato hernandiano quizá más aludido, entre los escritores que le dedicaron alguna clase de homenaje o estudio al autor, pertenece a estas memorias. Pablo Neruda lo diseña, en parte, en las siguientes líneas:

> Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él. Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frescura subterránea. Vivía y escribía en mi casa. Mi poesía americana, con otros horizontes y llanuras, lo impresionó y lo fue cambiando (143).

[154] El intelectual de partido, y Neruda desde luego lo ha sido, "procura más que otro hacer de su biografía un instrumento de legitimación e intenta adoptar esquemas narrativos que borren de la memoria las zonas grises… y las restricciones mentales" (Angenot, 1998: 109). Por lo que, no es extraño que se presente en sus memorias como un "poeta combativo". Es más, en el capítulo 11, "La poesía es un oficio", sugiere que "los deberes del poeta fueron siempre los mismos en la historia", sobre todo, "el honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en éste y en el otro combate", siendo así, "no se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección" (358).

Por un lado, la metáfora "cara de terrón o de papa" apunta hasta la exasperación al indisoluble vínculo entre Hernández y la naturaleza, entre Hernández y su pertenencia de clase. Hacia el final del pasaje volverá sobre este punto. "Su rostro era el rostro de España" (144), dirá, enlazando a un hombre y su tierra, a un individuo con la comunidad de la que forma parte, a la manera de la denominada "biografía modal". Por el otro, en concordancia con lo que indicábamos antes, el poeta chileno declara la influencia de su obra sobre la del oriolano, "subraya con prescindible énfasis -según Antonio Martínez Sarrión- ese discipulado" (2010: 76).

El espacio de la ausencia encuentra asidero en estas memorias, donde lo sentimental florece intermitente. "El recuerdo de Miguel Hernández no puede escapárseme de las raíces del corazón", expresa Neruda. Por encima de las evocaciones y de la composición de la semblanza, en esa línea, poco lugar hay para la ponderación literaria. Según el escritor chileno, el canto de los ruiseñores levantinos era parte de "su sangre", de "su poesía terrenal y silvestre", caracterizada por la confluencia de "los excesos del color, del perfume y de la voz del Levante español" (144). Por consiguiente, en su afán de relacionar a Hernández con la naturaleza, termina por convertirlo en un "poeta de la comarca". Al finalizar el apartado, su veredicto distinguirá tanto la excepcionalidad del oriolano como su empeño: "En mis años de poeta, y de poeta errante, puedo afirmar que la vida no me ha dado contemplar un fenómeno igual de vocación y de eléctrica sabiduría verbal" (144).

En cuanto a la figura de "poeta soldado", Neruda plantea el paso del tiempo (y la guerra) merced a los cambios desarrollados en su círculo literario íntimo, que en el caso de Hernández significa trocar el pantalón de "pana aldeanota" por el traje de miliciano. Indica que Federico García Lorca ya había sido asesinado en su tierra natal y que "Miguel Hernández, de pastor de cabras se había transformado en verbo militante. Con uniforme de soldado recitaba sus versos en primera línea de fuego" (152). Si la contienda bélica supuso, entre muchas otras cosas, el ejercicio de la soberanía popular, éste fue, particularmente para los escritores de trinchera, un "ejercicio performativo", una práctica que "incluye la performance de los cuerpos" (Butler, 2014: 55).[155] Es a tal

[155] Otra variante de esa participación la constituye la labor de Rafael Alberti, quien es destacado en este sentido por la pluma nerudiana, en oposición a las tomas de posición de diversos biógrafos e informantes de época, como los soldados sobrevivientes, que aprecian más el compromiso activo de Hernández en las trincheras. Para Neruda, "Alberti no solo escribió sonetos épicos, no solo los leyó en los cuarteles y en el frente, sino que inventó la guerrilla poética, la guerra poética contra la guerra" (169). Nada de esto se le atribuye al oriolano, acaso porque lo que atraviesa la escritura autobiográfica es un vínculo fraterno, y horizontal, entre el poeta chileno y el gaditano, una militancia común en el Partido Comunista, aún en vigencia en 1974, y la conciencia de la sostenida trayectoria poética de Alberti.

cuestión, a la que las referencias del autobiógrafo, y de la mayor parte de los biógrafos analizados, nos dirigen.[156]

Pastor de cabras como el poeta oriolano durante su juventud, Félix Grande escribe, en 1976, "Mayoral que no cesa", texto que parte de la identificación entre ambos, y de la identificación entre Hernández y otros hombres humildes, dotados de una profunda sensibilidad. En virtud de ello, abre su semblanza recordando sus tareas pastoriles y a la persona a quien le debe su primera lectura del "pastor de Orihuela", Eladio Cabañero, un "albañil, enjuto y solarmente alegre en la amistad", que, como el autor de *El rayo que no cesa* "conocía la autodidaxia, la pobreza. El hablar popular, el amor por el Siglo de Oro y el *Cancionero anónimo*, los campos, el tejido familiar, las responsabilidades tempranas…" (2010: 22). La escena en la que se lleva a cabo esa "lectura iniciática" no tarda en abordarse. Según cuenta Grande, su amigo llega a su casa una mañana "con ojeras de insomnio, sin afeitar y como descompuesto", porque se había quedado la noche entera leyendo un ejemplar de la *Obra escogida* de Hernández. Y la "función identitaria" (Angenot), el descubrimiento de una experiencia común indudable, se vuelve transparente: "Con sus manos sarmentosas y blanqueadas por el yeso de la albañilería fue pasando las páginas del libro de un pastor de Orihuela que de pronto nos estaba contando nuestra vida" (22). Es tan intenso e imperecedero el impacto de esa lectura, y de la figura en sí del oriolano, que Félix Grande, muchos años después de tal suceso, al regresar a su vieja casa de campo, fantasea con que si Hernández no hubiera muerto quizá hubiera "vuelto a ser pastor" y, tal vez, podría haber sido su mayoral. Se consuela cavilando que, "de algún modo, nunca dejó de serlo" (33). Es decir, plantea una suerte de "jerarquía poética" (o guía), basada en el ejemplo hernandiano y en las vivencias compartidas.

El poeta extremeño no abandona en ningún momento el retrato de un Hernández en conexión con la tierra, "tentacularmente enraizado", y cree que su poesía, "cuanto hay en él de sorprendente, de original, de inusitado, procede de una fuerza subterránea que comienza en la tradición" (23). Poeta popular, el oriolano recupera, reescribe y

[156] En lo que atañe a la imagen de "poeta del sacrificio", el autor de *Confieso que he vivido* apenas alude a la etapa carcelaria de Hernández. Pese a ello, sí le interesa denunciar el supuesto accionar reprobable de Carlos Morla Lynch, contradiciendo los testimonios posteriores de Rafael Alberti y María Teresa León. Por ende, asegura que "el embajador en ese entonces… le negó el asilo al gran poeta, aun cuando se decía su amigo". Y *a posteriori* resume la persecución y el padecimiento al que fue sometido Hernández, en dos líneas: "Pocos días después lo detuvieron, lo encarcelaron. Murió de tuberculosis en su calabozo, tres años más tarde. El ruiseñor no soportó el cautiverio" (153). No se regodea en la tragedia, pero tampoco pervive el tono combativo y exaltado de "A Miguel Hernández asesinado en los presidios de España". En esto quizás se observe, ciertamente, el cambio de época.

estiliza las expresiones de la tradición oral, malentendida por algunos, quienes no ven en ella más que la factura torpe de versos agrestes.

Junto con el aspecto pastoril de la figura hernandiana, lo que prima, sin embargo, son las experiencias cruciales de su vida. Las dos cuestiones que obraron las mayores consecuencias en su derrotero vital fueron su amor por el idioma y su condición de "hambriento". Es por esto que, "en Miguel Hernández, ni el artista ni el combatiente son improvisaciones" (25). Para Félix Grande, el oriolano fue mucho más un poeta empático y humano, que un héroe destinado al sacrificio, puesto que si pensamos en sus últimas palabras, dirigidas a su esposa, podremos convenir con éste en que "en el momento más colorado y atroz de su desgracia, optó por lamentar la desgracia de otro" (28).

"Presencia de Miguel Hernández" de María Zambrano es una breve relación del vínculo entre la filósofa y el poeta, publicada en *El País*, el 9 de julio de 1978. Allí, la ensayista se resiste a usar la etiqueta de "poeta pastor", debido a que dicha figura estaba muy alejada de la "imaginación ciudadana", aunque medita que, "descubierto e indefenso", como se presentaba Hernández, era posible adivinar su procedencia campesina. En efecto, según la autora, "que fuera campesino o cualquier otra cosa afín no dejaba de ser una definición para salir del paso frente a una presencia tan inédita" (166).

A cambio, Zambrano nos propone otra caracterización del poeta, que une los imaginarios español y americano, aquellos con los que ésta, en su calidad de española exiliada, tuvo más contacto. Desde su punto de vista, él era "el equivalente español del indio mexicano, peruano o chileno, el sufridor de siglos contados y de los que no se cuentan" (166). Poseía, como estos, "cráneo y no cabeza", "modulado por «el rayo que no cesa»". Al igual que esos "seres polvorientos, de polvo de la tierra y de polvo estelar que ellos no quieren quitarse de encima", era "hermano de la tierra y el sol" (166). Determinado por el tiempo cíclico y perdurable de lo popular, en el ámbito de las emociones, este sujeto encarna la desdicha del subalterno -sea éste pastor, campesino o indio americano-; y, en relación con su aspecto exterior, se nos muestra erosionado por la naturaleza, pero también en armonía con ésta. María Zambrano solo aludirá a él como el Pastor-poeta con mayúscula, reflexiona Alfonso Berrocal, acaso porque piensa que el oficio de poeta es similar al del "Pastor del ser" heideggeriano, una figura "capaz de volver a los seres a su sentido originario (…) Y eso originario se le aparecerá en

presencia tan inédita como la de Miguel Hernández, no en vano lo compara con la figura del indígena" (2005: 417).

En más de una oportunidad, la escritora afirma que el oriolano "era un creyente". "No encontré en él cambio alguno", arguye sobre el ingreso de éste al Partido Comunista. Aun así, de inmediato se desdice y asevera que tuvo "el cambio, la conversión que a la mayor parte de los sin partido (les) trajo la guerra" (170). Preso de una "purificación", "su palabra se le fue dando directa". Y concluye: "Era un creyente. Y creyó siempre en lo mismo, «en el rayo que no cesa» y en el amor que no acaba" (170). Conforme a esto, Zambrano impugna la imagen del "poeta militante", enfatizando el "optimismo de la voluntad" hernandiano, aspecto este último, en el que se cifra esa creencia, pero no la transformación -"conversión" o "purificación"- de un sujeto que no rehuyó nunca los desafíos de su tiempo histórico.

La ensayista elude la narración pormenorizada de los últimos días del poeta, declarando: "No volví a verlo. Más visible y manifiesto ha quedado a través de sus diversas agonías" (171), que, claro está, contarán otros, los biógrafos, memorialistas y testigos. Ella solo hará un repaso apurado de la vida carcelaria -recordemos que sus dichos se inscriben en un artículo para el diario- y se referirá al estatuto simbólico de Hernández, quien "al morir, más que un cuerpo, debía ser un signo". O, más aún, "un signo de esos indelebles que el hombre deja sobre la tierra" (171), es decir, un sujeto que deja su huella -como los hombres primitivos lo hicieron en rocas y grutas- para la posteridad.[157]

Otro de los escritores que tuvo una incipiente amistad con el poeta de Orihuela fue el Nobel Camilo José Cela. En su libro *Memorias, entendimientos y voluntades* de 1993, éste narra su vida, aludiendo, por supuesto, a los distintos intelectuales que conoció a lo largo de los años, a partir de un entramado discursivo que yuxtapone publicidades de diversa índole, diálogos figurados que animan la lectura y noticias del mundo.

Con respecto al vínculo con el oriolano, relata, en principio, sus excursiones al río y da cuenta de la relación entre Miguel Hernández y Maruja Mallo. A continuación, rememora una noche de borrachera compartida, con el objeto de deconstruir la imagen de "poeta pastor". En este sentido, argumenta:

[157] Esos "signos" responden a representaciones concretas, de acuerdo con Ramón Pérez Álvarez, quien sostiene que se trataría de los "ardientes retratos" de los que María Zambrano le habla en una carta (2003: 88).

> Sobre Miguel Hernández, como sobre todos los hombres al borde del mito, se dijeron y se siguen diciendo muchas necedades y si cuento esta minúscula anécdota es para luchar contra el tópico que nos lo presenta punto menos que como un rústico pastor de cabras habitado por las musas y preso de pies y manos por la poesía, cuando sobre gran poeta, fue un mozo espléndido, saludable, cachondo, con muchas lecturas y muchas ganas de vivir, al que se le viraron las tornas (184).

El fenómeno de falseamiento de la figura hernandiana ha sido tan vasto que no hay lugar para una acusación precisa, son muchos los que "han dicho" y "siguen diciendo". "Al borde del mito", Cela cree que ha prevalecido una imagen de poeta romántica innecesaria, que menoscaba la pintura de alguien que, ante todo, fue un "gran poeta".[158] Frente a ello, propone recordarlo como un joven en perfecto estado físico, erótico, con "ganas de vivir", no como un ser destinado a la tragedia. Tampoco le niega determinación y ganas de aprender, siendo un muchacho con "muchas lecturas", lo sitúa por fuera del tópico del genio, "habitado por las musas".

Sobre el final del oriolano, señala que "Miguel Hernández tuvo muy mala suerte y aún peor muerte". Y, de inmediato, explica que los que tenían veinte años durante la guerra, grupo dentro del cual se incluye, fueron "los grandes estafados, los grandes engañados y sacrificados por unos y por otros" (184). El narrador gallego, entonces, extrapola el "sacrificio" atribuido a Hernández a todos los jóvenes de su generación y licúa la responsabilidad del franquismo ante esos hechos.[159] A la postre, considera al poeta un "mártir". Sostiene que en España, durante la contienda bélica, no tuvieron "aventureros personales de cierta talla", consagrándose luego a la especulación. De esta

[158] Su gusto por la obra hernandiana y su intención de divulgarla quedó plasmado, aunque en un momento de mayor apertura del régimen franquista, en diferentes números de la revista *Papeles de Son Armadans*, la cual dirigió entre 1956 y 1979. Allí se publicaron "Dos notas a un poema de Miguel Hernández" de Leopoldo de Luis (Año 6, Nº 67, octubre 1961), "Miguel Hernández: dos páginas inéditas" (Año 6, Nº 69, 1961), "Miguel Hernández: carta a Juan Ramón Jiménez" (Año 9, Nº 95, 1964) y "La prosa poética de Miguel Hernández" de Juan Cano Ballesta (Año 13, Nº 153, 1968).

[159] "Al borde del cinismo", algunos capítulos después, Cela indica que "el pueblo de cada cual no era buen destino", los que envidian siempre son los más allegados, y, que eso fue, "lo que le costó la vida a Miguel Hernández" (448). Su posicionamiento ideológico, al menos en estas memorias, pretende estar más allá de cuestiones de partido, categorías absolutas y criterios inmutables. Por lo que, respecto de sus compañeros de generación asegura: "Mis amigos de aquel tiempo tiraban hacia la izquierda, propensión que no es ni buena ni mala sino casual y sujeta a modas y conveniencias aún más que a caracteres y temperamentos; ahora que veo ya casi todo con cierta tolerante y aburrida perspectiva, entiendo muy razonable que cada cual creyese o dejara de creer según el viento" (170-171).

suerte, piensa que ese lugar lo podría haber ocupado Lorca, "pero le faltó valor; o Miguel Hernández, a quien le sobró fe, los creyentes no sirven más que para mártires; o Alberti, a quien le falló la imaginación; o Bergamín, que enseñó siempre demasiada afición a la paradoja" (205-206). Al igual que María Zambrano, rotula al autor de *Viento del pueblo* con el marbete de "creyente", pero en este caso va más lejos y le atribuye un exceso de fe, que linda con el fanatismo, privado de toda productividad. Lo convierte en un mero voluntarista, a quien su deseo no lo deja evaluar las posibilidades reales de alcanzar sus propósitos, actitud que -en opinión de Cela- solo puede terminar en un martirio fútil.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 3. MIGUEL HERNÁNDEZ: *IMAGEN DE TU HUELLA*. VÍNCULOS ENTRE LAS REPRESENTACIONES ESCRITAS DEL AUTOR Y SUS FORMULACIONES DIBUJADAS (Y/O FILMADAS)

> La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen.
> Octavio Paz. *El arco y la lira*.

La iconografía hernandiana estuvo reducida hasta finales de los años 70 a un grupo acotado de fotografías, en casi todos los casos de calidad muy dispar, el retrato de Antonio Buero Vallejo y aquel realizado por el escultor José María Torregrosa -después de la muerte del autor y a instancias de Ramón Pérez Álvarez-, ambos dibujados en la cárcel. En 1979, Francisco Esteve Ramírez publica en Ediciones de la Torre una antología de poemas ilustrados por Lorenzo Olaverri, *Miguel Hernández para niños*, texto que constituirá el puntapié inicial no solo del acercamiento de la obra del oriolano al público infantil, sino de la palabra a la imagen. Sin embargo, no será hasta el comienzo del nuevo siglo, y, en especial, hasta el centenario del nacimiento del poeta en 2010, que surjan novedosas propuestas, donde se combinan el aspecto visual y el literario, tales como libros ilustrados y novelas gráficas. Algo similar sucederá con la realización de proyectos documentales y cinematográficos, desarrollados por las mismas fechas, a nivel nacional, regional, provincial y municipal.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.1. "Literatura ganada". *Miguel Hernández para niños* de Francisco Esteve Ramírez

Tanto la antología precursora de otras empresas compilatorias posteriores, por ejemplo, *4 poemas de Miguel Hernández y una canción de cuna* (2006) y *Miguel Hernández para niños* (2001) de Susaeta Ediciones, como éstas, pueden pensarse bajo la etiqueta acuñada por Juan Cervera de "literatura ganada", es decir, una categoría en la que "se engloban todas aquellas producciones que no nacieron para los niños pero que, andando el tiempo, los niños se las apropiaron o ganaron, o los adultos se las destinaron, previa adaptación o no" (1992: 8). En la "Nota editorial" del libro preparado y prologado por Esteve Ramírez, se parte de la descripción de un estado de la cuestión, aquel referido a la concepción de niño contemporánea. Según el breve apunte, el niño se

ha puesto de moda e interesa a muchos para "prepararle como ciudadano productor-consumidor" (7). Sin duda ésta no es la apuesta de la casa editora, para quien el libro le inicia en "el mundo de las ideas, de lo abstracto, fundamental para un aprendizaje analítico y garantía de desarrollo de su capacidad crítica" (7). Sus propósitos son ayudar al niño a adquirir el placer de la lectura, a través de la impresión de libros que "aúnen un contenido abierto y avanzado, exento de sectarismos y partidismos, con una forma cuidada…; huyendo del libro lujoso" (8). Estas consideraciones se ensamblan con la defensa del libro y la lectura que aparece en la apostilla final del ejemplar.[160] Si nos detenemos en las mismas, es porque, desde luego, se trata de un conjunto de prescripciones y justificaciones que están reservadas a los adultos, quienes eligen y compran el libro. Son ellos, en principio, los que "destinaron" a los niños la obra de Hernández, y, de acuerdo con el impacto que esta colección tuvo en el panorama editorial y educativo, son ellos también los que promovieron la "apropiación" que de ésta, a la postre, hicieron los niños de varias generaciones.[161] Convengamos con Zohar Shavit que esta clase de texto, y la mayor parte de los que analizaremos a continuación, son "ambivalentes", "pertenecen simultáneamente a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por parte de dos grupos de lectores al menos, que divergen en sus expectativas así como en sus normas y hábitos de lectura" (1999: 151). Por lo que, configuran dos lectores implícitos diferentes, que interpretan a su vez de modo diverso.[162]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[160] La colección de Ediciones de la Torre en la que se inserta la antología de Esteve Ramírez, denominada "Alba y mayo" en homenaje a unos versos de Hernández, remeda, de alguna manera, el interés cultural y pedagógico por las publicaciones infantiles, desarrollado durante la II República Española. Para más información, véase el artículo de Marie Franco "Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil" en Jean-Michel Desvois (coord.) (2005). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3: PILAR: 251-267. Igualmente, en palabras del propio editor, José María G. de la Torre, la nota editorial pretendía ser "hernandiana", pues reivindicaba "una literatura de calidad y no de lujo para mejor formar a nuestros niños" (2010: 27).

[161] En un artículo de la revista *Peonza*, especializada en literatura infantil y juvenil, de 2010b, Esteve Ramírez da cuenta de su sorpresa ante el efecto que tendría la colección "Alba y Mayo" en el ámbito infantil y en el educativo. Desde su perspectiva, "las múltiples ediciones de esta obra indican el interés que despierta la poesía de Miguel Hernández entre la población infantil y juvenil. Prueba de ello es la proliferación de nuevas antologías hernandianas para los niños y jóvenes" (7). También mide el alcance del proyecto en la respuesta del público. Si por un lado en la Feria del Libro de Madrid, en varias ocasiones, se presentaron padres que le pidieron que "dedicara esta antología a su hijo ya que ellos se iniciaron en la lectura de Miguel Hernández precisamente con esta obra"; por otro, tuvo conocimiento de las denuncias que una asociación de padres de un colegio, en 1980, hizo contra una profesora por haber recomendado la lectura del libro, consiguiendo que ésta pidiera el traslado a otra jurisdicción (8).

[162] El "doble lector" de los libros para niños es una de las características propias de ese medio, pero no es la única. Según Shavit, "la pobre imagen de sí mismo que tiene el sistema de la literatura para niños impone al texto constricciones diversas y muy rígidas, tales como la necesidad (muchas veces contradictoria) de apelar al mismo tiempo tanto a los niños como a los adultos, la tendencia a la auto-

En la "Introducción", en cambio, el receptor varía. El autor se dirige al "neolector o al «oidor de lecturas» (esos niños que gozan oyendo a sus mayores leerles la buena literatura)" (De la Torre, 2010: 31), dado que ésta inicia y culmina con preguntas retóricas, propias de los narradores orales de cuentos, que los predisponen positivamente y despiertan su curiosidad. El narrador indaga y comenta: "¿Os suena el nombre de Miguel Hernández? Seguro que sí… incluso se han hecho canciones con algunas de sus poesías, como «Andaluces de Jaén», cantada por Paco Ibáñez; las «Nanas de la cebolla», de Serrat…" (13). De esta manera, se desencadenan las asociaciones y se genera el *suspense*. La interrogación final permite enlazar esas palabras preliminares con las secciones en las que se estructurará el prólogo de Esteve Ramírez: "¿Y por qué es tan famoso este poeta? Principalmente por dos cosas, por su vida y por su obra" (13).

La presentación del antólogo evidencia el carácter divulgativo del trabajo, tanto como la preocupación por ofrecer una selección de versos contextualizados. Tampoco se soslaya la aproximación al vínculo entre el oriolano y el público al que se orienta el texto, en el tercer apartado, titulado "Miguel Hernández y los niños".

La sencillez del vocabulario con el que se narra su vida se condice con la figura de "poeta pastor", aquella en la que más se detiene el narrador. Así, Esteve Ramírez le explica a los lectores que "a Miguel Hernández -nacido en Orihuela (Alicante) en 1910- le llamaban el «poeta pastor» porque de pequeño se dedicaba a cuidar el ganado que tenía su padre" (13). Relata su rutina habitual, subir al monte con las cabras y ovejas, e indica que en su "zurrón de pastor" nunca faltaban la comida de su madre, ni los libros de poesía que lo entretenían en sus "largas horas de soledad" (13). El narrador no falta a la verdad, pero la ideología autoral tiende a perfilar a Hernández desde el sacrificio y la carencia. En este último sentido se plantea el autodidactismo del poeta, quien fue familiarizándose con los escritores que leía y le "entraron ganas de imitarles", empezando "a hacer sus «pinitos» poéticos sin que nadie le echara una mano" (13). Su posición excéntrica, asimismo, lo convierte en una suerte de "poeta loco", puesto que en sus inicios publicó en revistas y periódicos locales sin que "nadie le hiciera caso" y, por el contrario, lo tuvieran por "chiflado", "ya que se extrañaban de que un pastor pudiera dedicarse a la poesía" (14). Una vez más se subraya la excepcionalidad del oriolano, mas en esta caracterización el cuadro se completa con un trazo de patetismo.

---

perpetuación, la aceptación solo de los modelos bien conocidos ya existentes y la resistencia del sistema a admitir otros nuevos" (1999: 147).

En cuanto a la imagen de "poeta soldado", la misma no termina de cristalizar, aunque es posible inferirla, debido a que el alistamiento de Hernández y sus razones para acometerlo prevalecen por sobre la actividad literaria del escritor. Al estallar la guerra, éste decide luchar para defender la República. Según Esteve Ramírez, "su hondo sentido de la justicia y su experiencia de pobreza y sufrimiento le inclina a defender la causa de los trabajadores y los pobres. Se enrola como voluntario y marcha al frente". No obstante -indica a continuación- "durante la época de guerra no pierde su vocación poética y se dedica a escribir poesías para sus compañeros" (14). La pobreza, verdadera constante de este prólogo, los sentimientos más dolorosos y el "sentido de la justicia", que estos hacen florecer en algunos de los que los experimentan, son esos motivos a los que antes aludíamos. La poesía se presenta como una práctica lateral, no comprometida, se omite su función propagandística, y, como resultado de ello, Hernández es mucho más un miliciano, que un poeta que pone su obra al servicio de una idea.

A pesar de que se trata del pórtico a un libro destinado a los niños, el antólogo no cuenta con eufemismos la muerte del escritor, ni prescinde de sus costados más devastadores; en esto, reside, la bienvenida modernidad de su propuesta. Las líneas en las que resume el suplicio al que fue sometido Hernández son las siguientes:

> Miguel va de cárcel en cárcel dejando en cada una de ellas retazos de su salud. Cada vez se encuentra peor. La miseria, el hambre, las enfermedades y el alejamiento de su esposa y su hijo van minando el cuerpo de este pastor-poeta, acostumbrado al campo y la montaña, y que se ve ahora encerrado entre cuatro paredes. Aprovecha cualquier trozo de papel para escribir a su mujer y componer alguna poesía (15).

Francisco Esteve Ramírez revela el "turismo carcelario", entendiendo que en la medida en que éste se desarrolla, los padecimientos físicos y morales de Hernández se agravan, e incluye las dificultades para escribir poesía dentro de esos tormentos. Su encierro es otro de sus desvelos, alejado como está de su esposa e hijo, pero también de los espacios abiertos y confortables de la naturaleza. La figura de "poeta pastor" encuadra la noticia biográfica. Miguel Hernández nace y muere subyugado por esa condición.

La última sección del apartado introductorio se denomina "Miguel Hernández y los niños". Allí, se conecta desde el punto de vista experiencial y temático al poeta con la esfera de la niñez. De esta forma, en primer lugar, "Miguel Hernández es el poeta que no solo amaba a los niños, sino que él mismo nunca dejó de ser niño. Las personas que le conocieron en vida cuentan que, en su cuerpo de hombre, anidaba un alma infantil. ¡Tanta era su inocencia y candor!" (18). Vale decir, su manera de enfrentar la vida no distaba de la del público lector de la compilación. En segundo lugar, ese "candor" que lo aproxima a quienes tienen "corazón de niño" es el corolario de su decidido "contacto con la naturaleza y el pueblo sencillo"(18). Mas el poeta no "confunde niñez con ñoñería", afirma Esteve Ramírez, por lo que, las estrofas en donde el niño es el tema principal, involucran una acusada trama de denuncia social. La imagen de "poeta niño", tan conveniente (y romántica), por cierto, para la justificación del proyecto, no puede despojarse de los cimientos "naturales" y "populares" que distinguen al escritor. La identificación entre Hernández y los niños pobres del mundo resulta inevitable. La efectividad de su poesía más realista depende, en definitiva, de la conjunción de ambos planos: "Mientras existan en el mundo «niños yunteros» tendrá sentido el canto de este pastor-poeta" (19).

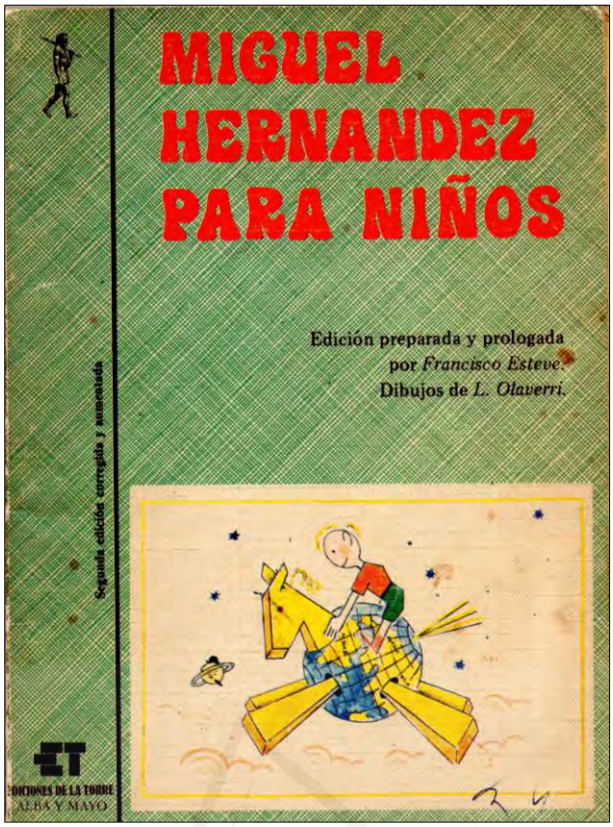
En lo que concierne a la selección de los poemas, debemos señalar que el repertorio elegido está integrado por una mayoría de composiciones del *Cancionero y romancero de ausencias* y de la etapa previa a la contienda bélica, escamoteándose deliberadamente la producción del ciclo de poesía de guerra, del que solo se rescata "El niño yuntero" de *Viento del pueblo*. Esteve Ramírez opta por muchos de los versos que hacen referencia a la niñez, y, si bien no retoma los poemas de propaganda en los que se conmina a los jóvenes a participar en la lucha por la República, cierra la antología con "Balada de la juventud", una pieza de estilo rubendariano, consagrada a celebrar los encantos de esta "hada blanca".

Las ilustraciones a tinta de Olaverri traducen en algunas ocasiones, casi reproducen de modo literal en otras, lo dicho en los textos. En un acabado blanco y negro, éste da rienda suelta a dibujos en clave metafórica o conceptual (si se quiere psicodélicos), en los que el contexto espacial suele ser la naturaleza, bien que intervenida, y lo infantil vive en la presencia de niños y jóvenes, o, en su defecto, de muñecos que provocan el extrañamiento del receptor.

Como en palabras de José María G. de la Torre con *Miguel Hernández para niños* no llegaban a los más pequeños (2010, 31), en 2007 lanzan una nueva antología

de versos, esta vez dentro de la colección "Alba y Mayo color", a la que titulan *Miguel Hernández para niños y niñas… y otros seres curiosos*. En esta oportunidad, encontramos un apunte biográfico mínimo, no se consigna quién ha hecho la selección, solo el nombre de la artista, Dinah Beatriz Salama -la otra "voz" de la empresa-, quien merced a sus ilustraciones interactúa con la poesía del oriolano. Ambas expresiones tienen igual importancia en la edición, pero, a diferencia de la propuesta de 1979, la obra de Salama es menos figurativa, más abstracta, sin por ello renunciar al delineado de siluetas de niños o al diseño de escenas más realistas. Un cabal ejemplo de esto lo ofrece la tapa del libro, en la que podemos observar el contorno de una niña, configurado mediante el uso del collage y el dibujo libre de líneas de colores, que nos recuerdan los trazos dados en la primera infancia. En cuanto a las composiciones elegidas, el compendio es más acotado. Se trata de veintitrés poemas caracterizados por su sencillez y provenientes de la primera o de la última etapa creativa del poeta, conforme a los cuales no solo se borra la participación política del mismo, sino que apenas se entrevé el fondo elegíaco de su producción. La compilación incluye "Tristes guerras" y "Nanas de la cebolla", aun así, la falta de contextualización de los versos dificulta el entendimiento ajustado de estos, por parte de los niños.

Figura 2. Portada de *Miguel Hernández para niños y niñas… y otros seres curiosos* dibujado por Dinah Beatriz Salama



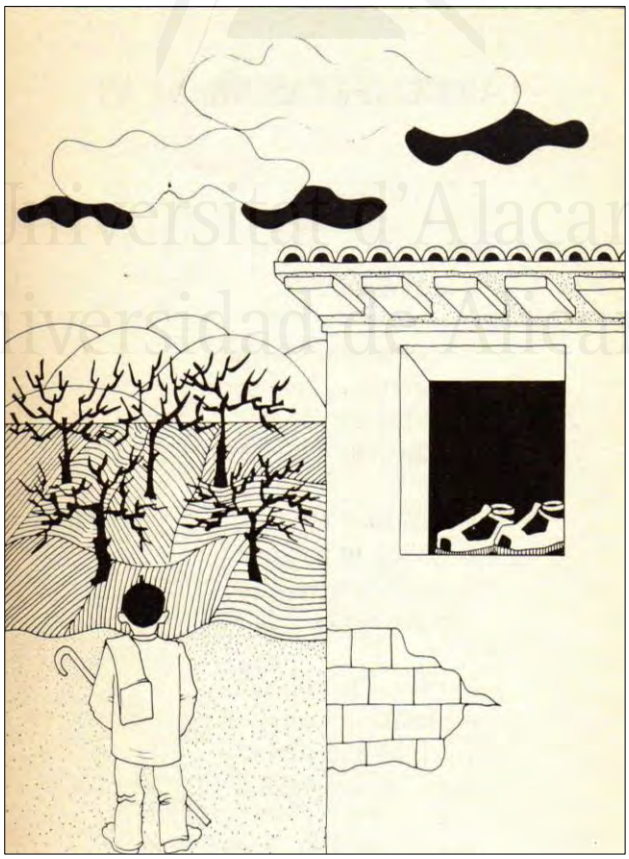
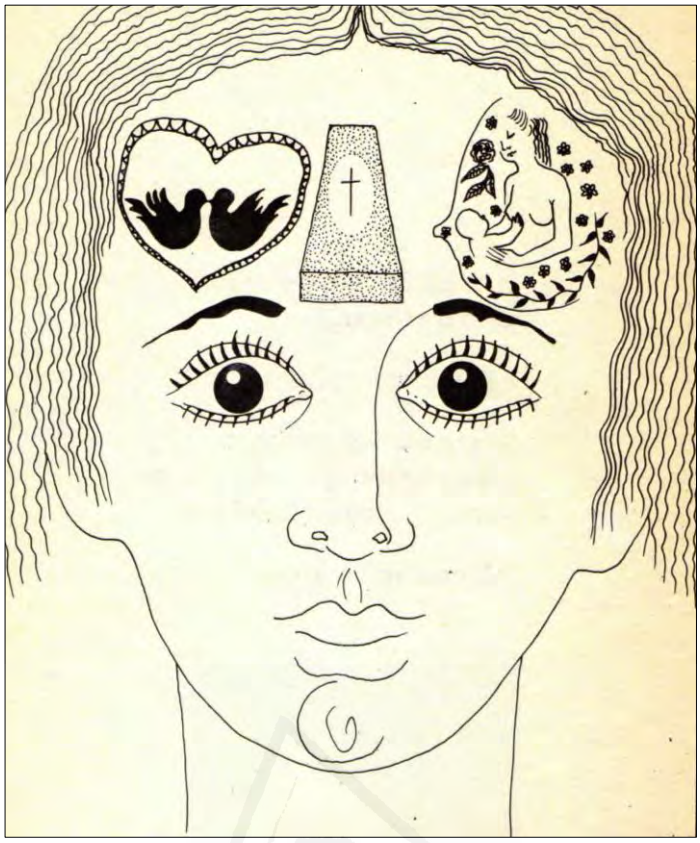


Figura 3. Portada e ilustración de *Miguel Hernández para niños* de Francisco Esteve Ramírez con dibujos de Lorenzo Olaverri

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



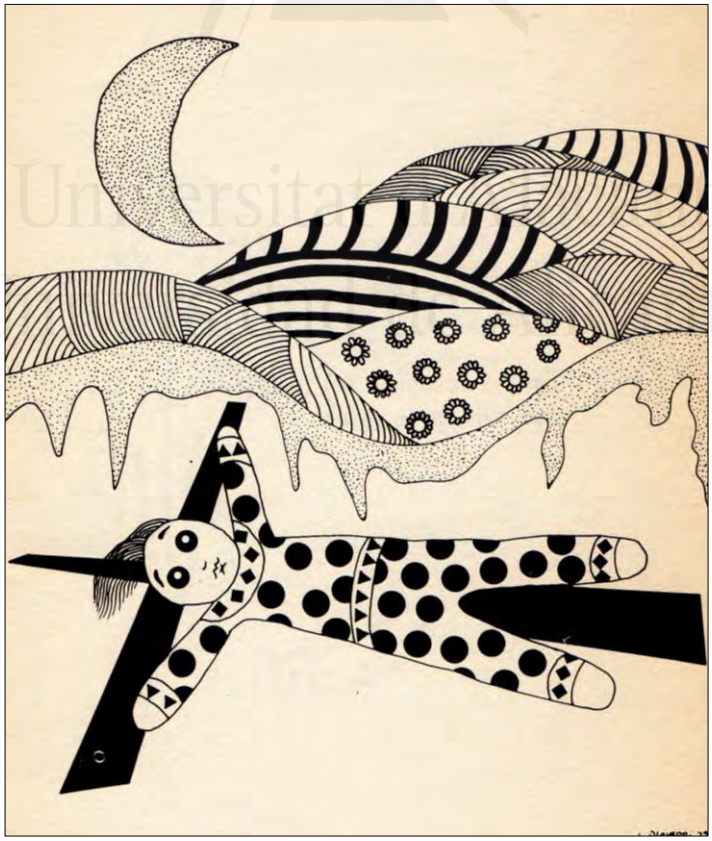


Figura 4. Ilustraciones de *Miguel Hernández para niños*

3.2. Libros ilustrados para niños (o cómo entrar y salir del "corral de la infancia")

De cara al centenario del poeta, ya lo advertimos antes, se editaron todo tipo de textos que lo tenían por protagonista -biografías, volúmenes críticos, libros ilustrados, novelas gráficas, entre otros-, discos con adaptaciones musicales de sus versos y numerosos documentales. En ese marco, se publicaron también una serie de relatos biográficos destinados a los niños, ilustrados profusamente. A pesar de tal disposición gráfica, vale la pena aclarar que solo en el caso del libro escrito por José Luis Ferris e ilustrado por Max Hierro, *Miguel Hernández, pastor de sueños*, tendría cierta pertinencia emplear el marbete de "libro-álbum", a la hora de emprender su exégesis. Si bien los libros que analizaremos a continuación utilizan dos códigos para contar su historia, la imagen y la palabra escrita, el énfasis está siempre puesto en la narración. Por lo que, en estas propuestas, a la manera del cuento tradicional, "la anécdota se narra con palabras (y puede ser perfectamente entendida sin las ilustraciones), las ilustraciones la enriquecen" (Shulevitz, 1999: 129).[163]

La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños por Rosa Navarro, con ilustraciones de Jordi Vilas Delclós, se emparenta desde la enunciación misma de su título con el concepto de "viobra", práctica al uso en el terreno de la biografía hernandiana, como pudimos comprobar en el capítulo sobre este género del presente trabajo, con arreglo a la cual la narración fusiona los datos de la vida y de la obra del biografiado. El recorte del receptor que el paratexto opera, además, anticipa las diferencias del libro con otro posible, esta vez, en el que la historia es "contada a los adultos".

La tapa del ejemplar nos muestra a Hernández sobre el lado izquierdo de la ilustración, zona asociada con la seguridad, rodeado por el monte, sus hierbas y sus flores, bajo un cielo nublado. Éste mira al frente, vestido de campesino y con las manos en los bolsillos. De aquí en adelante, entonces, las imágenes serán "abocetadas" y presentarán "un grafismo cercano al de la fotografía antigua en blanco y negro"

[163] Incluso, para Uri Shulevitz, el libro de cuentos se diferencia del libro-álbum por la forma en la que se representan los sonidos y las imágenes, respectivamente. Mientras el primero "expresa las imágenes y los sonidos por medio de palabras", el segundo "separa ambos elementos representando la imagen mediante la ilustración y el sonido mediante palabras" (132). No obstante, entendemos que estas afirmaciones deben matizarse, al menos si tenemos en cuenta la productividad semiótica de las onomatopeyas dibujadas y de aquellas imágenes en las que las acciones de los personajes evocan la creación de sonido. Por ejemplo, en el mencionado texto de Ferris, Miguel Hernández, pastor y niño al pie de la Cruz de la Muela, abre su boca y coloca su mano a un lado de ésta, a fin de gritar y producir eco. ¿La expresión del sonido queda en manos solo de la palabra? No lo creemos. En cualquier caso, la narración sirve para contextualizarla y desambiguarla.

(Peonza, 2010: 40). Pese a que tanto en la portada descrita como en varias de las láminas que se pueden observar en la medida en que se ojea el libro el paisaje exclusivo es el campo, Navarro no recurre al tópico del "poeta pastor". Menciona, qué duda cabe, las tareas con las que el oriolano ayuda a su padre, mas el descubrimiento de la lectura y de la poesía pronto interrumpen la anécdota. Su vida al aire libre le permite tener contacto con un tipo de atractivo que no encontrará en la literatura. "En el campo, cuidando de las cabras", Miguel se dará "cuenta de la belleza de la naturaleza: de las formas de los árboles, del color de las flores, la luz de los campos, el perfil de las montañas" (8). Si las palabras de Navarro insisten en su condición de autodidacta y poeta, las imágenes de Vilas Delclós lo hacen respecto de sus orígenes campesinos, de su impronta pueblerina.

Por otra parte, la autora hace especial hincapié en la imagen de "poeta autodidacta" y, solapada bajo la misma, en la figura del lector. Líneas después de las citadas, apunta que Hernández, cada vez que debía cuidar del ganado, llevaba libros en su zurrón, leyéndolos distendido en la sierra, y que, como consecuencia de esa rutina, "descubrió que le gustaba tanto, tanto, la poesía que… incluso se animó a escribir algunos versos en un pequeño cuaderno" (8). La avidez de su práctica lectora se exhibe nuevamente, cuando se explicita la evaluación que el escritor hace de su primer viaje a Madrid. Según Navarro, éste había pasado por muchas penalidades, pero "había aprendido mucho. No olvidó nunca las horas y horas que se pasó leyendo en la Biblioteca Nacional". Y esas experiencias le hicieron darse cuenta de que no podía seguir componiendo en el mismo registro, "ya no iba a escribir más como un joven poeta pueblerino" (13).[164] La lógica causalista de la autora -a determinado ejercicio lector le corresponde un resultado concreto-, redunda en la afirmación del oficio de poeta, al tiempo que denota un propósito moralizante implícito: exhortar a los niños para que tomen a Hernández como ejemplo y profundicen sus lecturas. Prueba de ello son las palabras con las que cierra su historia: "Miguel Hernández murió, pero sus poemas siguen viviendo y lo harán mientras nosotros los leamos" (41).[165]

[164] La noción de "poeta pueblerino" queda refrendada por la imagen que acompaña al texto, donde observamos al oriolano sobre el lado izquierdo de la ilustración, sentado en una escalinata -puede que de la propia biblioteca-, mirando a unas palomas y ataviado con las típicas espardeñas de la zona del Levante, pantalón de pana, camisa y zurrón de pastor.

[165] En ese misma línea, algunos tramos del texto aventuran explicaciones innecesarias desde el punto de vista biográfico, aunque no desde la perspectiva didáctica. Una muestra probada de lo que planteamos son los intentos velados por explicar la conformación de una aliteración, en el siguiente fragmento: "¿Os habéis dado cuenta de cómo pinta las flores del almendro con las aes, esas vocales que junta en el verso «a las aladas almas de las rosas»? ¿No os parece que son blancas como esas flores?" (24).

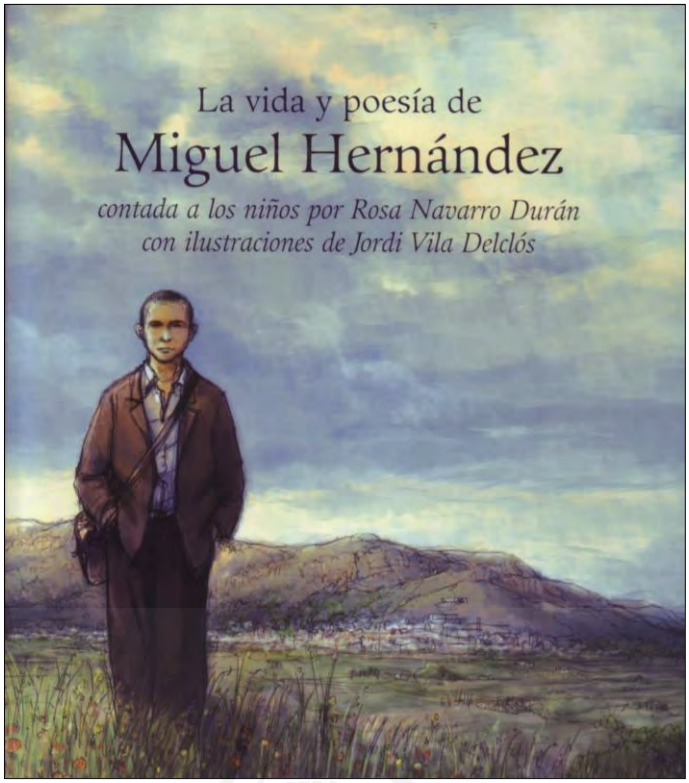


Figura 5. Portada e ilustración de *La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños* por Rosa Navarro Durán con dibujos de Jordi Vila Delclós

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

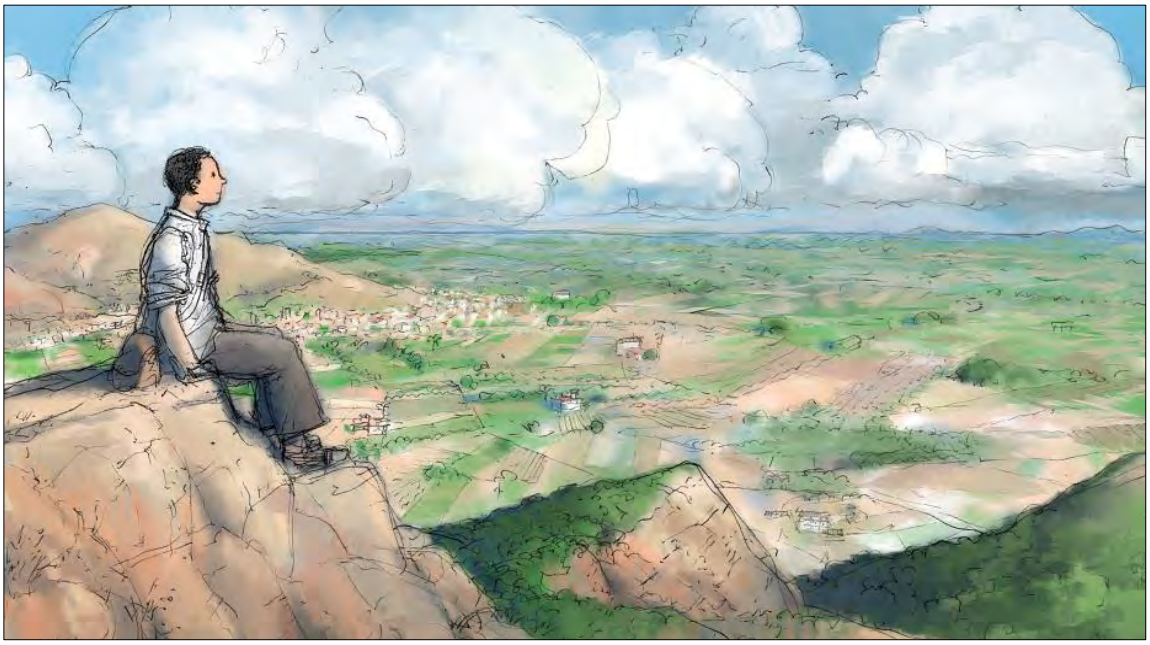


Figura 6. Ilustraciones de *La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños*

En este relato biográfico, no se priva a los niños de la veta más combativa de la vida y la obra hernandianas. Recuperando uno de los errores más frecuentes respecto de la participación del poeta durante la Guerra Civil, Navarro asegura que, al declararse la misma, militante del Partido Comunista, el oriolano se alistó como miliciano voluntario. Advierte el empleo propagandístico de su poesía, utilizada para alentar a los soldados, lo cual la lleva a juzgar que Miguel "se había convertido en el mejor poeta revolucionario" (26). Páginas después, sostiene que Hernández apeló en sus versos a la gente del pueblo, "a los aceituneros, a los andaluces de Jaén, y gritó que eran ellos, con

su trabajo, con su sudor, quienes conseguían que los olivos dieran fruto. Y pedía en su poesía que los árboles fuesen de los aceituneros y no de los ricos para quienes trabajaban" (34). Esto es, expone algunas de las ideas que justifican el rótulo de "poeta revolucionario", encarnadas en su mayoría en los poemas de *Viento del pueblo*, y responsables asimismo de su popularidad, tales como la consigna "la tierra es de quien la trabaja", omnipresente en el imaginario de la época, en la que, no lo olvidemos, la II República intentó dar respuesta a los problemas de los campesinos, con la frustrada Ley de Reforma Agraria de 1932. La única imagen que presenta la figura del poeta durante la guerra propone un clima de plena horizontalidad. Reconocemos al poeta y su *performance* declamativa porque los soldados lo rodean, pero todos se encuentran al mismo nivel, insertos en la trinchera. Hay que subrayar que, por lo tanto, no se tiene en cuenta la famosa fotografía de Hernández, en la que se lo ve arengando a la tropa apoyado sobre un automóvil, en un plano más alto que el de su público.

Esta convicción por contar los hechos sin ambages, se manifiesta aún en la descripción de los episodios finales, cuando se hace referencia a las prisiones y enfermedades del escritor. Rosa Navarro relata, aunque en este aspecto no la acompañe la respectiva interpretación del ilustrador, que "lo llevaron de cárcel en cárcel: Palencia, Yeserías, Ocaña, Alicante…, ¡hasta doce pisó! Miguel enfermó, primero de neumonía, luego de bronquitis, de tifus y, por último, de la tuberculosis que acabó con su vida" (38). El permiso que autorizaba su traslado al sanatorio de Porta Coeli llegó a destiempo, cuando su muerte era ya irremediable. La injusticia y los sentimientos que ésta despierta en la narradora se perciben gracias a los signos de exclamación. La detallada enumeración de sus dolencias establece causas concretas para su calvario, representa la aceleración de un proceso, la intensidad de su desdicha.

Miguel Hernández el poeta de la luna de Esteban Rodríguez Serrano pertenece a la colección "Sabelotodos con actividades" de la editorial para chicos El rompecabezas. La misma cercena la lectura por placer, privilegiando un tipo de acceso al texto teleológico. Compuesta casi por un centenar de biografías de grandes artistas políticos y científicos, dentro de las cuales solo otras seis narran las peripecias vitales de poetas españoles canónicos -*Bécquer el romántico*, *Juan Ramón Jiménez el poeta*, *Lorca y su duende*, *Machado el caminante*, *Garcilaso la pluma y la espada*, *Teresa de Jesús volando descalza*-, los títulos de su repertorio aprovechan el poder de captación y síntesis del llamado epíteto épico. Sus historias están enmarcadas por el dibujo de un personaje vinculado a la trama al comienzo, en boca de quien se pone un globo de

diálogo con indicaciones sobre dónde se pueden encontrar las actividades, y otro personaje al final, quien, en el caso de que al lector le haya gustado el relato, le sugiere "nuevas aventuras"; en el texto analizado, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda respectivamente. El libro, que responde al tamaño promedio de los ejemplares para adultos, está estructurado, en consecuencia, en dos partes, la narración biográfica y las actividades.[166] La factura estándar del formato trae aparejada una concepción de las imágenes como mero acompañamiento de las palabras, de hecho, éstas son muy sencillas, combinan el blanco de la hoja con tonos azulinos, y los datos del ilustrador no aparecen en la tapa, solo en letra pequeña en la página de créditos. Su nombre es Moisés Ojeda. Estas series literarias tan codificadas procuran un tipo de placer que se origina en el reencuentro con lo ya conocido, garantía de su éxito. Recordemos que "goce y reconocimiento están indisolublemente unidos en el texto masivo" (Amar Sánchez, 2000: 30).

Figura 7. Ilustración de *Miguel Hernández el poeta de la luna* de Esteban Rodríguez Serrano realizada por Moisés Ojeda

Contrario a lo esperable, la biografía comienza con el relato de la vida de Josefina Manresa, en sus tiempos de aprendiz de costurera, y no es hasta el cuarto capítulo que se inician los comentarios sobre la vida de Hernández. Esta estrategia

[166] Las actividades del libro, preparadas también por el autor de la relación biográfica, están precedidas por un breve apartado llamado "El cuaderno de Miguel", en el que, a la manera de un glosario, se explican algunos conceptos útiles y se proporcionan datos sobre escritores vinculados al poeta, por ejemplo, se desarrollan las entradas "Guerra Civil", "República", "Luna", "Luis de Góngora", "Pablo Neruda", "Vicente Aleixandre". A esto se le suma un listado de recomendaciones de páginas *web*, que permiten ampliar la información brindada por el texto, desde el sitio de la Fundación Miguel Hernández hasta páginas de *fandom* o de comunidades escolares. Por último, se plantean tres actividades diferentes, un ejercicio de métrica, otro de taller de escritura, denominado "Poemas al alimón", y una sopa de letras.

narrativa cambia el foco de atención, encuadrando la historia en la experiencia vital de la esposa del poeta, aspecto que se hará más visible aún hacia el final del escrito. En los tres primeros capítulos, se cuentan los hechos compartidos por la pareja antes de que el escritor se marchara a Madrid. El momento preciso en el que la cámara cambia su referente y se desencadena la analepsis está sugerido entre líneas, en el fragmento con el que se cierra el apartado tercero: "Josefina habló entonces de sus hermanas, que eran un incordio, aunque también las quería mucho. Pero deseaba saber más detalles sobre Miguel y le preguntó por su familia. Él le contó la historia de su vida y ella pronto se la aprendió de principio a fin" (34). Por ende, es posible pensar que lo que se relata de aquí en adelante, más allá del narrador en tercera persona que presenta los hechos, no escapa a la óptica de la viuda.[167]

Las portadas de los libros para niños y jóvenes muestran en su mayoría a Hernández, durante su niñez o adolescencia, sentado en el monte leyendo, rodeado por cabras y vestido con el típico atuendo campesino. *Miguel Hernández poeta de la luna* no es la excepción. En su tapa de llamativos colores, alegre y distendido, el oriolano sostiene un libro con una mano y acaricia una cabra con la otra. Si como sentencia Nodelman "el estilo es interpretación" (1999: 118), los editores prefieren apelar a la figura de "poeta pastor" porque ésta es la que irradia "inocencia", "pureza", atributos siempre asociados con la infancia, y porque la etapa en la que el escritor se dedicó al pastoreo coincide con la que están atravesando los potenciales lectores del texto.

La posibilidad de que tal sujeto exista se pone en entredicho ni bien empieza la narración. Josefina Manresa se encuentra en clase de costura y sus compañeras bromean con que "el poeta" quiere a una chica de allí. Ante la curiosidad de la persona que las instruye, para quien "en Orihuela no hay poetas", la "muchacha más atrevida" le dice que sí los hay, o por lo menos hay uno que "se llama Miguel y es cabrero". La maestra exclama, "incrédula y divertida": "-¡Un cabrero poeta!... ¿Pero qué decís? Eso es imposible". La muchacha afirma que es verdad, ya que lo está viendo en ese preciso

[167] También se resumen con notable rapidez algunos sucesos y se tergiversan o mezclan sucesos en pos de no comprometer moralmente la imagen del poeta. Como es sabido, Hernández termina con el noviazgo por vía epistolar, dado que se encuentra viviendo en Madrid, interesado por otras mujeres, entre ellas Maruja Mallo, y otro tipo de vida, mucho más libre que la de su pueblo. Con todo, en este relato para chicos la ruptura se produce debido a una discusión. Josefina se enoja porque Miguel silba para avisarle que está en la puerta del cuartel, donde ella vive, y cuando baja para encontrarse con él, éste ya no está. En el momento en que logra localizarlo, le reprocha ese hecho, Hernández dice que aún no quiere casarse con ella y la relación se termina (58). Más adelante, cuando él vuelve de la capital, se reconcilian, van caminando hasta la casa de los Manresa y escuchan a un loro vecino que silba igual al poeta. De este modo, Josefina comprende que "había sido injusta con Miguel" (76). Si bien la anécdota central es cierta, la utilización que se hace de la misma altera la cronología y la importancia de los acontecimientos, tiene por objeto disipar las dudas acerca de una posible infidelidad o comportamiento deshonesto del escritor.

momento y "lo entrevistaron en el periódico. Fue a Madrid para enseñar sus poesías" (11). La reacción exagerada de la docente refuerza lo inédito de su figura, la "rareza" que comporta la combinación de sus tareas rurales con sus aspiraciones líricas. Por lo demás, no dejaban de ser personas de pueblo, lugar en el que "no sucedían muchas cosas interesantes y todos conocían al «cabrero poeta»" (15), o sea, en donde su singular imagen no pasaba desapercibida, mucho menos si había salido en el diario.[168]

Figura 8. Portada de *Miguel Hernández el poeta de la luna* de Esteban Rodríguez Serrano

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En otra escena del libro, vestido de miliciano y sentado sobre una maleta, Miguel Hernández espera a Josefina Manresa, a quien la idea de que su novio se vaya a la guerra la aterroriza, "Miguel, ¡no vayas! (…) ¡Las guerras no son para los poetas!" (82), le suplica. Conforme a la propuesta de Rodríguez Serrano, la futura esposa del oriolano no puede concebir unidas la práctica poética y la lucha de un soldado. En efecto, argumenta que "los soldados no conocen el amor. Son desdichados porque

[168] Cabe destacar que, al igual que en el trabajo de Rosa Navarro, en esta biografía pueden advertirse distintos elementos, propios de la ideología autoral, de evidente tenor didáctico-moralizante. En principio, la aparición de un personaje como la maestra exterioriza, una vez más, que se intenta acercar el mundo representado en el relato al de los niños. De todos modos, es en la relevancia que se le da a la tarea autodidacta y en la perspectiva desde la que se observa a quien no ha completado su escolaridad, en donde podemos percibir esa moral implícita. No son gratuitas -a nuestro entender- expresiones como la que sigue, referida a la educación de Josefina Manresa: "A veces le resultaba difícil comprender las alusiones de los demás. Ella solamente había estudiado un año en la escuela, pero otras personas habían estudiado más y sabían muchas cosas que ella no comprendía" (29-30).

mueren de odio y sus armas no son las palabras" (82). Si la maestra rechazaba la idea de que un pastor compusiera versos, ahora la amada del poeta descree del rol que éste pueda llegar a tener en un conflicto armado. Por supuesto, Hernández excede las expectativas de ambas y, con voluntad y tesón, logra sortear los lugares comunes de una sociedad esclerotizada. Lo interesante del caso es que, más allá de la recuperación de los tópicos al uso -"poeta pastor" y "poeta soldado"-, estos se consideran un punto de llegada, parte de un proceso, y no un punto de partida. La respuesta del escritor es contundente: "Si muero, será con la cabeza muy alta. ¿Quién ha puesto trabas al huracán, quién detuvo al rayo y lo encerró en una jaula? También hay ruiseñores que cantan en medio de las batallas. ¡Los poetas vamos a la guerra como los demás!" (82-83). Suerte de *mashup*, en la réplica del autor se funden versos de dos de sus composiciones más célebres y *engagées*, "Vientos del pueblo me llevan" y "Sentado sobre los muertos", mixturadas por el biógrafo a fin de que el diálogo tuviese sentido. Oponiéndose con vehemencia a su novia, Hernández se despoja en estos dichos de toda distinción y se piensa como uno más del pueblo. En esta misma dirección, la imagen que precede a la disputa, a doble página, muestra al oriolano sonriente, vestido con uniforme sobre la izquierda, y a Josefina Manresa visiblemente angustiada sobre la derecha, apenas los unen sus manos.[169]

La muerte del poeta se cuenta de una manera apresurada, sin entrar en demasiados detalles, esbozando apenas el cuadro de la situación, mas el relato no se detiene allí, sino que se continúa con la vida de Josefina Manresa durante la posguerra. Para finalizar la historia, el biógrafo retoma un episodio puntual, el día que Víctor Casaus entrevistó a la viuda, único registro audiovisual que se conserva de la misma.[170] El fragmento con el que se clausura el relato es un comentario sobre las alternativas de ese diálogo y una definición un tanto sesgada de la entrevistada. Ella, asegura el narrador, "respondió con paciencia a las preguntas. A veces sonreía, recordando momentos felices, y en otras ocasiones sentía ganas de llorar. Cada uno cumple su

[169] Rodríguez Serrano tampoco excluye de su narración las vicisitudes de la vida de Hernández durante la guerra. Éste nunca se desanimó y procuró ayudar en lo que podía, quizá porque el biógrafo omite los hechos finales de la contienda y el desencanto que esa situación le generó. A pesar de todo, perdura la conciencia de las posibilidades pragmáticas de la palabra, el uso de la poesía como un arma: "Sabía que la poesía es más poderosa que los fusiles y componía nuevos versos sin descanso" (85).

[170] Parte de la entrevista se incluye en el documental de Víctor Casaus *Con Miguel Hernández en Orihuela,* de 1980. En la misma, entre otras cuestiones, se destaca la proximidad del poeta respecto de la cultura popular. Josefina Manresa recuerda: "Le gustaba mucho cantar coplas populares y estribillos, y cosas que venían del frente también. Hasta cuando vino de la cárcel, los cuatro meses que estuvo primeramente, también vino cantando una canción que cantaban allí los presos, sobre las lentejas". Y, como no podía ser de otra forma, reflexiona sobre su propia vida, "una vida amarga toda y con momentos de desesperación", expresa.

destino en la vida y Josefina era, para siempre y sin remedio, la viuda de Miguel Hernández" (102). Si transcribimos estas líneas, no es solo para exhibir el carácter circular del recorrido biográfico -empieza relatando la vida de la joven y culmina con el de la anciana-, sino que nos interesa señalar cómo en vez de referir el tormento sufrido por el oriolano, la imagen de "poeta del sacrificio" es desplazada y, a cambio, es ella, su viuda, la que alcanza esa dimensión.

Figura 9. Ilustración de *Miguel Hernández el poeta de la luna*

Tal vez el libro que más hace uso del tono acostumbrado para dirigirse a los pequeños, una oralidad propia del cuento tradicional y del ámbito escolar, sea *Miguel Hernández y los niños*, escrito por Lola González e ilustrado por Ignacio González Romero, recomendado para lectores a partir de los ocho años. Según las palabras de la contratapa, que se reiteran *a posteriori*, se trata de "un libro de cumpleaños. Celebramos que hace cien años nació un artista de las palabras, enamorado de la belleza, la verdad y la bondad" (3). Éste se concibe como una antología de versos, pero retoma en cada apartado episodios de la vida del poeta. Es decir, sin pretensiones de exhaustividad ni objetividad rigurosa, se reconstruye su ciclo vital, en más de una ocasión, de acuerdo a lo que las composiciones van sugiriendo. Sin embargo, esto no significa que la autora no haya consultado distintas fuentes para escribir su relato. La sección última del texto, destinada como es obvio a los adultos que leen o compran el ejemplar, cuenta con las indicaciones bibliográficas, tanto impresas como multimedia.[171] En "Carta abierta para

[171] Lola González basa su narración, fundamentalmente, en tres biografías hernandianas, *Miguel Hernández, corazón desmesurado* (1975) de José María Balcells, *Miguel Hernández. Pasión cárcel y muerte de un poeta* (2002) de José Luis Ferris y *El oficio de poeta. Miguel Hernández* (2010) de Eutimio Martín.

todos los públicos", texto que oficia de prólogo, González define el proyecto como una "larga carta", "leer es descubrir", asevera, y "esta Antología, palabra antigua que significa ramo antiguo, es, además de una historia muy interesante, una guía para explorar un nuevo modo de combinar las palabras para jugar con sus significados" (3). Se ponen de manifiesto, entonces, merced a esta explicación, los objetivos didácticos de la propuesta y su afán divulgativo, familiarizarse con la historia del oriolano y con la escritura poética, pensándola, claro está, desde el aspecto lúdico. Hacia el final, se añaden otros propósitos. Por un lado, la escritora señala que "Miguel Hernández no quería libros que se murieran de frío en las bibliotecas, y los que hacemos este libro, estamos seguros de que no será así" (46), esto es, siguiendo la estela del poeta, promociona la lectura. Por el otro, entiende que él es "un modelo de dar y recibir, leyendo y escribiendo" (47). Ni los que creen que la estética debe estar al servicio de la ética, ni los que esperan que los niños accedan a un "arte de calidad", cuyo efecto será más determinante que el del uso explícito de moralejas, se verán defraudados con la iniciativa (Swiderski, 2008: 96).

Al igual que en la biografía de Rodríguez Serrano, el personaje principal de la narración se presenta en la tapa, antes de que dé inicio la historia. Esto que parece una verdad de perogrullo, no lo es tanto en los libros para niños, donde tal aspecto es importante y responde a un modelo casi estándar de composición. Si dicha introducción fuera verbal, "el lector tendría muchas dificultades para recordarla, ya que se trata de una información aún muy poco significativa y le costaría reconocer a los personajes una vez que entraran en acción" (Colomer, 1999: 30). En la tapa y en la portada, encontramos al mismo niño, solo que en distinta posición. Mientras que en la primera, ataviado al modo campesino, éste aparece sentado en una roca con un cuaderno y un lápiz en la mano, sonriéndole a una cabra, en la segunda, éste se encuentra acostado en el piso leyendo un libro, y sobre el libro un pequeño pajarito. En ambas imágenes, el personaje está en primer plano y en el fondo avistamos un paisaje levantino, de sierras y palmeras. Prevalece, en consecuencia, la escena bucólica e insertada en ésta dos de las grandes pasiones del escritor, la creación y la lectura.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

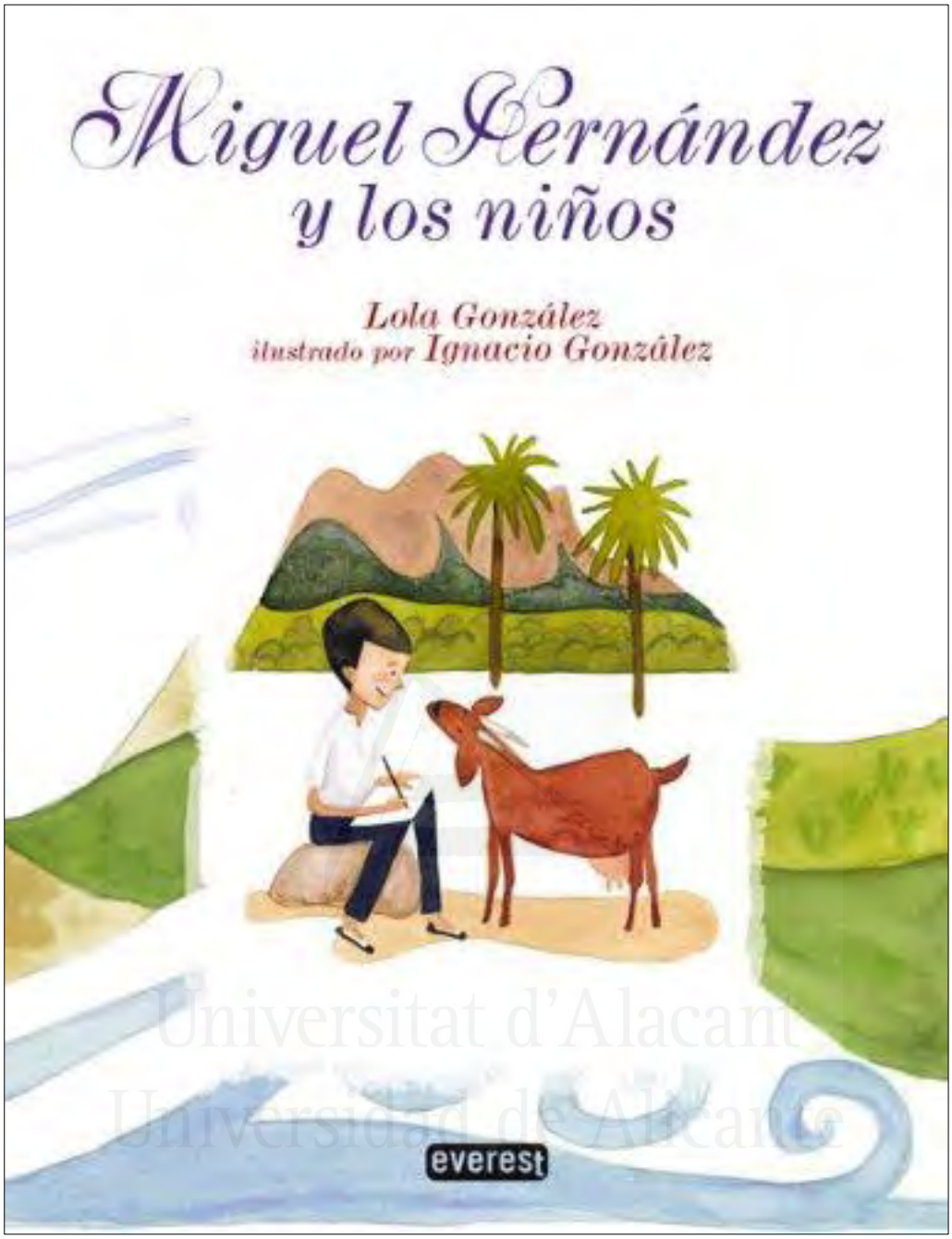


Figura 10. Portada de *Miguel Hernández y los niños* de Lola González ilustrada por Ignacio González

El tópico del "poeta pastor" que se manifiesta a través de las ilustraciones, no solo en las láminas iniciales, sino en otras como aquella que traduce visualmente el poema "En cuclillas, ordeño" (10-11), disiente, en términos generales, de la caracterización que se despliega de Hernández en el primer apartado del texto. Denominado "El protagonista: pastor de cabras, lector y escritor de obras de arte", en el mismo no se desconoce la actividad pastoril de Hernández, pero se la coloca en igualdad de condiciones con respecto a sus otros empeños, de esto da cuenta, de hecho, su propio encabezado. Poco resta aquí de aquel "poeta primigenio en quien se fundían el

pastor costumbrista de un Gabriel y Galán con el arcádico de raíz teocritea" (Prieto de Paula, 2012: 37).[172] Tal equilibrio también se percibe en relación con la noción de conocimiento que se maneja. El autor "nació con un don: el de hacer arte con la palabra" -saber innato- "pero tuvo que llevar adelante el oficio de poeta; o sea, luchar y trabajar mucho para convertir sus deseos en realidad, sus ilusiones en libros que todos leyeran" (8) -saber adquirido-. Opinión que ostenta las huellas de una lectura, la biografía de Eutimio Martín, la misma destaca una vez más la perseverancia y voluntad hernandianos, la distancia que media entre una afición y un trabajo.

Como en la primera biografía hernandiana, la temprana obra de Concha Zardoya, Hernández se asocia con la imagen de "poeta enamorado", mas en esta oportunidad no se trata de un amor de pareja, sino del amor en un sentido amplio, como "talismán". Lola González sostiene que "se enamoró de Josefina Manresa, su mujer y siempre compañera en la ausencia; tuvo grandes amigos, amaba a los niños y se compadecía de los necesitados, entregando su palabra y su vida para que el mundo que le rodeaba fuera más justo y feliz" (32). El amor como fuerza y el amor como forma de empatía con el otro. El protagonista como figura monolítica, sin fallas, dudas o miserias.

Esfumadas o simplemente borradas quedan las otras imágenes de poeta al uso. Sobre la participación del oriolano en la guerra no se realiza ningún tipo de referencia. En cambio, respecto de su aciago final tenemos noticia, a través de dos mecanismos, el eufemismo y la analogía. "En España había estallado la guerra civil en 1936. Y nuestra tierra entera se rompió en un desorden que no cabe explicar en este sencillo libro" (42), comienza excusándose González. Y así como el "conflicto histórico" escapa a este "sencillo libro", también lo hace el relato de los últimos días de Hernández. La autora insiste en omitir ciertas "explicaciones" y confiesa: "Pero el final de su historia personal no lo puedo explicar porque no lo he podido entender nunca" (43). La muerte del autor tiene una posición lateral hasta en la misma disposición de la página. En una nota a pie, leemos que éste murió en 1942 en el Reformatorio de Adultos de Alicante, debido a una grave enfermedad. Su condena, opina la escritora, "fue injusta pero tuvo la mala suerte de vivir en tiempos de guerra. Y sufrió por sus versos llenos de ideas y sentimientos transparentes, como Jaime de Cristal" (32). Librado a su "mala estrella", Hernández

[172] La figura del pastor se exhibe incluso desligada de las labores poéticas *stricto sensu*. En la sección "Los maravillosos descubrimientos del pastor", se estima que Hernández "vivirá cada día sin apartarse de sus raíces. Y soñando con el universo". De lo particular, de lo íntimo, de la misma tierra a lo general, lo comunitario y lo universal. Este personaje no solo no desconoce sus orígenes, sino que hace de la naturaleza su fuente de aprendizajes y, llegado el momento, de reservorio temático. Así, éste "miraba los misterios de la naturaleza y los pasaba a su cuaderno copiando experiencias a lápiz" (24).

fallece sin que se aclaren las circunstancias en que lo hace, el texto no se posiciona ideológicamente ni contextualiza los hechos. Ya lo advertía Graciela Montes con su habitual agudeza, es posible mantener a los niños en el "corral dorado de la infancia", "el corral protege del lobo, ya se sabe; pero también encierra" (1990: 17).[173]

En "Una historia como un cuento verdadero", se compara al poeta de Orihuela con un personaje de Gianni Rodari, Jaime de Cristal, protagonista del relato homónimo de *Cuentos por teléfono* (1962). Como a veces "las cosas que suceden se parecen a las que inventan los escritores" (12), González decide que la capacidad de volverse transparente del personaje de ficción y, por consiguiente, su inevitable exhibición de la verdad, dado que todos podían leer sus pensamientos, es equivalente, en el mundo real, al modelo de conducta de Hernández. Coinciden, asimismo, en que ambos son encarcelados. Según la autora "a Jaime de Cristal lo metieron en la cárcel de un castillo porque no era correcto, según muchas personas mayores importantes, que fuera tan sincero" (12). Sin embargo, si leemos la ficción del italiano a contrapelo, nos damos cuenta de que ésta sigue una pauta recurrente. Todo lo que pueda ser interpretado en términos políticos queda desdibujado. Es por esto que, en ningún momento menciona que Jaime fue apresado por un dictador, ni la situación de opresión del pueblo que Rodari describe, los valores que encarna ese sujeto, por ejemplo la lealtad. Tampoco que éste, aún sin que quede claro si ese es su deseo, ya que está condenado a su condición, termina transformándose en un héroe, en tanto da esperanza a la gente y resiste confinado en una celda. Para el creador de *Gramática de la fantasía*, incluso estando en prisión, Jaime era más poderoso que el tirano, puesto que la verdad es más fuerte que cualquier otra cosa. Por lo cual, la analogía, que podría haber servido para contar de modo soterrado y novedoso sucesos vinculados al compromiso del poeta, queda reducida a la homologación de valores universales, desprovistos de materialidad.

Autor de una de las más completas y logradas biografías del oriolano, José Luis Ferris publica, en 2010b, *Miguel Hernández, pastor de sueños*, un relato biográfico sujeto a los vaivenes del plano onírico. Estructurado en cuatro capítulos, el primero y el tercero son netamente biográficos y el segundo y el cuarto presentan sueños premonitorios, en los que el pequeño Miguel Hernández evoca "lo vivo lejano", acerca

[173] En su difundido ensayo *El corral de la infancia*, la escritora argentina establece dos actitudes frecuentes en la literatura infantil, que además pueden ser complementarias, "el realismo mentiroso" y el "sueñismo". Del manejo que se tenga sobre el binomio "realidad/fantasía", dependerá que los niños no salgan de dicho corral. Por añadidura, "la prueba de la delicada ambigüedad con la que los adultos pretenden dosificar realidad y fantasía en el brebaje que les preparan a los niños radica en el hecho de que tan «peligrosa» resulta la fantasía desatada como la realidad sin recortes ni maquillaje" (1990: 16).

al lector sucesos de su vida adulta. De esta forma, si bien el protagonista de la historia es el niño, también se nos narran -con algunas reticencias- las experiencias del hombre.[174]

Sin rotularlas bajo ningún título, al comienzo y al final del libro, encontramos unas "palabras preliminares" y una suerte de "epílogo" que enmarcan lo contado, zona en la que el biógrafo cobra mayor protagonismo, tanto porque apela a su propia experiencia como porque exhorta al lector. "Los poetas no son tristes. Nunca los fueron", aprecia Ferris. A continuación, narra que hace algunos años le contaron la historia de un "poeta muy triste y enfermo dentro de una prisión", cuyos versos él imaginó "oscuros y llenos de palabras desventuradas y mustias". No obstante, tales especulaciones se desvanecieron cuando su maestro de entonces les leyó "algunos de sus poemas en mitad de una mañana brillante de sol", lapso en el que él sintió "que el corazón se (le) llenaba repentinamente de mariposas" (10). Recupera, de este modo, sus propias experiencias infantiles y el lugar que Hernández ocupó en su biografía lectora, el impacto de esa aproximación. Se retrotrae al momento de la lectura iniciática, en la que sin duda su maestro cumplió un rol definitorio, como mediador y promotor de la lectura; rol que hasta cierto punto él suple ahora, pues se dispone a contar la vida de ese escritor, y lo hace con un tono similar al de la oralidad típica de las narraciones infantiles, por demás usada en las aulas. Clara muestra de ello es el comienzo del relato: "El poeta del que os hablo se llamaba Miguel Hernández y era de Orihuela, un pueblo ancho y soleado que se encuentra al sur de Alicante, muy cerca de Murcia, y a pocos kilómetros del mar" (10). En la última página del texto, los niños son interpelados y son ellos los que deben continuar la cadena, es decir, la tarea que les atribuye el autor excede el mero objetivo didáctico. Así, los informa y los inquiere: "Los poetas pasan por el mundo y dejan escritos sus poemas para que un día alguien como tú los encuentre, los lea, los comparta y los ponga junto a su corazón" (63). No solo se trata de que estos lean, sino también de que participen de la divulgación literaria y del placer del

[174] En rigor, ese año Ferris publica *Miguel Hernández, pastor de sueños* y *Mi primer libro sobre Miguel Hernández.* Ambos están centrados en la infancia del poeta y se dirigen al público infantil, pero mientras el primero se orienta a niños de 8 a 12 años, el segundo lo hace a niños aún más pequeños, de 5 a 11. Si bien comparten varias ilustraciones -por supuesto, de Max Hierro-, se diferencian en dos aspectos fundamentales. *Mi primer libro*… se desentiende de los elementos de difícil comprensión y hace foco en los núcleos vitales o temáticos más perdurables, la naturaleza, la curiosidad intelectual, la amistad, la vocación poética. El otro texto, por el contrario, no elude el "conflicto" e incluye los costados que anuncian la vida de un sujeto comprometido con la causa del pueblo, su desilusión por no poder seguir estudiando, su sensibilidad y decidida implicación ante la pobreza y la injusticia. Además, aprovecha el recurso del sueño, ya lo hemos indicado, en sentido figurado. Dada la superposición de contenidos e imágenes de los mismos, y la consiguiente complejidad que se desprende del análisis de *Miguel Hernández, pastor de sueños*, hemos resuelto ajustarnos solo al comentario de este último.

texto. Concibe la lectura como una práctica activa, leer es convocar las voces de quienes ya se han ido, y, merced a la concreción de esa labor, asigna a los chicos una responsabilidad. "Miguel Hernández se marchó hace muchos años -expresa- pero gracias a ti, a lectores como tú, su voz se escucha, nueva y limpia, cada día" (63).[175]

A través del epíteto "pastor de sueños", Ferris caracteriza a su personaje principal en el gozne entre la fantasía y la realidad. Hernández es un "pastor", dato comprobable y que responde al período etario en el que se concentra lo narrado, y lo es "de los sueños" porque dentro del relato biográfico se intercalan las ensoñaciones del niño en el monte o al pie de la Cruz de la Muela, amén de las otras interpretaciones igual de pertinentes con las que podemos asociar a los sueños. Pero ficción y realidad admiten un pliegue más, puesto que la fuente primordial de la historia es "El potro obscuro" de *Dos cuentos para Manolillo*, una de las narraciones que Hernández escribiera en la cárcel, junto a "El conejito", y entregara a su viuda para que se lo leyera a su hijo. Mientras en la invención del biógrafo el caballo aparece cuando Miguel está dormido, primero lleva a Josefina niña y a "una larga fila de hombres, ancianos, mujeres y niños pobres" (32) a la ciudad de los Deseos y luego rescata de prisión al pequeño pastor con ayuda de la costurera, en el cuento original el potro se encuentra con un niño, una niña, un perro blanco, una gatita negra y una ardilla que le dicen alternativamente, cual estribillo, "llévame caballo pequeño a la Gran-Ciudad-del-Sueño" (2010: 150). En virtud de ello, el sueño y sus funciones narrativas varían. La creación de Ferris lo emplea como licencia poética. Éste le permite sin alterar la verosimilitud mezclar hechos propios de estos con otros concernientes al futuro del poeta. El cuento de Hernández, en cambio, tiene por objetivo conseguir el sueño del niño que lo lee, esa es

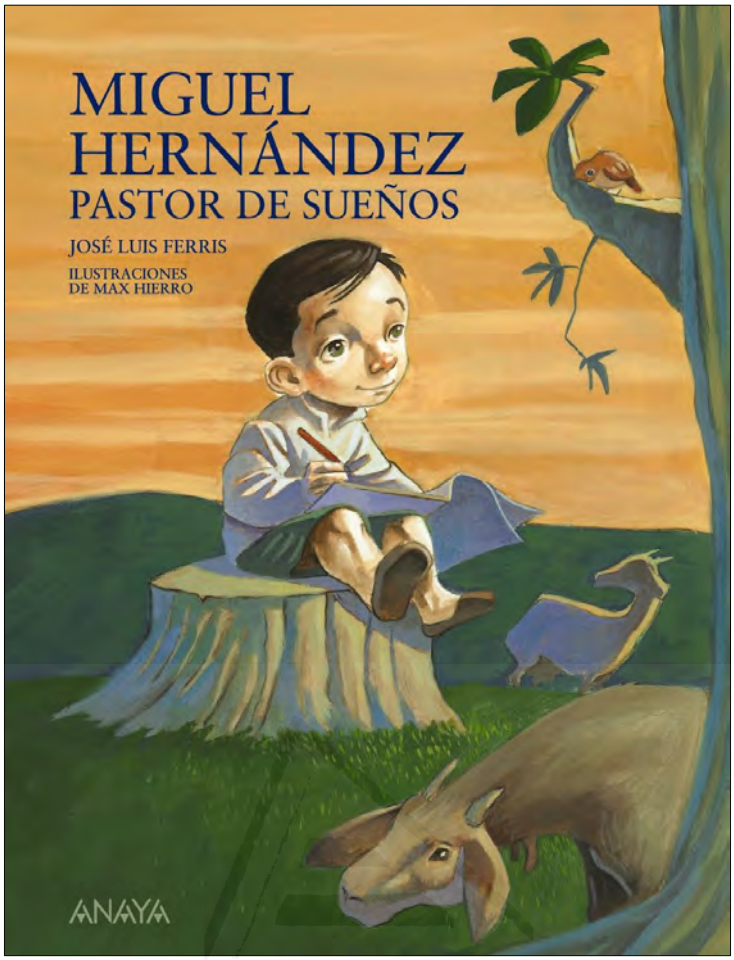
[175] Más allá de la axiología que el autor explícita o implícitamente refrenda, los propósitos didácticos del libro no son más que aquellos referidos con anterioridad. Sin embargo, como resulta habitual en muchas de las colecciones dedicadas a los niños, la editorial Anaya, a la que pertenece el texto, pone a disposición de los adultos vía *web*, en especial, maestros o profesores, aunque también padres, bibliotecarios o promotores culturales, un *dossier* con actividades para la lectura. El mismo está estructurado en tres partes. En la primera, se ofrece información sobre el autor y el ilustrador del álbum, el argumento, la estructura interna, el estilo del escrito, las temáticas que se abordan (la libertad, la naturaleza, la amistad, la compasión, el placer de aprender, los sueños) y los personajes; a fin de contextualizar y profundizar el aprendizaje. En la segunda, se propone un "Taller de Literatura" con sugerencias para trabajar los aspectos poéticos, históricos y artísticos en *Miguel Hernández, pastor de sueños*, por ejemplo, la exposición del panorama general durante la Guerra Civil, la lectura de poemas y la escucha de canciones que adaptan versos hernandianos, prefiriéndose aquellas de Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez. En la tercera, se presentan actividades destinadas a realizarse "Antes de la lectura", "Durante la lectura" y "Después de la lectura". Por ende, se utiliza la "estrategia de captar lo esencial" conceptualizada por Schuder, Clewell y Jackson (1990), fundamentalmente debido a que rescata la lectura como un proceso del pensamiento que implica una interacción entre el texto y el lector. Además, hace hincapié en la formulación de hipótesis y en su confirmación o rechazo a partir de la evidencia textual. Es decir, induce al lector a integrar la información nueva (del texto) con la de su bagaje previo de conocimientos.

su fuerza ilocutiva, es por esto que, todos los personajes están dormidos cuando llegan a la Gran-Ciudad-del-Sueño.[176] Aun así, comparten las repeticiones y la acumulación de episodios de los cuentos tradicionales orales.

En consecuencia, la figura de "poeta pastor" aflora desde el título mismo del proyecto, aspecto que se amplifica con la tapa y con las ilustraciones del paisaje levantino que atraviesan la relación biográfica. La portada nos muestra a un niño cálido e inocente, de grandes ojos verdes, sentado sobre un tronco mirando hacia delante, con un cuaderno en una mano y un lápiz en la otra, rodeado de sus cabras. Estilizada, aunque de un realismo más logrado, la imagen se emparenta con todas las otras ya aludidas, en las que el espacio natural más los objetos de la escritura parecen alcanzar una fórmula ineludible. Según el autor, la educación del poeta provenía en primera instancia de la naturaleza: "Para él. Los arbustos y los animales no eran criaturas extrañas. Su vida y los cinco sentidos que le servían para percibir olores, sabores, imágenes, formas y sonidos, se habían educado entre aquella naturaleza que le hacía tan feliz" (18). La armonía vuelve a reinar en la estampa de la vida campesina hernandiana, mas esta vez desde el punto de vista del niño, sus alegrías y travesuras. Tal imagen, asimismo, es la que lo distingue. Ferris interactúa con el lector y comenta, "vosotros os preguntaréis si todos los poetas del mundo disfrutaron de una infancia como la de Miguel", y más tarde responde, "pocos tuvieron como primera escuela aquella vida natural: los animales, las plantas, el espectáculo de las estaciones…" (20).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[176] En 1941, Miguel Hernández escribe *Dos cuentos para Manolillo (para cuando sepa leer)*, durante su última estancia carcelaria en la prisión de Alicante. El facsímil del ejemplar fue editado por primera vez en 1988, gracias a la iniciativa de José Carlos Rovira. De acuerdo con sus investigaciones, los versos son hernandianos, pero la encuadernación y los dibujos le pertenecen a Eusebio Oca Pérez, uno de los presos que se encontraba con el oriolano en la enfermería del penal. Bajo el título "Últimas ausencias de Miguel Hernández", el profesor publica en el catálogo de la exposición *Miguel Hernández 1910-2010. La sombra vencida* los dos relatos mencionados, "El potro obscuro" y "El conejito", junto con otros dos inéditos, "Un hogar en el árbol" y "La gatita Mancha y el ovillo rojo". Éste sostiene que, en suma, se trata de "cuatro metáforas explícitas de libertad para que las leyese su hijo" (149).



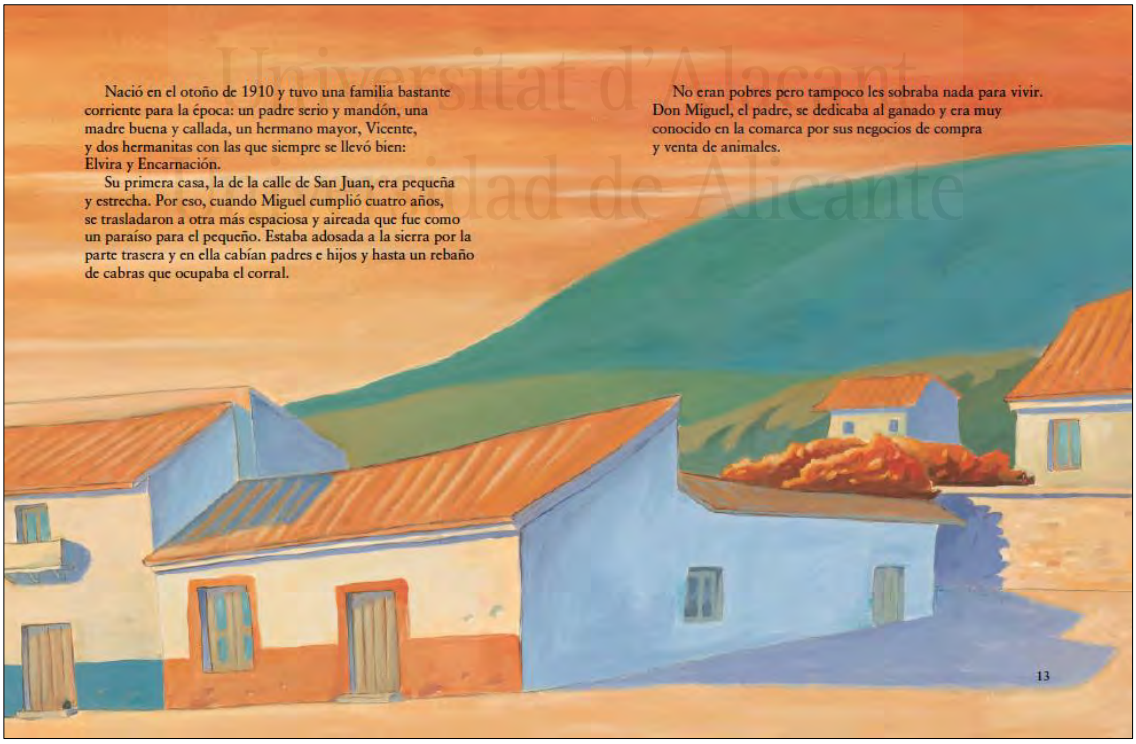


Figura 11. Portada e ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños* de José Luis Ferris con dibujos de Max Hierro

No hace hincapié en el carácter autodidacta del oriolano, sí en un aprendizaje otro, determinado y espontáneo a un tiempo, aquel que no poseían "la gran mayoría de escritores que años después conocería el poeta", "hombres y mujeres de ciudad que nunca habían visto un ruiseñor" (20). Si hay algo que subraya incansable el ilustrador, es la felicidad del "niño pastor" y de éste ya en la escuela. De hecho, en el dibujo que acompaña la cita anterior, vemos al pequeño en el centro de la página abrazando sonriente a una de sus cabras. Por otra parte, la escolarización de Hernández signa la cronología, con que las dificultades de un niño como él, a la hora de continuar sus estudios, no se eluden. Dejar la escuela y dedicarse al pastoreo se considera una tarea difícil, igual o más difícil que "soportar la gran humillación de salir con el rebaño aquellos primeros días y tropezar en el camino de vuelta con sus antiguos compañeros de colegio, con la mirada de unos chicos que se apenaban o se reían de su humilde trabajo" (41). Ferris pone el acento en el conflicto de clases, pero al perfilar un protagonista de corta edad, sienta las bases de un tipo de identificación lectora más amplia, la de cualquier niño marginado o discriminado.

Figura 12. Ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños*

En sus sueños y en la vigilia, los deseos del oriolano son los mismos. "Cuando llegue a la gran ciudad, yo seré vuestro poeta y haré versos para todos" (33), anuncia a los hombres y mujeres pobres que están subidos junto a él en el potro oscuro. Despierto, luego de que su padre lo obligue a dejar los estudios, toma una decisión. No mortificará a éste con su oposición, pero tampoco renunciará a "su sueño de ser poeta y de escribir versos para todos: para los niños y niñas sin escuela, para los hombres sin pan, para los

campesinos pobres y los mendigos tristes del mundo, para Josefina, la costurera de la gran ciudad de los Deseos", en busca de quien irá cuando sea "un poeta grande y famoso" (42).[177] Sin necesidad de apelar al tópico del "poeta del pueblo" o a consignas biográficas manidas, José Luis Ferris, de forma subrepticia, da cuenta de las acciones que sustentan esa etiqueta, una escritura comprometida con un amplio y variado público, comunidad dentro de la cual tendrán preeminencia los más desamparados. Desde luego, esta estrategia compositiva, por medio de la cual se mezclan anhelos con hechos verificables de la vida de Hernández, permite introducir oblicuamente algunos sucesos a modo de anticipo. Por ejemplo, la alusión a la niña Josefina Manresa adelanta el vínculo que ellos tendrán luego, si tenemos en consideración que cuando ésta crezca, terminará siendo la esposa del oriolano.

Otro tanto sucede con los acontecimientos traumáticos del final de su vida. La guerra y su participación en la misma se mencionan en una entrada de tenor especulativo, que informa a los niños sobre sus labores líricas en ese contexto. El pasaje comienza apelando a la imaginación, "no resulta difícil imaginar lo que sería de su vida al correr del tiempo", declara (50); para luego afirmar que éste se "topará con una guerra de verdad, con balas y bombas de verdad", sin que nada de esto haga que Miguel deje de escribir; "digamos que sucederá todo lo contrario: sus versos se llenarán de luz y de razones, y cantarán más que nunca a los pobres del mundo" (50). Aunque no se den datos precisos acerca de las ideas o la adscripción partidaria de Hernández, no se oculta su intervención durante la contienda bélica, momento en el cual él puso la palabra al servicio del pueblo. Este último concepto, según Ferris, parece corresponderse solo con un grupo, los pobres. Con respecto al periplo carcelario hernandiano, se alude a éste en el segundo sueño del niño. El pequeño aparece en una prisión sin saber por qué y dialoga con un pajarito que se posa en la ventana de su celda. Angustiado le confiesa: "No sé qué hago aquí, pues jamás hice mal a nadie ni desprecié lo bueno de la vida. Mis versos tampoco son culpables de nada: simplemente dijeron la verdad" (55). Estas palabras reproducen en parte la inocencia y el convencimiento del Hernández adulto, quien como vimos en los testimonios de sus compañeros, nunca renegó de su poesía ni

[177] La ilustración que traduce estas inquietudes muestra al pequeño Miguel Hernández muy preocupado, con atuendo campesino y descalzo, sentado en el medio de una luna en cuarto creciente, la cual está personificada y duerme, y, en el extremo izquierdo de ésta, a su cabrita Lucera que lo mira. Max Hierro consigue plasmar en una imagen la encrucijada en la que se encuentra el personaje, tironeado entre sus tareas pastoriles y sus verdaderos sueños.

creyó que su actitud hubiese sido deshonesta o malvada durante la guerra.[178] En definitiva, desde el punto de vista de José Luis Ferris "Miguel fue, por encima de todo, el gran poeta de la vida", sus palabras "salían de su cabeza, es cierto, pero sobre todo brotaban de su alma" (63).

Figura 13. Ilustración de *Miguel Hernández, pastor de sueños*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.3. La biografía en viñetas

Una de las vertientes novedosas que se exploraron en el marco del centenario fue la creación de novelas gráficas, marbete convencional que no designa "a un cómic con características formales o narrativas de novela literaria, ni tampoco a un formato determinado, sino, sencillamente, a un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional" (García, 2010: 16). Con

[178] En el *dossier* de actividades presentado por editorial Anaya, sí se proporcionan datos acerca del compromiso hernandiano en tiempos de guerra, mas sigue sin ser explícita y pormenorizada la narración de su calvario final. De esta manera, se resumen en el siguiente fragmento todas las apreciaciones hechas al respecto: "Sus ideales y su sentido de la justicia hacen que en los convulsos años de la guerra civil se aliste en el ejército republicano y, así, el poeta-pastor se convertirá en poeta-soldado y su obra se hará cada vez más comprometida. De todos es sabido el trágico final del escritor y su dramático periplo de prisión en prisión, pero jamás dejó de escribir" (1-2). Se dan por sobreentendidos los episodios finales de su vida y se renueva la confianza en que los tópicos -"poeta-pastor" y "poeta-soldado"- tienen una capacidad explicativa ineluctable.

mayor o menor fortuna, se editaron *Me llamo barro* (2010) de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez, *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* (2013) de Ramón Pereira y Ramón Boldú y *Miguel Hernández. La fontana eterna* (2013) de Ramón López Cabrera. En los dos primeros casos, se trata de relatos biográficos, en el tercero, de una actualización de anécdotas de su vida o aspectos de su obra, una interpretación posible de su legado.[179]

Me llamo barro es una propuesta ilustrada por Miguel Ángel Díez y guionada por Pedro Navarro, cuyo hilo conductor es el vínculo amistoso entre Vicente Aleixandre y Miguel Hernández, operatoria narrativa con la que se intenta escapar de la biografía al uso. A medio camino entre el cómic y el libro ilustrado -dualidad en torno a la cual el artista gráfico reconoce que está "encantado" (Díez, 2010: 45)- el texto tuvo como principal referente, al menos en su etapa embrionaria, a *El rumor de la escarcha*, escrito por Jorge Zentner y dibujado por Lorenzo Mattotti.[180] Pese a ello, las similitudes entre ambos proyectos terminan por diluirse, ya que los únicos rasgos del hipotexto que sobreviven en el hipertexto son la evocación y el recuerdo que hace el personaje principal de su amada, el uso por ende sostenido de la segunda persona gramatical y el empleo del cartucho como medio casi exclusivo en donde se concentra lo escrito. Mientras el primero cuenta un desencuentro amoroso y un viaje de aprendizaje interior,

[179] Vale la pena señalar que la Universidad Miguel Hernández de Elche organizó por esas fechas un concurso de cómic. En el prólogo a la publicación de los proyectos ganadores -denominada *Centenario de una presencia. Miguel Hernández en cómic (2010)*- el Vicerrector Fernando Borrás Rocher indica que "también desde este género creativo" han querido "abordar una nueva vía para el homenaje" (3). En cuanto a la competencia en sí, ésta presentaba tres categorías: alumnado de secundaria, alumnado de ciclos formativos y de bachillerato y alumnado universitario. Los trabajos editados fueron cuatro, "Guerra civil" de David Muñoz Elvira, "Retrato último" de Carlos Ramos Lahiguera, "Las nanas de la cebolla" de Hugo Zapata y Yui Gómez Ábalos y "La historia de una flor" de Juan Lajarín González. En lo que concierne a la figura de autor, solo los dos primeros hacen referencia tangencialmente a la vida del oriolano. "Guerra civil" narra una acción militar de la que el soldado Miguel Hernández quiere escapar, "ya que la guerra no era lo suyo" (9). Y una vez que lo logra, vuelve a convertirse en pastor. De hecho, las últimas viñetas lo muestran a campo abierto, en plena libertad. No obstante, los vínculos entre la escritura y la guerra o entre la escritura y las experiencias pastoriles no son ostensibles. "Retrato último" evoca su estancia en la cárcel, encadenando una serie de imágenes que condesan o simbolizan aquello que la palabra escrita ofrece a modo de sentencia. Por ejemplo, el autor lo llama "poeta humilde de verso rico" y en el cuadro observamos una montaña con una cabra encima. Excepto el tópico del "poeta soldado", los restantes aparecen de una forma u otra. Hacia el final, se subraya que hoy perviven el retrato del poeta, que, por antonomasia, y de acuerdo a lo que se nos exhibe en la viñeta es el de Antonio Buero Vallejo, y su palabra, en la que el creador encarna. "Hoy es Miguel su palabra. Hoy los vientos del pueblo le llevan", asevera el narrador, mientras la imagen muestra un vendaval de palabras que salen de su tumba. Por lo mismo, prevalece la imagen de "poeta del pueblo", inclusive, si se quiere, aquella propia de un escritor universal.

[180] La disposición gráfica de *Me llamo barro* es la que permite pensar al texto desde la matriz genérica del libro-álbum, dado que la empresa presenta una sola viñeta apaisada por página; la complejidad del entramado narrativo y de los nexos entre la imagen y la palabra, no obstante, son más propios de la novela gráfica. Con respecto a la relación entre este cómic y *El rumor de la escarcha*, el ilustrador hace referencia a la misma en su breve artículo "Comentado por…", publicado en el Nº 94 de la revista *Peonza*, de 2010.

el segundo, por el contrario, revive los momentos más importantes de la biografía hernandiana y el encuentro a través de las imágenes y las palabras entre los dos amigos.

El capítulo con el que se inicia el recorrido, "Una visita", posee un título homónimo a aquel empleado por el Premio Nobel, en uno de los dos apartados que dedicara a Hernández en su libro de 1958, *Los encuentros*. Como en dicha relación, se configura un personaje-memorialista, el del propio Aleixandre, que viaja a conocer la tumba del amigo muerto, y, por un momento, lo desplaza del foco de la narración. Sobre la viñeta en la que se reproduce en primer plano el nicho del poeta, leemos: "Hombrazo, Vicentazo, me llamabas. ¿Me has olvidado? Estoy aquí. Junto a tu tierra. Junto a tu barro. Soy yo, Vicente Aleixandre, tu hermano mayor".[181] Sin duda, la apelación a un "tú" ausente se toma prestado de la lírica, registro el de esta última que atraviesa todo el relato biográfico, convirtiéndose el alicantino en un oyente figurado de sus vivencias personales. En el tramo final del texto, vemos al autor de *Espadas como labios* sentado en el patio, leyéndole un fragmento de su libro de semblanzas a Hernández y en un color térreo y esfumado, la silueta de éste a su lado, que lo escucha sonriente. De hecho, la apuesta visual del cómic no ha sido la utilización del color o del blanco y negro, sino la de un bitono que, según el ilustrador, debía corresponderse con un "tono terroso", pues éste no podía "dejar de ver en Miguel Hernández a un hombre que ha nacido de las entrañas de la tierra" (Díez, 2010: 45). Al mismo tiempo, sobre esa imagen se da por terminado el recuerdo del escritor, con las siguientes palabras: "He terminado el libro. Se titula *Los encuentros*. Te evoco en sus páginas. Estás vivo en las palabras. Vivo en mi evocación. Como vivo estás en tus versos. Nunca te marchaste. Siempre estás. Eres barro". En alguna medida, la obra apuntada es el resultado de un proceso, el repaso de las experiencias compartidas a lo largo de la narración, aquella que, junto a los versos del poeta, garantiza la perdurabilidad de la figura hernandiana.

Si "el tú compensa el silencio del otro" (Saidon, 2010), es transitando las posibilidades de esa persona que se construye la historia. Ésta comienza *strictu sensu* en el segundo capítulo, "Agua que fluye". Para cuestionarla o para perpetuarla, la imagen de "poeta pastor" es requerida desde los paratextos iniciales hasta la descripción de la participación del oriolano en la guerra. En la tapa del ejemplar, observamos el rostro de Hernández, sobre el lado izquierdo, mirando con anhelo hacia delante, hacia el futuro,

[181] Cabe destacar que las citas de *Me llamo barro* no tienen las pertinentes indicaciones de página porque el libro no está numerado.

desde una posición lateral que anuncia el principio del camino, la consumación, quizá, de un pensamiento *in absentia* (Moebius, 1999: 108).

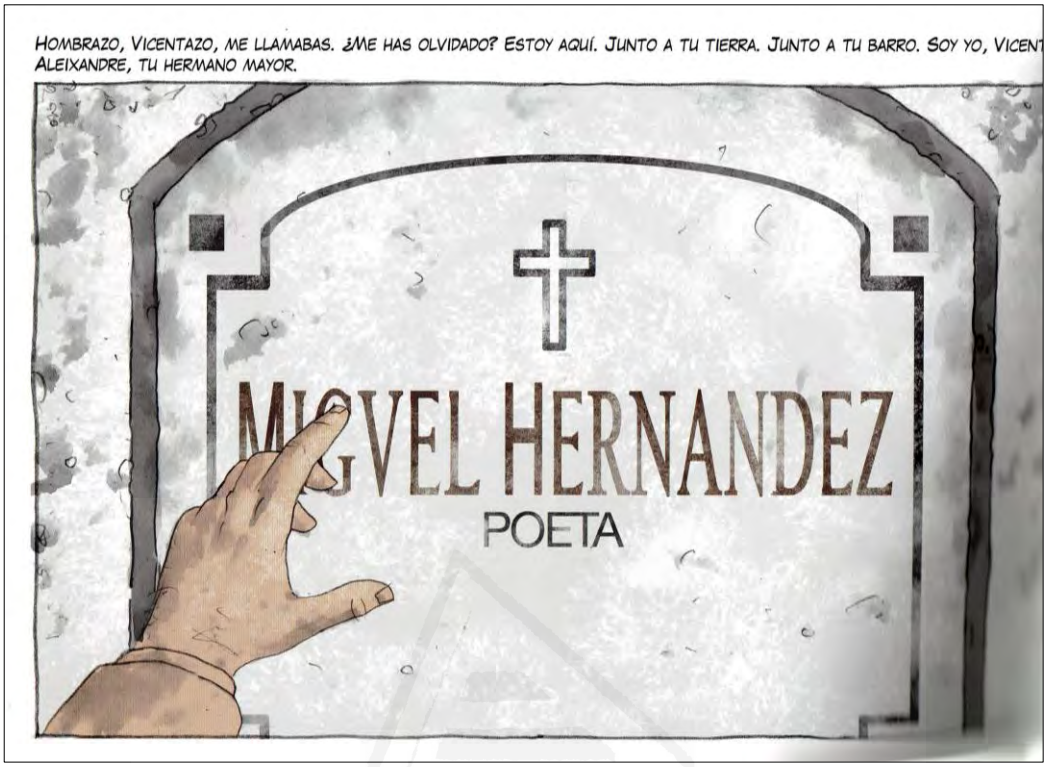


Figura 14. Ilustraciones de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez

A continuación, en lugar de las usuales páginas en blanco de cortesía, encontramos el dibujo de dos grandes pies llenos de barro, imagen que se repite al final del libro. Tanto este detalle, los colores terrosos elegidos para las ilustraciones, como el título de la novela gráfica aluden, aún antes de entrar al cuerpo del texto, a la conexión del poeta con la tierra y con lo telúrico, es decir, a un lazo con el mundo natural proclamado a nivel material, pero también a nivel abstracto o metafísico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

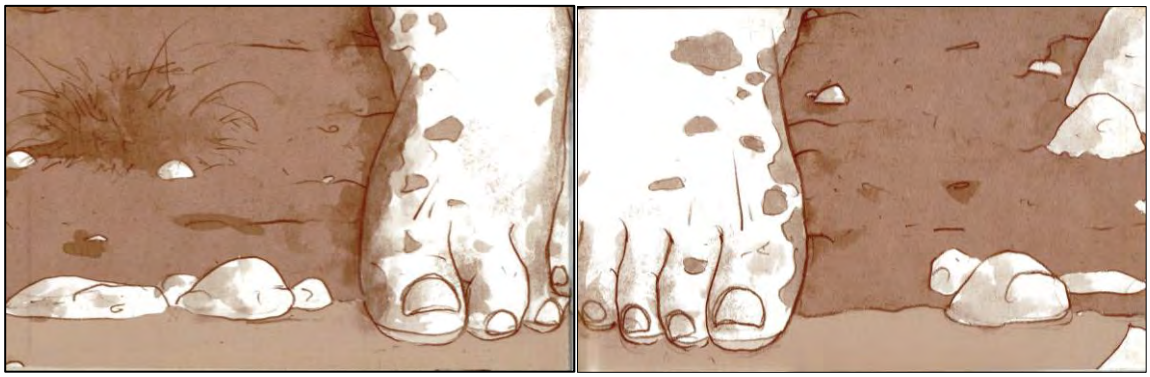


Figura 15. Portada e ilustración de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez

La voz de Vicente Aleixandre da cuenta, por un lado, de aquellos aspectos ligados a la imagen pastoril producto de su propia observación y, por el otro, de aquellos provenientes de la mirada de los "otros". En principio, pone en consonancia tres elementos clave del escenario vital hernandiano durante sus primeros años, su actividad rural, el contacto con la naturaleza y el hambre. Así, le comenta: "Tu condición de pastor te fue impuesta de nacimiento. La naturaleza, el vergel de tu pueblo, te sedujo desde el primer momento (…) El hambre fue lo primero que aprendiste. Aunque a tu casa nunca llegó, lo viviste de cerca". El sevillano no niega lo evidente, Hernández fue pastor, pero cree que tal condición es el resultado del determinismo de clase, posición social que lo acercó sin remedio a lo natural y a la experiencia del hambre, si no vivida por él en carne propia, sí como fatal circunstancia del ambiente en el que creció. Cuando Aleixandre relate cómo conoció a su amigo, recordará una carta que éste le envió para pedirle un ejemplar de *La destrucción o el amor*, que él no podía comprar, y que, señala el narrador, "firmaste como Miguel Hernández, pastor de Orihuela". Si como reflexionara Jean Paul Sartre en *El ser y la nada*, necesitamos de la presencia del otro para ser conscientes de nosotros mismos, el autor accedió a esta imagen de su persona -la de "poeta pastor"- merced a las presentaciones de sus colegas y coterráneos alicantinos, en los periódicos de la comarca, primero, y merced a las publicaciones de la capital, y sus tertulias hacedoras de rumores poco benignos, en su mayoría, después. La firma no era más que el síntoma de esa autoconsciencia adquirida, más allá del posible uso deliberado de la etiqueta como estrategia de ingreso al campo intelectual.

Por añadidura, la importancia otorgada al ámbito de lo natural determinó sus relaciones con las formaciones artísticas de la época. Aleixandre le dice a su interlocutor ausente: "La Escuela de Vallecas te dio razón de ser, era tu ancla de pertenencia en esa capital tan inhóspita. Su influencia fue determinante. Defendían una estética alejada de todo lo urbano. La naturaleza era el eje de su poética. Te acogieron con los brazos abiertos". Hay que destacar que Pedro Navarro pone el acento en esta línea de la obra hernandiana, y en la influencia de los artistas plásticos de esa escuela, capitaneada por Alberto Sánchez, pero no en los escritores de la generación del 27 o del 36, a excepción de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, que aparecen más como amigos que como creadores en la misma órbita que Hernández. Tal vez esto sea así porque la composición que provee el título del proyecto, aquella que comienza "Me llamo barro aunque Miguel me llame", en opinión de Agustín Sánchez Vidal (1992), rezuma el

ascendente del escultor mencionado sobre la obra del poeta. La viñeta en la que se inscriben estos dichos, una de las más logradas del cómic, muestra al oriolano en el monte conversando con Sánchez, -en los globos de diálogo se reproducen fragmentos de "Mi recuerdo de Miguel Hernández" del artista toledano- y sobre la camisa del escritor, ubicado en primer plano a la derecha de la ilustración, el paisaje de un atardecer contemplado por un sujeto que parece ser él mismo. Hernández atravesado por la postal campesina o, mejor, Hernández como tela en la que se transparentan los estados de la naturaleza. A diferencia del nexo que cultivó con la plástica vallecana, se estima que él no se sintió a gusto en otros espacios culturales. El biógrafo asegura: "Se organizó la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Aquel no era tu sitio. Querías estar con el pueblo. Te alistaste como zapador. Eras uno más". Su condición de escritor no inhibió su condición de "hombre del pueblo" y hacia éste se dirigió, jamás entendió la lucha como una cuestión a puerta cerrada o de retaguardia.

Figura 16. Ilustración de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez

"La segunda persona no es uniforme pero siempre es inclusiva, implica y contiene necesariamente a la primera y la tercera" (Saidon, 2010), es por esto que, tras los rastros de la voz aleixandriana, se incorporan los del propio Hernández y la de todos aquellos otros que valoraron su imagen. La aparición de la tercera persona fluctúa entre los juicios personales de autores coetáneos y los avatares del rumor popular. Un claro

ejemplo de la primera opción son los comentarios de Federico García Lorca que se integran al discurso del narrador. Para el sevillano, la hostilidad de Lorca hacia Hernández quizá provino de que éste solo vio en él "a un joven pastor mal vestido, poco cultivado, que no podía, de ninguna manera, tener una trascendencia y una sensibilidad para comprender en su totalidad la poesía"; amén de los celos que le generó su amistad con Neruda, visto que "no entendía la fascinación del chileno por aquel pastor desharrapado". La palabra dialógica retoma sobre todo los prejuicios de clase y las jerarquías intelectuales inherentes a la pertenencia social -según el *status quo* de ese período-, haciendo del aspecto físico del "joven pastor" su principal signo de distinción, y, por consiguiente, la prueba de su ineptitud para la poesía.

Con todo, tampoco sus paisanos miraban con buenos ojos sus costumbres ni la forma en la que llevaba sus ropas:

> Te veían raro. No hacías lo considerado normal para la época. Llevabas la camisa desabrochada y los faldones fuera. Cuando estabas en el monte con el ganado dejabas tu torso desnudo, te bañabas en cualquier alberca y te echabas agua por el cuerpo cada vez que podías. Leías libros y escribías mientras las cabras pastaban. Todos decían que tenías el diablo en el cuerpo, que habías hecho un pacto con el demonio.[182]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Incomprendido aún entre las personas de su pueblo, el oriolano vivía libremente, por fuera de cualquier protocolo, y, propenso a singularizarse, añadía a sus actividades en el campo prácticas como la escritura, asociadas con una educación más completa que la que él tenía y, espacialmente, con el ámbito urbano. Otra vez su pertenencia social lo condicionaba, bajo la atenta mirada de sus vecinos, a quienes Hernández les parecía "endemoniado". "Poeta raro", el relato de sus extravagancias se funda en las imágenes de "poeta romántico" más estereotipadas.

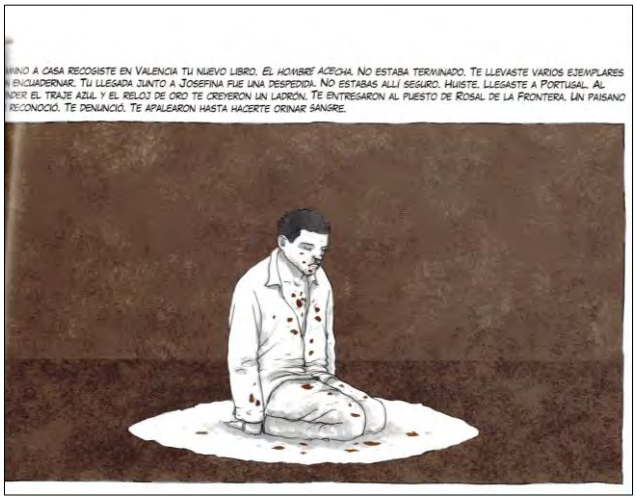
La misma imagen que lo marginaba en algunas ocasiones, lo convertía en un sujeto interesante en otras. Al respecto, Aleixandre expresa: "Destacaste. Tus palabras.

[182] La ilustración que sigue a estas palabras exhibe a Hernández desnudo y dormido, ocupando el centro de la imagen, flanqueado a la derecha por una cabra y a la izquierda por unos papeles sueltos. Texto escrito y texto visual se corresponden, pues ambos manifiestan la falta de "orden" del poeta, su calidad excepcional.

Tus escritos sinceros. Tu voz de bajo impactaba a las tropas allá donde era escuchada. La prensa extranjera se hizo eco. Como pastor y poeta eras atractivo para los medios". Digno de ser protagonista de una noticia, lo extraordinario de un pastor componiendo versos lo distinguía, éste encarnaba los avances culturales de la República. Pese a ello, para otros esa singularidad no era más que ficción. En la viñeta en la que se narra su participación en el *II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura*, de 1937, vemos a Hernández en el fondo de un salón y adelante, con el rostro incompleto, a un hombre de traje y moño que dice: "Mira «el pastor», ha acabado creyéndose su propio cuento". Estos dichos formaban parte del imaginario de la época -recordemos el testimonio de Elena Garro- y, por encima de la maledicencia anónima, asignaban a la figura de "poeta pastor" visos de impostura.

El poeta es un soldado durante la guerra, pero las incumbencias de estas tareas apenas se cruzan en el relato. El tormento experimentado por el autor en el tramo final de su vida se plasma más y mejor a través de las ilustraciones, que por medio de las palabras. Son las imágenes y su disposición cinematográfica, la lectura veloz que permite la aparición de una sola viñeta por página, las que dan materialidad a las vicisitudes de ese calvario. Apresado en Rosal de la Frontera, la imagen nos muestra a un Hernández apaleado y ensangrentado. A continuación, ya en la cárcel, el narrador señala su abnegación y compromiso con el otro: "Regalaste tu ropa. Te quedaste con lo puesto. Había compañeros que la necesitaban más". Entre barrotes mirando a un pajarillo o entrando en una suerte de hoyo, las metáforas visuales representan su falta de libertad y anticipan su muerte, respectivamente; no cediendo nunca al tremendismo, pero tampoco escamoteando la realidad. Cuando según Aleixandre, él y Cossío le piden que se arrepienta, éste se niega como se había negado a las peticiones de don Luis Almarcha, su "coherencia era inexpugnable". En su lecho de muerte, el "poeta del sacrificio" reprochará a Josefina Manresa no haber llevado a su hijo y, en el dibujo, descubriremos su rostro desahuciado, junto con una sábana que cubre su cuerpo, compuesta por papeles sobre los que se ha volcado un tintero. El motivo de la sangre derramada, en este caso simbolizada por la tinta, como veremos en el análisis de los documentales hernandianos, hace referencia no solo a un fallecimiento puntual, sino a toda una etapa siniestra de la historia española.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



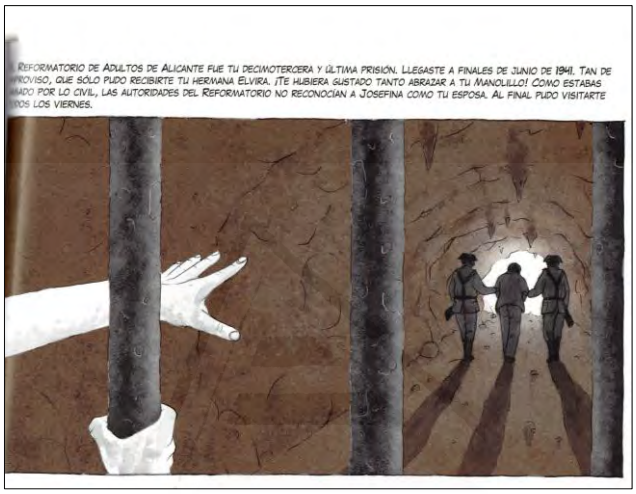


Figura 17. Ilustraciones de *Me llamo barro* de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez

En el marco de un verdadero auge de la autobiografía y la biografía en cómic, *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* (2013) de Ramón Pereira y Ramón Boldú relata las experiencias biográficas del poeta, intercalando, en simultáneo, de diversas formas -como parte de los globos de diálogo, en cartuchos insertados en el centro de la viñeta, emulando periódicos y cartas, entre otras- versos de su producción.[183] La poesía tiene un lugar privilegiado, ya sea para entender con mayor rigurosidad un episodio de su ciclo vital, ya sea para simplemente poner en relación los tiempos de la obra con los de la historia personal. Para Manuel Barrero, esta biografía en cómic parte "del amor limpio de un poeta (el guionista) por otro y se resuelve con un modelo representativo nada preciosista (el del dibujante), que acierta sin embargo con su narrativa debido a que es un autor acostumbrado a la biografía en viñetas" (2014: 3).

Figura 18. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

[183] En pleno apogeo de las "escrituras del yo", el formato no ha sido un obstáculo para la realización de proyectos autobiográficos y biográficos. De este modo, solo entre 2010 y 2015, se publicaron en España numerosos cómics narrando la vida de personajes históricos, en especial de escritores, tales como *Kafka* de Robert Crumb y David Zane Mairowitz (2010), *Modotti* de Ángel de la Calle (2011), *Castro* de Reinhardt Kleist (2011), *Ana Frank. La biografía gráfica* de Sid Jacobson y Ernie Colón (2011), *The beats* de Harvey Pekar y Ed Pisker (2011), *La huella de Lorca* de El Torres y Carlos Hernández (2011), *Dublinés* de Alfonso Zapico (2011), *Pasolini* de Davide Toffolo (2012), *Gonzo. La historia gráfica de Hunter S. Thompson* de Will Bingley y Anthony Hope-Smith (2012), *Gabo. Memorias de una vida mágica* de varios autores (2013) y *Marx. Una biografía dibujada* de Corinne Maier y Anne Simon (2015), entre otros.

Al respecto, no está de más mencionar que Ramón Boldú, formado en el cómic tradicional, pero también en el ambiente del *cómix underground* y las revistas de contenido pornográfico del destape, es uno de los pioneros en abordar la narrativa autobiográfica.[184] En esta oportunidad, emplea un trazo más bien simple. Aun así, su propuesta se enriquece con el uso de un abanico de recursos narrativos, como la reproducción mimética de cartas, periódicos, portadas de libros y TBO (36, 40, 71, 94);[185] recreaciones de fotografías canónicas del repertorio hernandiano (98, 101) y de otras de su invención como la del equipo de La Repartidora (19); y escenas que parecen provenir del visionado del telefilme *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (2002) de José Ramón Larraz (33, 76). Es decir, la versatilidad del cómic como soporte le permite conjugar diferentes tipos de mediaciones, lo cual redunda en un lenguaje gráfico que compensa los potenciales excesos del guion escrito, al tiempo que da cuenta de la iconografía hernandiana arraigada en el imaginario popular. Asimismo, las metáforas visuales están al servicio de la palabra poética y suelen ser la traducción específica de algunas de las composiciones del oriolano (62, 100), se utilizan hasta su exasperación técnicas como el "movilgrama", "para simbolizar la movilidad de los personajes y de los objetos" (Gubern, 2011: 142) (17), y, a pesar de la aparente seriedad con la que se encara la biografía, Boldú encuentra espacio para introducir algunos *gags*, en la línea del cómic de los setenta.[186]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[184] Así lo demuestran sus distintas publicaciones reunidas en tres volúmenes por editorial Astiberri: *El arte de criar malvas* (2008), *Bohemio pero abstemio: memorias de un hombre de segunda mano* (2009) y *Sexo, amor y pistachos* (2010).

[185] A fin de no excederse con la cantidad de palabras que pronuncian los personajes, en ocasiones copia fragmentos de cartas y periódicos, o crea directamente las tapas de los libros que el poeta lee. En la página cuarenta, por ejemplo, imita las portadas de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, *Viacrucis* de Gerardo Diego e *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca. De este modo, nos enteramos de cuáles fueron algunas de las lecturas que Hernández hizo en su juventud, sin necesidad de que estos datos saturen los cartuchos o ingresen en los globos de diálogo, alterando la verosimilitud.

[186] Valga como ejemplo las viñetas de la página cincuenta y dos, en las que se muestra a un joven Hernández teniendo un percance con la dueña de la pensión a la que se dirige en su primer viaje de 1931, una señora de mediana edad y bastante voluminosa. Cuando ésta lo invita a pasar a la habitación en la que se hospedará, quedan momentáneamente atorados en la puerta y ella termina cayéndose al suelo y con la falda fuera de sitio. El poeta, entonces, piensa: "¡Ups! Si estas son las tentaciones a las que se refería don Luis… puede estar tranquilo".

Figura 19. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

Si los libros para niños y jóvenes reiteraban con insistencia en sus portadas la imagen del autor leyendo o escribiendo, rodeado de sus cabras, *La voz que no cesa* nos presenta a Hernández en el centro de la imagen vestido de traje marrón y camisa clara, con un libro a su derecha y una paloma blanca a su izquierda. Los componentes de la tríada cambian, mas el parámetro de la síntesis permanece. Ya no se trata de apelar a la figura de "poeta pastor", sino que se liga a la literatura con la expresión u obtención de la libertad. Los colores elegidos para la realización de la misma son los ocres y amarillos del Levante español. Su empleo nos remite a esa zona geográfica, y, por supuesto, a su origen humilde, desentendiéndose de cualquier forma de los tópicos más frecuentados. Tal cuestión, se disuelve en alguna medida en el prólogo firmado por Joan Manuel Serrat. Allí, el cantante opina que debajo de la "solemnidad de las octavas reales" de *Perito en lunas*, "subyace el poema del terruño provinciano del que se alimentó siempre el poeta pastor" (3). Acto seguido, sostiene que el escritor lleva sus "poemas a la calle y a modo de romance de ciego, frente a un sorprendido auditorio transeúnte, recita sus versos al tiempo que con un puntero va señalando en un decorado pintado por él mismo las distintas estampas" (3). Más allá de las inexactitudes de la anécdota -Hernández declama sus versos y los acompaña de imágenes ilustradas por Francisco de Díe, durante 1933, en el casino de Orihuela, el Ateneo de Alicante y la Universidad Popular de Cartagena (Martín, 2010: 228), no en la calle-, Serrat recupera una de las imágenes planteadas por sus primeros biógrafos, llámense estos Concha Zardoya, Juan Cano Ballesta, Vicente Ramos; puntualmente, la de "poeta juglar" o "poeta pedagogo". En el afán de buscar los rastros del vínculo entre la imagen y la

palabra en la obra hernandiana, éste narra ese suceso para luego explicarnos que el oriolano utilizaba el dibujo "a modo de ilustraciones complementarias", en los márgenes de sus manuscritos o en la correspondencia que sostuvo con su familia. Por ende, una vez revisados estos nexos, concluye que a Hernández "no le resultaría ajeno en absoluto, más bien al contrario", el libro de Ramón Pereira y Ramón Boldú, al que califica de "valiente ejercicio biográfico" (4). Sus argumentos pretenden avalar la publicación y le permiten especular acerca de una virtual autorización del proyecto, por parte del poeta.

El relato está atravesado por el tiempo carcelario. Miguel Hernández inicia la relación de sus experiencias vitales hasta el momento, 1940, en la prisión de Ocaña, y la excusa que posibilita el "desahogo" es un diálogo figurado que mantiene con un "gorrión loco", quien se asoma a la ventana de su celda. Se trata, claro está, de un texto biográfico, pero contado desde la perspectiva de la primera persona, dado que no existe identidad entre los autores que se consignan en la tapa con el narrador ni con el personaje principal.

El oficio de pastor y más adelante el inextricable lazo entre éste y la imagen de poeta que Hernández se forja manifiestan siempre la conflictividad entre aquello a lo que tiene que dedicarse por imposición familiar y aquello que elige por *motu proprio*, entre lo que está naturalizado y aquello que rompe las "reglas". Los primeros problemas los tiene con su progenitor, quien declara: "Mi hijo Miguel lleva toda su vida trayéndome de cabeza. Llevo años intentando enseñarle el oficio pero no hay manera. Parece poseído por los libros y escribe cosas raras" (25). La cultura de las clases subalternas, predominantemente oral, y la cultura que se le adjudica a la élite, en términos generales letrada, entran en pugna. Pero el padre del autor señala otro aspecto de ese escenario, cautivo de la superstición, cree que los libros ejercen una fuerza tal en su hijo que llegan a enajenarlo, y hacerle escribir cosas incomprensibles.

Sin demora, se plasman en el cómic los comienzos literarios del escritor, reproduciéndose, en casi todos los casos, las páginas en las que sus intervenciones se publicaron. La presentación y dedicatoria de una sonata, por parte de su amigo Carlos Fenoll en *El pueblo de Orihuela*, la edición en ese mismo periódico de su poema "Pastoril" y la entrevista que le hiciera Ernesto Giménez Caballero para *Estampa*, son los referentes fundamentales en los que se apoya la narración de este episodio de su vida. Hernández repudia la imagen de "poeta pastor" cristalizada en este último medio, con las siguientes palabras: "Lo que apareció en la revista *Estampa* sobre mí fue

patético. Me consideraban un poeta cabrero. Un paleto de pueblo que escribía versos" (53). Desde el punto de vista de Pereira y Boldú, el autor no especula con la etiqueta adquirida y se desilusiona por la acogida injusta que le han dado en la capital, destacando un exotismo que no hace más que menospreciar la calidad de su poesía, basándose en su origen de clase y en su provincianismo.

Figura 20. Portada y viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

En la representación de la por demás citada pelea acaecida en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que tiene por protagonistas a Miguel Hernández, Rafael Alberti y María Teresa León, el conflicto de clases se exagera y se hace explícito, no solo a través de las quejas del oriolano, porque en su opinión los que se encuentran allí están "bailando, bebiendo y riendo mientras otros mueren" por ellos, sino porque éste encarna en una frase de la narradora burgalesa. Furiosa por los dichos del poeta -los dibujos muestran con eficacia su enfado-, le dice que es "un vulgar cabrero" (105). Esta afirmación, sin duda incomprobable, responde a una toma de posición de los autores, que se decantan por la valía de aquello que expresa Hernández, puesto que retratan negativamente a la escritora, estimándola desconsiderada y burguesa, capaz de hacer de su condición de clase un insulto y de anular con estas palabras su tan mentada excepcionalidad. Y, más aún, llegan a leer en esa disputa "consecuencias nefastas" para el autor. Cuando Hernández se entrevista con Carlos Morla Lynch, ante la inminente derrota de los republicanos, éste se encarga de comunicarle que él no aparece en la lista de intelectuales preparada por Alberti, para que sean ayudados por la Embajada Chilena y puedan exiliarse; teoría que, desde luego, no ha sido comprobada por los biógrafos.[187] En esa circunstancia, el diplomático admite que lo cree un poco "extremista" y que eso es peligroso, tanto para él como para los que se relacionen con su persona; pero afirma que le cae bien y que le será franco. Por consiguiente, le dice: "No le extrañe lo de Alberti, creo que está mosqueado porque a él lo tachan de pijo y siempre ha querido ser lo que es usted, el poeta del pueblo" (106). A lo que Hernández alega: "No me diga, ¿Y yo le he quitado ese supuesto título nobiliario? ¡Eso es una soberana tontería!" (106). Los comentarios de Morla Lynch abonan la materialización de un determinado "imaginario social", es decir, una serie de "ideas-imágenes", por medio de las cuales las comunidades "se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos" (Backzo, 1999: 8). Si bien legitima

[187] *La voz que no cesa* recrea libremente algunos episodios, en especial, coloca en boca de los personajes palabras que especulan sobre sus sentimientos o pensamientos, poniendo de manifiesto aquello que está en el imaginario o es verosímil, aunque linde en ocasiones con el simple prejuicio. Por ejemplo, en un diálogo entre Miguel Hernández y Pablo Neruda, ante la pregunta del primero por la hija del premio Nobel, Malva Marina, éste contesta: "¿Qué hija? ¿Ese ser ridículo, vasío, mudo y atrofiado mentalmente? Más que una hija es una espesie de punto y coma" (88). Exceptuando la expresión "ese ser ridículo" que proviene de una carta que Neruda le escribiera a Sara Tornú, el resto es una invención del guionista, quien extrema la desaprensión del chileno por su primogénita enferma de hidrocefalia. Lo mismo sucede páginas después, cuando Hernández vuelve a Orihuela y descubre que Josefina Fenoll, la antigua novia del difunto Ramón Sijé, tiene una nueva pareja, Jesús Poveda. En el momento en que se saludan, el poeta piensa: "¿Jesús Poveda es ahora el «cariño» de la hermana de Carlos? Hace bien poco que Pepe ha muerto ¿Y Josefina ya se ha buscado un nuevo novio…? Me pinchan y no sangro. ¡Y nuestro amigo Pepe Marín como si no hubiese existido!" (93).

ese antagonismo entre los poetas, resulta poco verosímil el registro lingüístico que emplea para hacerlo, que sea justo él quien se lo informe al escritor y que tales imágenes ya estuvieran tan asentadas. Son más bien los dichos de alguien que habla a partir del conocimiento que da la perspectiva del tiempo transcurrido, o sea, expresan más la ideología autoral que la del propio personaje. Ser el "poeta del pueblo" se yergue como el deseo máximo al que puede aspirar un intelectual comprometido con la causa republicana, *per se*, la etiqueta implica un honor y no un agravio. Gracias a su incansable labor en las trincheras y a su origen campesino es Hernández quien recibe ese "título", no Alberti, como lo hemos advertido en varias oportunidades, asociado ya durante la contienda bélica a la retaguardia, el "mono azul bien planchado" y su origen burgués.

La noción de "poeta soldado" que se maneja, en principio, pone mayor énfasis en las posibilidades pragmáticas de la palabra, que en el uso de los instrumentos o la maquinaria destinados a la defensa en tiempos de guerra. En una conversación entre Hernández y Neruda, en la que éste último le aconseja al oriolano irse de España, el mismo le explica: "No puedo, Pablo. Me voy a quedar aquí y lucharé por mi pueblo". A lo que el chileno responde: "Ay, Miguel… Miguel… pero si no has disparado un arma en tu vida". Hernández no se amedrenta y contesta idealista: "Lucharé sin más armas que la poesía" (89). El motivo de la poesía como arma es aquel que guía de aquí en más las actividades del escritor en la lucha y las consecuentes imágenes de su participación en ésta. Boldú lo retrata recitando en el frente, en el que exhorta a la tropa diciendo "¡Escuchadme, camaradas! Lo acabo de escribir por vosotros…" (95), casi copiando las escasas fotos que se conservan de él en el combate, con uniforme militar y la mano en alto. Igualmente, el autor asegura: "Y seguí esparciendo mis sentimientos a todos los que sufrían en el frente" (101). Su discurso busca la contención y la identificación de los soldados, la palabra se hace acto y el poeta un ser caracterizado por su empatía con aquellos que más padecen.[188] La centralidad de su rol queda definida en un parlamento con el que él se excusa ante su novia enojada. Éste exclama: "Tengo una misión importante… ¡Dar coraje y ánimo a los soldados con la poesía!, está en juego el destino de un pueblo" (96); y, ese destino, agregamos nosotros, no puede prescindir de los poetas. Más adelante, en pleno viaje de bodas, Hernández y Josefina Manresa

[188] Pensar en el otro, esa es la idea que lleva por bandera. Y así se lo hace saber a su futura esposa: "Nosotros no somos tan importantes, Josefina. Piensa en el sufrimiento que hay a tu alrededor. No has de ser egoísta" (96). El poeta antepone su compromiso político al amor que siente por su novia, su solidaridad y su empeño están con los soldados.

compartirán impresiones, revelando éste los efectos pragmáticos de sus intervenciones poéticas en la trinchera, señalándose ahora no lo que busca, sino el reconocimiento y la unión que logra: “Si vieras cómo se les ilumina la cara a esos valientes momentos antes de salir a combatir, cuando oyen que hablo de ellos en mis versos” (98), asevera.

Figura 21. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

En noviembre de 1940, el preso Miguel Hernández terminará de contarle su historia al gorrión. A partir de entonces volveremos al presente de la cárcel, en el que se sucederán las distintas escenas de su calvario final. La figura de “poeta del sacrificio” se construye al ritmo de esas imágenes, de evidente carácter realista, que, por ejemplo, muestran al poeta en la enfermería vomitando sangre, mientras el doctor le intenta hacer punciones y drenajes, estando su torso, a causa de éstas, bañado en pus. Tal aspecto visual tiene ciertas correspondencias con el estilo de Ramón Boldú, que es -en opinión de Irene Costa- “caricaturesco, feísta, no es un autor que se obsesione por el acabado

gráfico o por un ideal estético" (2012: 5). El discurso escrito acompaña esa exhibición de su desgracia, que queda resumida en las palabras del médico que lo atiende. Éste le confiesa a Josefina: "¿Quiere que se lo diga clara, llana y confidencialmente? ¡Lo que le han estado haciendo a su marido es ir asesinándole poco a poco!" (126). El sino trágico cubre este episodio y toda la historia del oriolano. La calavera que el ilustrador dibuja disimulada desde la primera página hasta el comienzo del último capítulo preludia una vida cercada por la muerte (Barrero, 2014: 4).[189]

Figura 22. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

[189] Con el objeto de exagerar las ignominias que Hernández debió sufrir en la prisión, no solo se exhiben las arbitrariedades que don Luis Almarcha llevó a cabo con éste y su esposa, sino que en la única visita de José María de Cossío al poeta que se representa en el cómic, su antiguo jefe le propone que se afilie a Falange a cambio de su libertad, cuestión que, demás está decirlo, no es cierta.

Figura 23. Viñeta de *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* de Ramón Pereira y Ramón Boldú

Pese a que en las referencias bibliográficas con las que se cierra el ejemplar, se consignan los datos de la biografía de José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Ramón Pereira hace caso omiso de lo que allí lee y adscribe a la leyenda, propiciada por Elvio Romero, según la cual Hernández antes de morir escribió en la pared de la enfermería "adiós, hermanos, camaradas, amigos. Despedidme del sol y de los trigos" (128). Esta frase aparece en el ángulo izquierdo superior de la viñeta final, donde se plasma una metáfora visual sobre la libertad y sobre el papel del poeta y de la poesía en pos de conseguirla. Aquello que esos versos y la luz que entra por la ventana, precedida por el "gorrión loco" del comienzo, convocan, son las imágenes fantasmales de un Miguel Hernández niño, con un libro de cuentos en una mano y con la otra extendida hacia arriba, señalando a su enorme higuera rodeada de palomas, en el centro de la página. El pareado apócrifo, que se transcribe en el cómic como un grafiti, se recupera aún a sabiendas de que no fue escrito por Hernández, porque corona la figura de "poeta del sacrificio" que imagen y palabra colaboraron a forjar. La naturaleza y la literatura irrumpen en el contexto penitenciario y aseguran la libertad de un sujeto que, vivo o muerto, trascendió un "mundo de cadenas", "pequeño y exterior", sostuvo hasta el final que "no hay cárcel para el hombre" (625).[190]

La persistencia y la actualidad de la obra y la vida del poeta son reconocidas, cuando no exaltadas, en los distintos capítulos de *Miguel Hernández. La fontana eterna* (2013), cómic escrito y dibujado por Ramón López Cabrera. El proyecto -como su título lo indica- considera la biografía del autor una "fontana", esto es, un manantial que surge de la tierra, de la que el artista gráfico abreva para componer nueve microhistorias, que remedan, recuerdan o toman como ejemplo algunas anécdotas, a veces algunas composiciones, del derrotero hernandiano. Se trata de una reivindicación de su legado, más que de una narración biográfica pormenorizada. En el prólogo, López Cabrera asume la palabra y explica que la premisa era "contar algunos de los momentos cruciales de la vida de Miguel Hernández a través de las anécdotas de personajes que, en la actualidad, encontraban con él alguna sincronía gracias a sus escritos" (5). Tal

[190] Conforme a lo dicho, Ramón Pereira apunta, en la apostilla final, que confía en que la obra "divulgue aún más la extraordinaria calidad humana y literaria de este hombre que murió por sus ideales y nos dejó un legado de valentía, tesón y amor por la vida". Pensando, quizá, en un accionar romántico poco probable en nuestros días, toma la muerte de Hernández como un "sacrificio" en sentido literal, es decir, un acto de abnegación y una ofrenda a sus ideas. Ramón Boldú, en cambio, se identifica con las penurias que atravesó el poeta, y opina lo siguiente: "Cuando uno realiza cómics en España, sabe lo que puede llegar a sufrir un artista; y he descubierto que Miguel fue un artista que sufrió como nadie y, a pesar de ello, nunca perdió el ánimo". El escritor oriolano constituye para el ilustrador un modelo de conducta, así también lo cree el guionista, pero, sobre todo, en lo que respecta a la esfera de la cultura.

operatoria era una manera de suscribir su vigencia y de dar sentido al manido marbete de "poeta universal". Por lo mismo, no pierde la oportunidad para relatar su propio vínculo con el escritor, quien desde los tiempos del Bachillerato, en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Orihuela, lo sigue emocionando.[191] De hecho, esa continuidad también se manifiesta en el aspecto visual del libro, puesto que la tapa nos muestra a un Hernández adulto, caminando hacia el frente y llevando sobre sus espaldas a un hombre, mientras que la contratapa nos exhibe a un Hernández más joven, con un cabrito al hombro, caminando hacia delante, pero de espaldas. No hay circularidad, mas ambas imágenes conviven, brotan de la misma fuente.

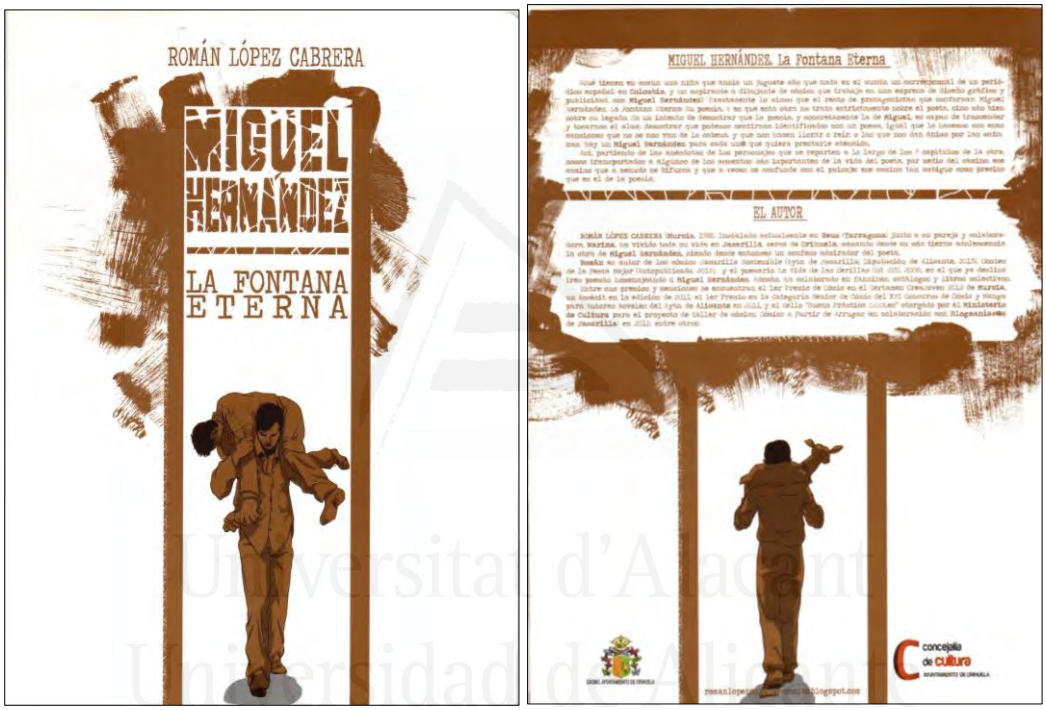


Figura 24. Portada y contraportada de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera

Como veremos, los episodios que se recuperan configuran una imagen de "poeta popular" o "poeta del pueblo", que sienta sus bases en la axiología hernandiana y en el vigor de sus ideas, mucho más que en su participación en la guerra y su compromiso republicano; con arreglo a la contratapa del ejemplar, "hay un Miguel Hernández para cada un@ que quiera prestarle atención". Se prioriza el tiempo presente y la crónica

[191] Al igual que los lectores de la antología de Ediciones de la Torre, sobre los que Francisco Esteve Ramírez hace algunos comentarios, y José Luis Ferris, el guionista e ilustrador se refiere en la sección del prólogo, "Miguel y yo", a la escena de lectura iniciática de la obra hernandiana. Como es común en estos casos, dado que Hernández pertenece al canon escolar, López Cabrera descubre al poeta en el colegio, "en pleno despertar adolescente de puños en alto y banderas republicanas", aunque tuviera ya inclinaciones líricas y estuviera acostumbrado a "vivir entre voces de cantautores" (6).

histórica se supedita a los avatares de la narración literaria. El texto biográfico y el texto ficcional mantienen una relación especular, y lo que los liga son los valores universales que ambos sostienen, junto con los roles vitales -amigo, hijo, padre, intelectual, militante- que los personajes encarnan. En este sentido, la tapa y la contratapa mencionadas hacen hincapié en la ayuda que el poeta brinda a los otros, primero a la cabra, luego a un hombre, del mismo modo que Jesucristo, quien, "pastor de ovejas", termina siendo "pastor de hombres".

En virtud de lo dicho, algunos pasajes recuperan los roles desarrollados por Hernández, por ejemplo, el capítulo dos, "Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo", rescata la imagen de poeta enamorado, y el capítulo tres, "Elegía", los vínculos fraternales y filiales; en otros, lo que prevalece es la calidad humana de aquellos que intervienen en la historia y los valores que ésta comporta, verbigracia, el capítulo cinco, "No dejar solo a ningún hombre", relata la historia de un periodista que ayuda a un joven caído en una manifestación, al igual que Hernández ayudara al soldado de su crónica, destacándose el carácter solidario de los personajes, y, los capítulos siete y ocho, "El corresponsal (Parte I): las nanas de la cebolla" y "El corresponsal (Parte II): el niño yuntero" respectivamente, narran las peripecias de un corresponsal español que tras recibir los cuidados de Ameyal, mujer perteneciente a una comunidad originaria, decide buscar al hijo de ésta, quien ha sido secuestrado por la guerrilla colombiana, y muere en el intento, dando sobradas muestras de su figura de intelectual comprometido.

Solo en los casos del capítulo seis, "El homenaje: jornaleros", y el capítulo nueve, "Yo tampoco soy una puta barata", las reminiscencias a la figura de "poeta del pueblo" son más transparentes. Con respecto al primero, éste presenta a un grupo de rock que ha sido invitado a participar del homenaje a los ochenta años de *Perito en lunas*. En una conversación que mantienen sus integrantes, acerca de qué poema hernandiano musicar, interviene una amiga de estos, quien los hace mirar la televisión para que vean una noticia. Ésta muestra a un hombre que rescató en una manifestación contra los desahucios a un chico herido, es decir, se plantea un vaso comunicante con la historia del capítulo anterior, el número cinco. Si a ese hombre un cartel le recordó la anécdota de Hernández, a los músicos sus palabras, y las de su amiga Jenny, los hace reformular el tipo de acto que quieren llevar a cabo. Según ésta les aconseja, "no son tiempos de poemas de amor, tenéis que escoger algún poema que refleje el panorama social y político actual. Un poema que acompañe y dé fuerzas a quien lo pasa mal" (50). Por lo que, eligen una de las composiciones más combativas de *Viento del pueblo*,

"Jornaleros". La imagen de autor que prefieren y la actualidad de la misma se ponen de manifiesto en la *performance*, cuando en la presentación de su adaptación musical el cantante declara: "Y ahora vamos a hacer lo que hemos venido a hacer. Homenajear al poeta del pueblo, con unos versos que siguen estando vigentes hoy en día" (51). Lo que sigue son los versos del oriolano cantados por la banda y recitados por el propio Hernández en la trinchera, puesto que se alternan las ilustraciones del recital con las del poeta en el frente, declamando ante los soldados, según lo muestran las pocas fotografías que se conservan de aquella época. En torno al capítulo nueve, éste cuenta la historia de un publicista y su familia, quienes tienen severas dificultades económicas y podrían, en el transcurso de unos meses, "estar en la calle" (64). Cercado por esos fantasmas, el creativo especula con entregar uno de sus personajes más queridos, *Aware man*, a su jefe. Llamado "el hombre consciente", su historia había sido pensada para ser "una sátira reivindicativa" y "en cada capítulo enfrentaría problemas sociales, políticos, e ideológicos, iba a ser un héroe del pueblo" (65). Proyección del autor, en especial de aquel joven idealista que lo dibujó, este sujeto también estrecha lazos, como es obvio, con la figura del escritor de *El rayo que no cesa*. Ahora bien, ante la situación límite descrita, la intervención del hijo es crucial. Él le sugiere leer la biografía de Miguel Hernández y concentrarse en los capítulos referidos a su muerte. De esta forma, los episodios finales de la biografía del poeta irrumpen en la historieta, recreándose el diálogo entre éste y Fabregat Terrés del que se extrae el nombre de la historia, y los siniestros sucesos previos a su casamiento religioso con Josefina Manresa. "Poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio", el oriolano se presenta como un modelo de conducta, pues el publicista reflexiona sobre su vida y decide hacer algunos cambios en la suya. Enfrenta a su superior, le entrega el personaje y le espeta "usted se quedará con su imagen pero no con su conciencia" (73). En las dos últimas viñetas, después de renunciar, vemos al protagonista sentado en una plaza, frente a un monumento de Hernández. Llama a un viejo amigo y le pregunta si sigue en contacto con "aquel editor de cómics *underground*" (73), debido a que tiene intenciones de enviarle una propuesta. Todo indica que ésta será una narración ligada al poeta, ya que la imagen final del texto es un retrato a lápiz de éste. Así de profundo ha sido el impacto de su ejemplo sobre la vida del artista gráfico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 25. Viñetas de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera

Figura 26. Viñetas de *Miguel Hernández. La fontana eterna* de Ramón López Cabrera

3.4. La biografía televisiva y los mitos de la democracia

La biografía televisiva española se inicia con la producción de un grupo de "documentales *ejemplares*" para la televisión del tardofranquismo -las series *Biografías* (1967), *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969) y *Biografía* (1973)- con los que se pretende divulgar la vida y la obra de los españoles más eximios y consolidar el apego del público a una misma tradición histórica. Los personajes biografiados son aquellos idóneos para su imitación: Azorín, Ramón Menéndez Pidal, Santiago Ramón y Cajal, Gregorio Marañón, José María Pemán, Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros. Por supuesto, esto cambia con el advenimiento de la transición, optándose durante los años ochenta por la realización de "miniseries biográficas", visto que éstas tomaron el relevo de la narración de individualidades y los documentales se centraron en el pueblo español en su conjunto. Si hacia finales de los setenta tuvieron un sitio preeminente las adaptaciones de obras literarias ambientadas en el siglo XIX, por ejemplo, *La saga de los Rius* (1976), *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1979), en la década siguiente se continuará con esa modalidad, recordemos las recreaciones de *Los pazos de Ulloa* (1985) o de *La forja de un rebelde* (1990), pero se dará cauce a la creación de obras originales producidas especialmente para la televisión y a miniseries biográficas de la talla de *Cervantes* (1981), *Teresa de Jesús* (1984), *Goya* (1985) y *Lorca, muerte de un poeta* (1987). En casi todos los casos se lleva a cabo una revisión del pasado histórico, en especial, de los conflictos previos a la Guerra Civil, inscripta en una política cultural de tenor democrático y conciliador. Cuando en los noventa, aparecen en la península tres cadenas privadas con cobertura nacional, la televisión pública pierde su monopolio y no puede solventar los elevados presupuestos de las "ficciones históricas". Es por ello que, hasta la primera década del siglo XXI, las biografías fílmicas vuelven a explotar el formato documental clásico. Estas aprovechan el material de archivo de TVE y emplean un "tono conmemorativo", que, en más de una ocasión, se desprende de la firma de convenios entre Televisión Española e instituciones como la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). Salen al aire por ese entonces, los episodios de *Biografías del 98* (1998), *Nombres del 98* (1998), *Felipe II* (1998), *Carlos V, un monarca, un imperio* (2000-2001), *Mujeres en la historia* (2004), *Creadores del siglo XX* (2005-2006) y *Protagonistas en el recuerdo* (2006). Tal panorama ha vuelto a cambiar en los últimos años, en los que la ficción televisiva ha resurgido merced a novelas de evocación histórica como *Cuéntame cómo pasó* (2001-presente), *La señora*

(2008-2010), *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012), *El tiempo entre costuras* (2013-2014) y miniseries de cadenas privadas -Antena 3 y Telecinco- que narran la vida de personajes famosos, más que históricos, como *Padre coraje* (2002), *Marisol* (2009), *Paquirri* (2009), *Adolfo Suárez, el presidente* (2010) y *La duquesa* (2010-2011) (Fra Molinero, 2009; Hernández Corchete, 2010).

Esquematizadas, entonces, las distintas flexiones de la biografía televisiva contemporánea, cabe preguntarse ahora qué lugar ocupan aquellos proyectos destinados a contar la vida del poeta en esta periodización. Con toda seguridad, creemos que, en su mayoría, los mismos corresponden al "tono conmemorativo" propio de finales de siglo XX y principios del XXI. Exceptuando a *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de 2002 y *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* del año 2005, el resto de las producciones fueron estrenadas durante el centenario de su nacimiento en 2010, momento propicio para todo tipo de homenajes y publicaciones.[192] De esta manera, el hiperbiografismo propio del medio impreso se desplaza a la pequeña pantalla, y nos encontramos con narraciones biográficas variopintas, que, en pos de dar forma a la excepcionalidad del biografiado, apelan a recursos tradicionales como el material de archivo y los testimonios de familiares, amigos y biógrafos, y a otros más actuales como la animación y el videoclip.

Si hilamos un poco más fino, vemos cómo la ficción ha sido relegada a un segundo plano, dado que, más allá de la miniserie biográfica de José Ramón Larraz, *Viento del pueblo: Miguel Hernández*, el repertorio biográfico televisivo sobre el poeta responde a las matrices genéricas del "documental biográfico". Al igual que el "documental histórico", éste rescata un acontecimiento social significativo, narrado según las pautas de una causalidad bajo la cual también se lo interpreta, pero "excede los límites del discurso histórico aunque se inscribe parcialmente en él y centra su exposición de los fenómenos alrededor de la singularidad de los personajes biografiados" (Aprea y De Lazzari, 2004).

Las primeras imágenes de *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* (2005), una película documental de José Manuel Iglesias, guionada por él y Jesucristo Riquelme, nos presentan a José Saramago, quien, a modo de cita de autoridad, nos propone el viaje desde la persona a la obra. Considerando que, según su

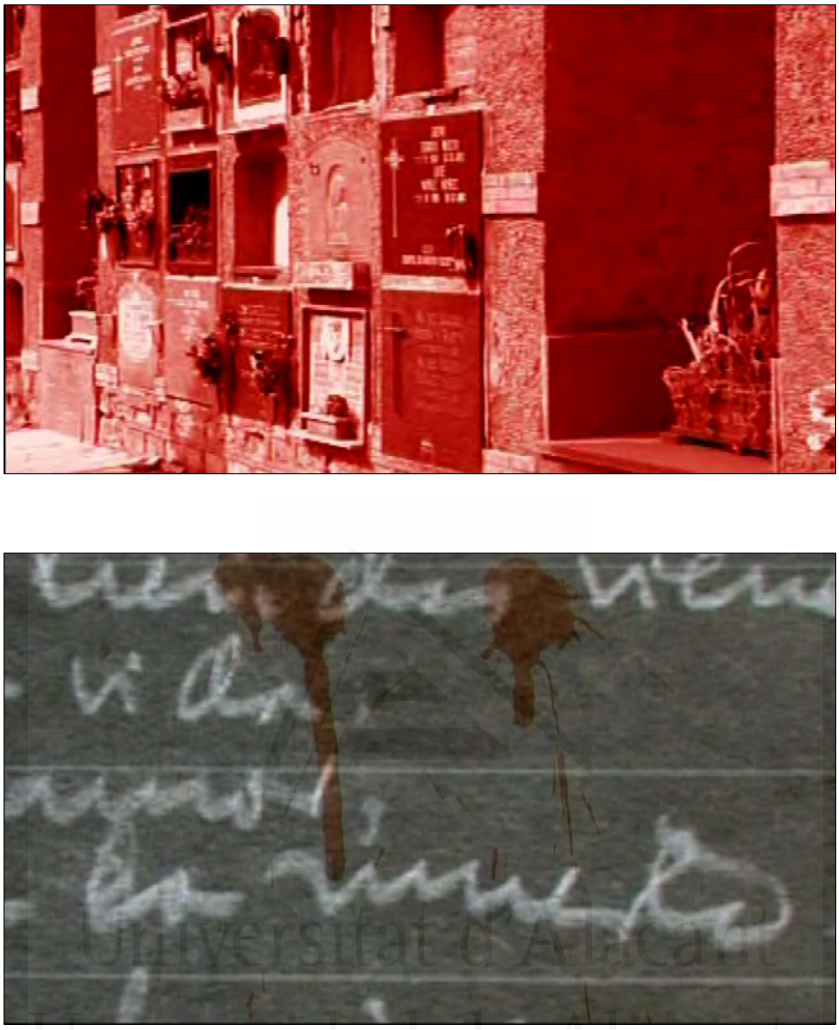
[192] Asimismo, solo *Compañero del alma…* (2005) y *Las tres heridas de Miguel Hernández* (2010) se filmaron sin ayuda de Televisión Española. El primero es un film documental de José Manuel Iglesias, secundado por DN Producciones Audiovisuales, y el segundo es una realización de la Asociación Cultural Orihuela 2010.

título, se trata de un planto, a continuación la cámara se desliza hacia la derecha y nos muestra la lápida en la que se conservan los restos del oriolano, teñida de rojo, presagiando por esta vía el final trágico del escritor. Más adelante, en los fotogramas de créditos, visualizaremos gotas de sangre, que como las gotas de tinta caen sobre fotos y papeles, verdadero *leit motiv* de la biografía televisiva dedicada al autor. Asimismo, partiendo de un lugar común de las exégesis hernandianas, el film se organiza conforme a las "tres heridas", la de la vida (parte primera), la del amor (parte segunda) y la de la muerte (parte tercera), al tiempo que introduce la obra del poeta por medio de recitados o videoclips con musicaciones de sus versos.[193] Suerte de apuesta caleidoscópica, se intenta construir su figura a través de una profusa cantidad de testimonios, que suman, cada uno a su manera, una perspectiva más al asunto. Juzgan la vida y la obra de Hernández, vecinos de Orihuela, amigos, colegas, compañeros de la prisión, críticos literarios, biógrafos e integrantes de su familia, incluso aquellos a quienes él nunca conoció, como sus nietos. En este sentido, con este documental se inicia un acercamiento a una "tendencia de la cultura masiva al tratar con el arte culto, sustituir la obra por anécdotas, inducir un goce que consiste menos en la fruición de los textos que en el consumo de la imagen pública" (García Canclini, 114).

La indecibilidad entre la vida y la poesía del escritor y el carácter desgraciado de su ciclo vital son los primeros aspectos que se ponen de manifiesto. En la primera parte, "Vida", Leopoldo de Luis afirma que en la actualidad se habla mucho de la poesía de la experiencia, pero que para él no hay mayor experiencia que "señalar esos tres elementos" -vida, amor, muerte- "en la existencia del hombre". Luis Rodrigo Isern, en cambio, destaca que la trayectoria hernandiana fue "admirable porque fue la vida de un luchador y patética porque todo fue una tragedia". Esto es, abogan por una lectura de su

[193] Tanto desde el punto de vista del contenido como desde el de la forma, *Compañero del alma*… ensaya la deconstrucción de los tópicos hernandianos, mas es en el aspecto visual, en el que el proyecto sale menos airoso. Con pocas salvedades, los videoclips que se incorporan al documental son una traducción casi literal de los versos del oriolano. Acompañados por música de desigual calidad (pero de amplitud de miras) e intervenidos por carteles o frases, que emplean una tipografía vulgar, parecen más el trabajo de un aficionado que el de un sujeto avezado en la materia. Por ejemplo, "El sol y la luna" de Lou Garx, al ritmo de una melodía *hard rock*, exhibe a una chica rubia caminando de noche por un bosque, mientras se suceden imágenes de lunas, eclipses y soles; mostrándose un primer plano de su espalda en la última escena, en la que ésta tiene tatuado un sol de grandes dimensiones. Sin embargo, no todos son tan lineales. Uno de los más logrados, "Oda a la higuera" de Nacho Novo y los castigados sin postre, nos presenta en clave pop una composición visual, que logra captar por medio de símbolos -fundamentalmente, higos que se abren como si fuesen el órgano sexual femenino- el registro erótico de los poemas de Hernández. En cualquier caso, la música se aleja de la tradición de los cantautores, buscando mediante el uso de otros géneros -rock, pop, rap, electrónica, ranchera- un vínculo más directo con las nuevas generaciones.

obra sujeta a los avatares de la biografía, y, al menos en principio, por la imagen de "poeta del sacrificio", respectivamente.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 27. Fotogramas de *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias

Este primer segmento del documental, gira alrededor del tópico pastoril. Hay una preocupación inicial por dejar aclarado que Miguel Hernández no pertenecía a una familia pobre, que se traduce en los dichos de los vecinos de la zona. Todos coinciden en que su padre era uno de los exportadores alicantinos de ganado más importantes; según Antonio Beneite, vecino de Cox, además, "algo presuntuoso y de la época tirando pa´arriba". La voz en *off* , por su parte, expone los vínculos entre el poeta y el mundo natural, nexo que por encima de la emulación de un costumbrismo decimonónico, se constituirá como una constante de su obra. Pero "la naturaleza que habla a Miguel de Dios también le conduce a Eros. Son los momentos del despertar sexual del joven, que expresaría gongorina y crípticamente sus desasosiegos adolescentes en bellas

composiciones". De modo solapado, aunque lejos de perseguir la justificación del erotismo poético hernandiano por esta senda, a la manera de sus primeros biógrafos, esa voz elucida una correspondencia entre la observación directa de la naturaleza y las primeras vivencias sexuales del poeta.

En lo que incumbe a las imágenes, el primer videoclip del documental nos enseña a un niño campesino extrayendo leche de una cabra, en un sitio que parece ser el establo de la casa-museo de Miguel Hernández; al tiempo que, escuchamos la voz del pequeño recitando "En cuclillas, ordeño". Los efectos por los que se introducen unas luces en forma de estrellas en el cuadro, en consecuencia, mitifican la infancia del autor y la escena pastoril que da cobijo a la misma.

Figura 28. Fotograma de *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

No obstante, todos los testimonios vinculados con la figura de "poeta pastor" tienden a deconstruir el tópico. La nuera del escritor, Lucía Izquierdo, se limita a describir el marbete y explica que lo llamaban así "porque su padre era tratante de ganado y tenía que sacar a las ovejas, al ganado, a pastar al campo". María Asunción Mateo, segunda viuda de Rafael Alberti, completa la apreciación anterior e indica que el origen humilde de Hernández, y el hecho de que hubiera tenido que cuidar del rebaño, se han desvirtuado, en su opinión, "porque él también era un hombre con una cultura, que… cuidaba ovejas o cabras, bien, pero era un hombre que tenía una cultura poética muy amplia y que realmente… su poesía tenía registros muy cultos". Es decir, ninguna de las partes del binomio ensombrece o suprime a la otra, pensar en un escritor que se ocupa de pastorear cabras no inhabilita las variadas posibilidades creativas del mismo,

los flujos entre la cultura culta y la cultura popular tradicional. La superación de ese lugar común también aflora en las palabras de Beneite:

> Tengo conocimiento que en el Ateneo de Alicante salió a disertar Miguel. Salió como siempre, sencillo con pantalón de pana y unas albarcas, y la gente se sorprendió, diciendo: ¿qué va a salir de este cabeza? Y cuando empezó a disertar… la gente… quedó un silencio… y fue una cosa que hizo grande… como la que él tenía. Solamente lo estorbaba que la etiqueta le ahogaba.

El pasaje anterior sirve para medir los alcances del estereotipo. Vestido de campesino, con sus habituales pantalones de pana y sus albarcas, nadie espera de él una presentación a la altura de las circunstancias, más bien el primer efecto provocado por su imagen es el del prejuicio y el de la subestimación, pues la gente se pregunta: "¿qué va a salir de este cabeza?". Pero Hernández los sorprende, el impacto de su *performance* es doble, justamente por la falta de expectativas que generó su presencia al comienzo. Antonio Beneite expresa con acierto las limitaciones que el empleo de una "etiqueta" entraña. Si bien es útil como carta de presentación, y hasta puede generar cierta curiosidad, tarde o temprano resulta un corset, barre toda versatilidad o complejidad de la figura de autor.

Eutimio Martín da un paso más, siendo el único que ve en el uso del tópico una estrategia de ingreso al campo intelectual. De acuerdo con el biógrafo, éste es un "aspecto miserabilista que Hernández no para de cultivar", porque le conviene, le granjea la amistad de intelectuales reconocidos como Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Y, negándose a la imagen de un Hernández "cándido", asevera que éste "no tenía nada de ingenuo… él se fabricó un look, un logo de imagen de marca, que le permitía llamar la atención adonde llegara". Por ende, Martín adelanta con estos comentarios una de las hipótesis principales de su biografía de 2010, *El oficio de poeta. Miguel Hernández,* analizada en el capítulo anterior. En definitiva, joven de "facultades prodigiosas", para el hispanista él transforma, él cambia el oficio de cabrero por el de poeta.[194]

[194] En la segunda parte, "Amor", se examinan las relaciones amorosas del poeta, desde María Cegarra y La Calabacica, pasando por Maruja Mallo -"una divertida pintora gallega por la que Miguel beberá los

Figura 29. Fotogramas del videoclip "Oda a la higuera" de Nacho Novo y los castigados sin postre en *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta* de José Manuel Iglesias

Con respecto a las figuras de "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio", éstas se ensamblan en la tercera parte del documental, llamada "Muerte". Durante la guerra, el "prestigio" del oriolano "crece". Es por esto que, la voz en *off* sostiene que Hernández llega a ser tan "popular", o lo que es lo mismo, conocido por el público en general, que uno de sus poemas es elegido como letra para un himno de la II República, que no se concreta. Por añadidura, "Miguel ya no es el provinciano que llegó a Madrid en busca de reconocimiento y comprensión hacia su obra. Es el autor de *Viento del pueblo* y se sumerge en un baño de multitudes cada vez que recita y arenga a las tropas". Con arreglo a esta visión de su imagen, el escritor alcanza el estatus de "autor", ya no se trata de un muchacho que escribe versos y viene a probar suerte a la capital, sino de un poeta con obra, y, aún mejor, de un indiscutible *feedback* con su auditorio. Exhorta a los soldados, se entrega a su pueblo, pero no pierde su singularidad dentro de la masa.

vientos y llegará a romper temporalmente su compromiso con Josefina"-, hasta la que será su futura esposa. Importan más los datos sobre sus distintos vínculos, que la cristalización de la imagen de "poeta enamorado".

Las voces que dan cuenta de la etapa final del oriolano consideran su periplo carcelario y su muerte un "sacrificio", a pesar de que, en algún caso puntual, la mirada del entrevistado haga foco en la herencia hernandiana y los valores que ésta representa, sobre cualquier tipo de *cliché*. Las anécdotas acostumbradas respecto de la abnegación del poeta para con el prójimo son las que primero convocan la manida imagen de "poeta del sacrificio". Por ejemplo, según el relato que Santiago Álvarez le hiciera a Eutimio Martín, Hernández se identificaba con las penalidades de los milicianos, razón por la cual, en una acción militar en Teruel, se rehusó a llevar botas porque había soldados que no las tenían, y se dejó sus famosas espardeñas. La participación directa y sincera en la lucha, aún en estos aspectos cotidianos, ponen de manifiesto -en palabras de Rodríguez Isern- "su valor, su forma de ser. Su valor porque fue no solamente un poeta que dijo yo estoy aquí, hay que luchar con la gente, sino que lo hizo"; en suma, una empecinada coherencia. Con todo, esa actitud no se convierte, dentro de la narrativa documental, en una imagen de la resistencia o supone el trazado de una figura de contornos monolíticos. Por lo mismo, se desestiman los versos de Antonio Aparicio que le adjudica la leyenda, escritos con sangre en un muro, pues para José Ramón Clemente, compañero de celda, la escena no es cierta, "porque él ni estaba para escribir nada en la pared, ni en la postura que estaba, que era vertical a la pared, podía moverse". Tanto para Manuel Muñoz Hidalgo como para Eutimio Martín, en definitiva, la culpa de sus flagelos los tiene la Iglesia Católica, "por la persona de Luis Almarcha". Según Martín, no hay que dejar que la gente interprete que "él es el único responsable" como individuo, "no, Luis Almarcha es un personaje que encarna una institución que es la Iglesia Católica". Esa es, por supuesto, la tesis principal de su biografía de 2010.

En cuanto al legado de Miguel Hernández, éste -apunta Arturo del Hoyo- no es solo una gran obra, sino "una conducta de acuerdo con esa obra, es decir, es un sacrificio su vida… es una representación del gran sacrificio español, de todos los españoles en ese momento". Lo singular, esto es, la vida del poeta, se propone como una entrada a lo general, a la serie histórica, a la manera de la llamada "biografía modal", teorizada por François Dosse, y cristalizada -como ya lo hemos estudiado- por Eutimio Martín. Este último, además, si bien comparte la perspectiva biográfica de Del Hoyo, trabaja por fuera de los tópicos al uso, y no pierde la oportunidad para señalar que el mayor patrimonio que nos ha dejado el oriolano es una integridad insoslayable, en el "oficio de escritor". Finalmente, las reflexiones de Alfonso Guerra plantean una vuelta de tuerca del marbete "poesía social", a la hora de usarlo para referirse a

Hernández, debido a que lo considera "el poeta de la pureza". Esto es así, en su opinión, "porque la fidelidad era tan prístina, tan clara, tan continua a lo largo de toda su vida, que en los momentos en los que habla de Dios, los momentos que habla de la amada, los momentos que habla del pueblo, el compromiso humano es el mismo". Como es frecuente en las biografías televisivas, las particularidades del sujeto biografiado, "sustentadas sobre valores sociales positivos" -la humildad, la coherencia, el sacrificio-, se disponen como argumentaciones (Aprea y De Lazzari, 2004).

De la misma forma que *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* (1980) se centraba en las peripecias vitales de un sujeto, el poeta, distinto del que narra, su viuda Josefina Manresa, el breve episodio de la serie biográfica *Andaluzas* dedicado a ella, dirigido por José Ramos Espejo en 2008, para Canal Sur, pretende narrar la vida de esta andaluza célebre, pero termina contando la de su esposo, ya que su recorrido personal solo es significativo en función de su relación con éste. Muestra acabada de ello es la presentación que hace la voz en *off* de la protagonista. A partir del visionado de una foto, la misma expresa que junto a Hernández se encuentra Josefina, "la mujer que le inspira sus poemas más hermosos. Una andaluza que luchará por mantener siempre vivo el recuerdo de un genio". El documental narrará, entonces, "una historia de amor en tiempos de guerra y de miseria, en los que una madre tiene que alimentar a su hijo con un mendrugo de pan y unas cebollas". En efecto, la viuda será definida, por una mirada que la asocia inextricablemente al autor, como su musa -y él lo será como un "genio"-, otorgándole un papel activo solo en torno a la maternidad y a la defensa del legado hernandiano.[195]

Ahora bien, la corta extensión del programa y el "doble sujeto biográfico" (Molera de la Iglesia, 1998) que éste plantea apenas admiten el delineado de las imágenes de escritor que hemos venido indagando. Salvo la figura de "poeta popular", el resto difícilmente se profundizan. La voz en *off*, por consiguiente, afirma: "La guerra lo cambia todo. Miguel se convierte en un símbolo del bando republicano. El poeta que

[195] Con el fin de ensalzar la figura del poeta o por simple error -esto no lo sabemos-, la voz en *off* asevera que Miguel Hernández "alcanza su consagración con el Premio Nacional de Literatura", que se le concede por su poemario *Cancionero y romancero de ausencias*, hecho que, por supuesto, es falso. En consonancia con lo que venimos diciendo, aunque el documental construya su argumento a través de los procedimientos habituales -la presentación, los testimonios y el material de archivo-, advertimos cierto grado de improvisación en su empleo, dado que, valga como ilustración, las fotos no siempre aparecen en orden cronológico -el artículo de *Estampa* se exhibe cuando nace el segundo hijo- y en los créditos no se indican las canciones que musicalizan el proyecto. Una de ellas, "Yumeji´s theme", perteneciente al film *In the mood for love* de Wong Kar Wai, por ejemplo, es una composición de Shigeru Umebayashi poco conocida para el gran público, pero debidamente contextualizada, posibilita la fragua de nexos entre la historia de amor hongkonesa y la de los jóvenes oriolanos.

fue pastor alienta a las tropas en el fragor de la batalla. Llevando su voz por las barricadas". Se destaca, una vez más, su actuación en la contienda bélica, y, en este caso, merced a ésta, él no solo accede al estatus de autor, sino que se transforma en un ícono de la causa republicana. La representatividad de Hernández no excede los límites de estos comentarios, tampoco el narrador brinda un cuadro histórico pormenorizado. Por lo que, las causas de su muerte se enuncian, mas su consumación no tiene ningún culpable reconocible. "La tuberculosis, el hambre y el olvido segaron la existencia de un poeta universal con tan solo treinta y dos años", comunica el locutor. Y, de este modo, Antonio Ramos Espejo opta por una imagen de escritor más aséptica, pero también más global.

El sacrificio, en este relato, recae sobre la viuda del poeta, quien es la que tiene que afrontar los duros tiempos de la posguerra. Así, "la vida de la musa (transcurre) entre el instinto de supervivencia y el silencio forzado". Hostigada por los vencedores, estigmatizada como la "mujer de un rojo", Josefina Manresa persevera en su rol de albacea, tributándole esto rasgos heroicos, otrora consignados a su esposo. Según su nuera, ella "ha sido la gran musa, que ha luchado como una heroína para que su obra esté ahí, para que no se destruyera nada, que ha velado, que se ha desvivido… pues todo eso. Que fue una genial madre, que ha sido una gran mujer, que ha sido una abuela maravillosa".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 30. Fotograma de la serie *Andaluzas* dirigida por José Ramos Espejo

Miguel Hernández (2010) de Pedro Carvajal es un encargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), la Fundación Pablo Iglesias y TVE a

Es.Docu Producciones, creado con el objeto de homenajear al poeta en el centenario de su nacimiento, y proyectado en la televisión pública en el marco de los Documentales de la 2. Rodado en alta definición profesional, combina -según reza su ficha técnica- cuatro planos de voces con tres planos visuales. Por un lado, toman la palabra el propio Hernández, interpretado por José Luis Gómez, el narrador de la biografía en pasado, algunos de sus contemporáneos -ya sean estos de su entorno familiar, ya de su entorno artístico o político-, y los historiadores y especialistas en su obra; tales como los biógrafos José Luis Ferris y Eutimio Martín, Agustín Sánchez Vidal, experto en la generación del 27, José Carlos Rovira, estudioso de la empresa hernandiana y comisario del Centenario de Miguel Hernández, y Alfonso Guerra, presidente de la Fundación Pablo Iglesias. Por el otro lado, se emplean imágenes de archivo fotográficas y cinematográficas, muchas de ellas animadas digitalmente, al igual que los dibujos del autor; imágenes de los lugares transitados por éste y otras filmadas durante las entrevistas; y una serie de animaciones realizadas por Miguel Lasangre, que ilustran la etapa carcelaria y algunas composiciones. El proceso argumentativo del documental sigue los cánones estándar. No obstante, la calidad del aspecto visual, que incluye la presencia de animaciones y de un profuso material de archivo, junto con la recuperación de datos menos conocidos de la biografía hernandiana, renuevan el entramado documental.[196] Si como teoriza García Canclini, "el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado" (2001: 159), tanto este relato biográfico como los otros desarrollados durante el 2010, configuran esa puesta en escena, ratifican a Hernández como integrante de la mitología nacional.

La presentación televisiva del programa adelanta que, "con música de Serrat y Paco Ibáñez y los dibujos y la animación de Miguel Lasangre, podremos adentrarnos esta noche en el compromiso, la rebeldía y el sufrimiento del poeta que falleció joven y enfermo en prisión". Esto es, señala los rasgos típicos atribuidos a los mitos de la izquierda contemporánea: actitud *engagée*, insurrección y muerte temprana. Momentos después, esa voz en *off* recomienda a los espectadores que "disfruten" de ese "gran documental, que narra con gran emotividad la historia de aquel hombre que siendo niño escribía poemas, mientras cuidaba el ganado". Por la vía de lo emotivo se vuelve a la

[196] Desde luego, muchas de esas precisiones están relacionadas con la conciencia y la militancia políticas del autor. De otra suerte, no se haría hincapié en la presidencia de las Juventudes Socialistas que ejerció por un lapso muy corto de tiempo, ni en el episodio de maltrato, por parte de la Guardia Civil, al que se vio sometido a orillas del río Jarama; y como consecuencia del cual, fue a llamar a la puerta de Rafael Alberti y María Teresa León para decirles que "lo había comprendido todo", o sea, entendía su lucha a favor de los más desprotegidos.

historia entrañable del “poeta pastor”, pero, como veremos, más para destacar las adversidades que logró superar, que para evocar la fórmula del campesino puro e inocente.

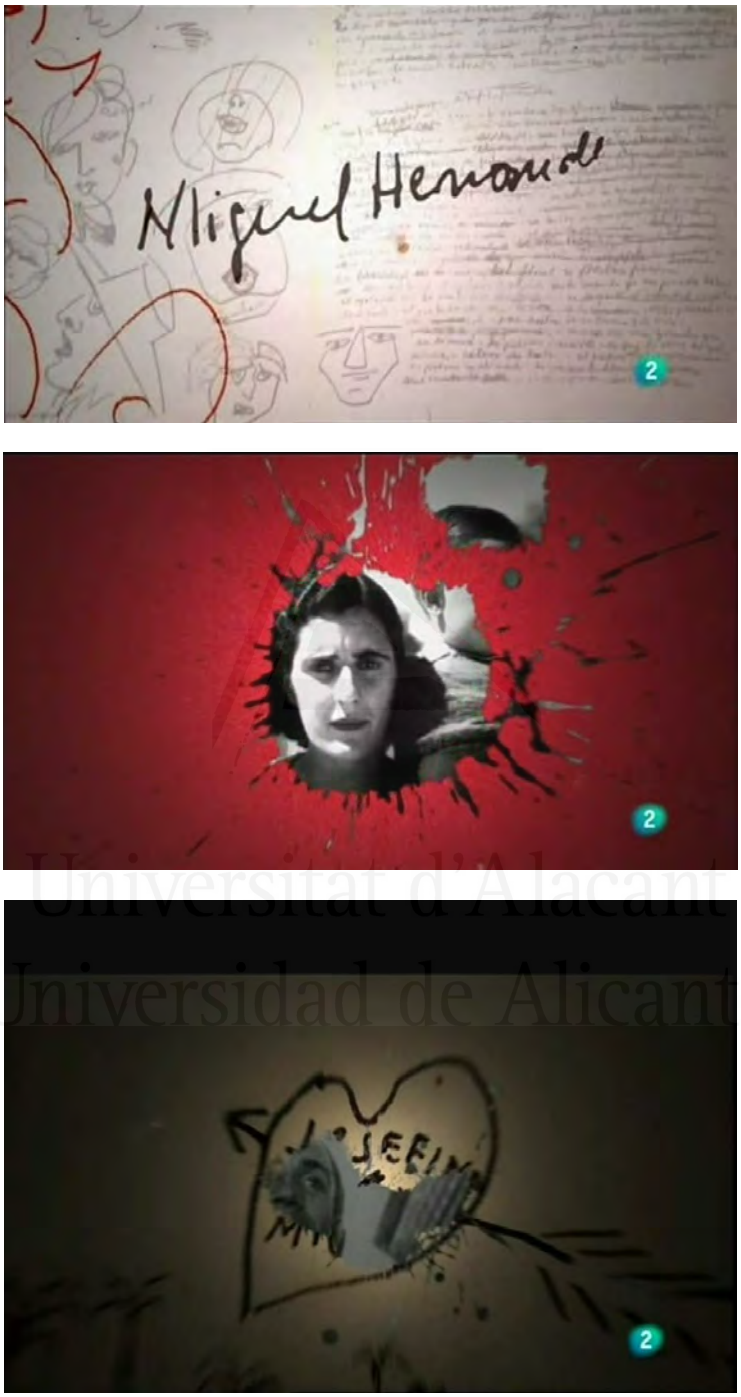


Figura 31. Fotogramas de la presentación de *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal

Antes de que el relato propiamente dicho comience, se suceden las imágenes de crédito, en las que se exhiben fotos, manuscritos y dibujos del poeta abiertos por una

gota de sangre, que según el fondo cambia, y también puede interpretarse como una lágrima o una mancha de tinta. La impronta fatalista se mantiene y la historia de su vida inicia con un segmento animado, ambientado en la prisión de Torrijos, en 1939. Al igual que en *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa* (2013) de Ramón Pereira y Ramón Boldú, el tiempo elegido para la narración es el presente de la cárcel, que aparece siempre en los cortos de animación, y que se encuentra atravesado por el pasado, gracias al uso del *flashback*. Las ilustraciones en blanco y negro muestran la opresión en la que vive el protagonista, desde una visión externa de la cárcel y de las celdas, que revela la angustia y la soledad que éste padece; de modo similar a cómo las viñetas de *Paracuellos* de Carlos Giménez, presentaban a los niños del Auxilio Social. Los únicos personajes que intervienen en estos fragmentos son los policías y los curas, retratados en planos contrapicados, que connotan su imposición del poder. En compensación, cada vez que finalicen esas escenas, repararemos en la luz y los colores que nos ofrecen las imágenes del paisaje español.

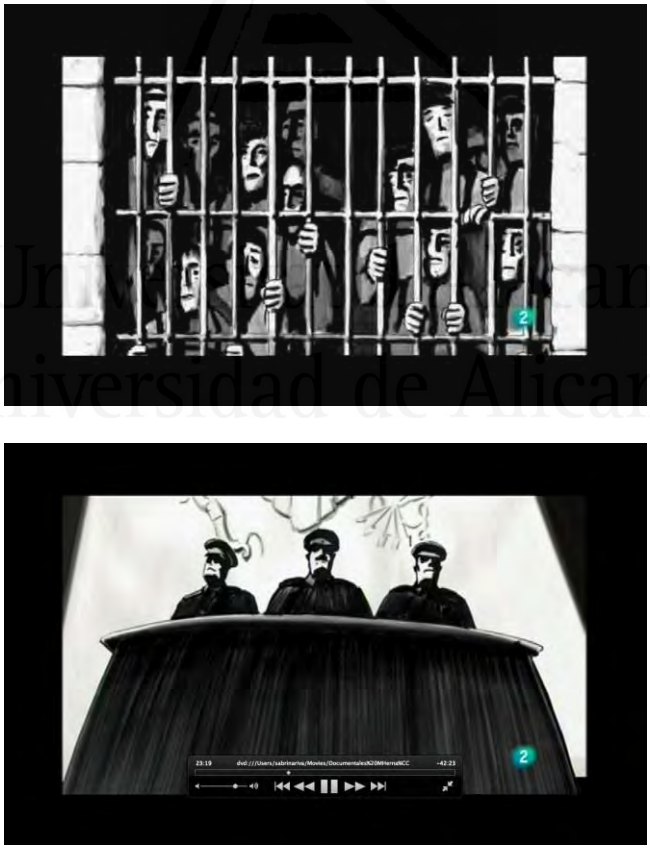


Figura 32. Animación de Miguel Lasangre para *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Sobre su infancia y juventud hay pocos testimonios que no reiteren lo expuesto hasta aquí, en los documentales anteriores. Uno de ellos es el de José Luis Ferris, quien intenta desligarse del tópico autodidactismo hernandiano, según el cual él tuvo una escolarización misérrima y un tesón ejemplar a la hora de completar los baches de su formación. Para el biógrafo, "Miguel Hernández fue un niño privilegiado dentro del contexto en el que se va criando sobre todo en la Calle de Arriba, una calle de obreros, de labradores, de campesinos. De gente que vive y tiene niños que van a ser mano de obra" en un futuro casi inmediato, visto que estos "tenían un año de instrucción como mucho". Otra declaración que abreva de la fuente oral original -Josefina Manresa- y que aún no habíamos registrado en la biografía televisiva, es aquella proporcionada por su nuera -Lucía Izquierdo-, conforme a la cual la viuda "había oído en algunas ocasiones que estaba loco, que escribía, que hacía versos, que se bañaba en el río cuando estaba el agua congelada". Antes de que Hernández alcanzara su perseguida "distinción", el rumor popular se encargaba de cimentar su singularidad, de estirpe romántica, como resulta obvio, pero también obra de la maledicencia pueblerina.

La imagen de "poeta de retaguardia", contrapunto de aquella sostenida por el oriolano, se reconstruye nuevamente, en esta oportunidad, mediante testimonios orales y escritos y fotografías de archivo. Ferris juzga que el autor "podría haber tenido una posición cómoda, ir a Madrid y quedarse en el palacio. Miguel no quería eso… va de sitio en sitio viendo morir a compañeros. Cuando lo descubren lo reclaman al Quinto Regimiento". Primero "pone el cuerpo" en acción y luego "su palabra", puesto que "se da cuenta de que la poesía puede servir de palanca y sobre todo de acicate, de ánimo y de fuerza". Su intervención cambia a medida que avanza la contienda y es el resultado de la experiencia compartida con los soldados, no una estrategia premeditada. Elige "lo incómodo", siendo su convicción tan transparente que conquista los elogios del mismísimo Juan Ramón Jiménez, para quien Hernández fue el único que en esas circunstancias cantó con "honda autenticidad". En este asunto, la ideología autoral se hace explícita, dado que, simultáneamente, se escucha la voz en *off* declamando el texto del poeta de Moguer -en especial, las líneas en las que denuncia la "falta de convencimiento de los poetas" y sus "monos azules muy planchados"- y se observa una fotografía de Rafael Alberti, vestido con el atuendo que los milicianos usaban en el frente. Se proporciona un rostro con el cual identificar tal percepción negativa. Imagen y discurso escrito anudan una noción que ya ha sido cristalizada en el imaginario

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

popular sobre la guerra, enfrentando a dos escritores con ideas similares, a partir de su "posición" en el combate.

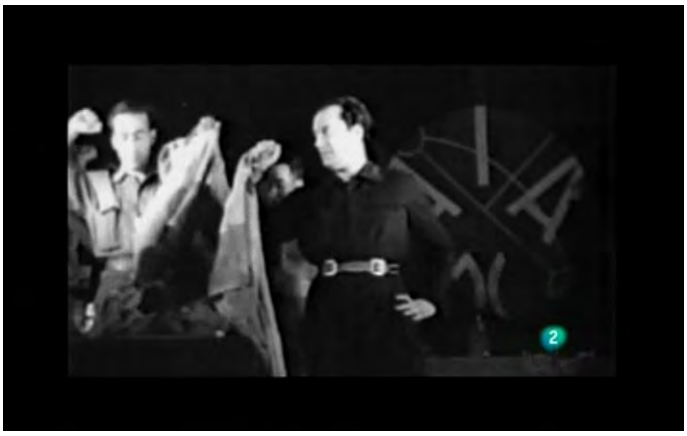


Figura 33. Rafael Alberti en una fotografía recogida en *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal

A fin de subrayar su altruismo y su necesaria pertenencia al pueblo, se incorpora en la biografía una anécdota contada por Melquisedec Rodríguez, compañero de celda de Hernández en la cárcel de Toreno. En virtud de su relato, una madre quiere besar a su hijo preso, pero el guardia no se lo permite. El oriolano, entonces, intercede por la señora y le dice a éste que si no deja que los familiares se aproximen, cargará con eso en su conciencia. El uniformado le pregunta quién es. Él contesta: "Yo soy Miguel Hernández, un preso". Y esto suscita la sorpresa. "¿Pero usted es Miguel Hernández?", cuestiona el interlocutor. "Sí, pero ahora soy un preso, no soy más", asevera el escritor. Por lo que, la imagen de "poeta del sacrificio" emerge de estas consideraciones. El autor no apela a su popularidad ni se siente distinto por componer versos, es uno más del pueblo y permanecerá hasta las últimas consecuencias con él.

El documental *Miguel Hernández* (2010), dirigido por Francisco Rodríguez y David Lara para TVE 2, es una realización de Dacsa Produccions, junto a Sateco Documentalia, que contó con el apoyo de la Generalitat Valenciana. Dividido en dos capítulos, expone las opiniones de algunos de los especialistas más importantes en la obra hernandiana -José Carlos Rovira, Carmen Alemany Bay, José Luis Ferris, Francisco Esteve, Jesucristo Riquelme, Vicente Ramos y Aitor Larrabide- y de amigos y compañeros de prisión del poeta -Manuel Molina, José Aldomar, Luis Fabregat Terrés-. El cruce entre los testimonios y las imágenes es desigual, dado que el uso de las entrevistas y la reproducción de material escrito -tapas de publicaciones, cartas y documentos- aventaja al empleo del archivo fotográfico y cinematográfico, imperando

un respeto por la palabra escrita, que concuerda con la numerosa presencia de filólogos dentro del grupo de invitados.

Tal perspectiva trae aparejada una revisión de tópicos literarios, más que de *clichés* biográficos. Se mencionan sus actividades pastoriles, destacándose la probable "humillación" que el oriolano debe haber sentido al pasar con sus cabras junto a sus ex compañeros de colegio y el artículo que le dedicara Ernesto Giménez Caballero, merced al cual "sufre la humillación de ver publicada su carta con (una) cruel apostilla". Sin embargo, la imagen de "poeta pastor" no se ve especialmente favorecida. Los rasgos románticos que suelen asociársele a través de la misma son examinados, esta vez, mediante el análisis de su proceso creativo. En particular, su calidad de genio, portador de un don literario. Carmen Alemany Bay sostiene que "Miguel Hernández se dio cuenta de que no tenía un bagaje cultural suficiente como para emular a (los) escritores del 27". Es por esto que, desarrolla distintas estrategias en pos de mejorar su desempeño poético. Busca rimas en un diccionario, copia décimas de Jorge Guillén y después intenta emularlas, traduce versos del francés y compone esbozos en prosa, que le sirven de base para la escritura de sus poemas. Todas estas prácticas desmienten -en palabras de la catedrática alicantina- un mito muy extendido, "totalmente erróneo, que Miguel Hernández no elaboraba su poesía, que Miguel Hernández tenía mucho de innato. Efectivamente, tiene habilidad para la poesía, mucha habilidad, pero la poesía hay que trabajarla".[197]

En lo referente a su poesía de guerra, la voz en *off* señala que ésta es una "síntesis del dolor compartido y de denuncia contra la injusticia capitalista en defensa de las clases explotadas". Así, "El niño yuntero", por ejemplo, se concibe como una declaración de los derechos universales del niño en clave lírica. Más adelante, insiste respecto de quienes son los protagonistas y receptores de su canto -la juventud y los campesinos-, así como también en torno al modo en que su poesía vehiculiza las esperanzas e ilusiones de esa comunidad. Él "es el poeta que convierte en los derechos de hoy las utopías del ayer". Subyace en estas acotaciones, que recrean el tono revulsivo de la contienda bélica, en efecto, la figura de un escritor que no solo defiende los derechos de los más humildes con su pluma, sino que, virtualmente, por medio de sus versos, les da espesor. La evolución del poeta queda puesta de manifiesto en *Viento del pueblo*, poemario en el que -según esa voz- "Miguel expresa un compromiso consigo

[197] Similares conclusiones se enuncian, como ya lo hemos advertido en el capítulo anterior, en su libro de 2013, titulado *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana.*

mismo. Ha dejado de ser el poeta pastor y se ha convertido en el leal poeta soldado. En alentador viento del pueblo". Se dan por sentados, de tal guisa, algunos de los "tristes tópicos", y se encadenan no como expresiones que conviven en el mismo sujeto, sino como testigos (en el sentido deportivo del término) de un proceso.

Por otro lado, son sugerentes los comentarios del por demás citado Luis Fabregat, debido a que con las múltiples variaciones a las que se ve sometido el recuerdo y posibilita la oralidad, aquello que en su discurso inicial estaba en ciernes, ahora se comunica de forma explícita. Como hemos visto en el capítulo dedicado a las biografías hernandianas -en especial, las de María de Gracia Ifach, Manuel Muñoz Hidalgo, Claude Couffon y Juan Guerrero Zamora-, el compañero de Hernández en la prisión de Alicante aduce que la visita de José María Cossío, Rafael Sánchez Mazas y José María Alfaro enoja mucho al escritor. Mientras en esos testimonios afirma que ellos le pidieron una suerte de "arrepentimiento simulado", aquí alega que le dijeron, "no es que te vamos a pedir que dejes de sentir y pensar como lo haces, pero sí que por lo menos no lo exteriorices". Sin duda, no es equivalente sentir pesar por haber hecho algo, no ser consecuente con el compromiso adquirido, que hacer de esa coherencia una cuestión latente. El resultado de ese encuentro sigue siendo el mismo. El poeta declinó tales ofrecimientos y contestó -siempre según Fabregat- lo siguiente: "Parece mentira digáis conocer a Miguel Hernández y vengáis a hacerle proposiciones deshonestas como si Miguel Hernández fuera una puta barata. Miguel Hernández no se vende ni por su vida". La última oración, que en las narraciones biográficas impresas era un supuesto, una conclusión a la que el lector debía arribar, en el documental se convierte en un hecho, exagerándose de esa manera la imagen de "poeta del sacrificio". El autor no falta a su palabra y es consciente de que con esa acción pone en riesgo su existencia, mas ello es aceptado como parte insoslayable de su lucha.

A diferencia de las otras biografías televisivas, ésta es la única que se detiene en la recepción del ejemplo vital y la obra del poeta de Orihuela en el período de posguerra. "Con el tiempo, desde las sombras del obligado olvido oficial, Miguel se había convertido en un mito", señala la voz en *off*. Si bien los libros de Losada y otras editoriales argentinas circularon clandestinamente durante el franquismo, recién en 1968 se publicaron de forma legal algunos de sus textos. Y, en verdad, fueron los cantautores como Paco Ibáñez, quienes fuera de la península "contribuyeron a popularizar" su poesía; aunque sería Joan Manuel Serrat, en 1972, el impulsor del

reencuentro de Hernández con un público masivo.[198] La oposición al régimen despliega "campañas de contra-propaganda", en el marco de las cuales, en opinión de José Carlos Rovira, el escritor "empieza a tener una presencia popular que iba a ser imparable". Para Antonio Muñoz Molina -al cual citamos *in extenso* por ilustrar con acabada solvencia el cuadro de época-, el retrato de Antonio Buero Vallejo encarnó la suma ideológica de ese tiempo:

> Fue ese dibujo el que convirtió a Miguel Hernández no en un hombre real, sino en un ícono reverenciado de algo, de muchas cosas, demasiadas, cuando lo veíamos reproducido en los posters del antifranquismo, en nuestras galerías de retratos de la resistencia, junto a Lorca, junto a Antonio Machado, tal vez también junto a Salvador Allende, Che Guevara, Dolores Ibárruri. En ciertos bares, en ciertos pisos de estudiantes, la cara y la mirada de Miguel Hernández formaban parte de un paisaje visual que también incluía las reproducciones de *Guernica*. Era difícil pensar entonces que aquel retrato hubiera sido el de un hombre real, no un santo laico ni un mártir ni un símbolo (2010: 34).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los jóvenes que como el poeta pretenden resistir a una situación política adversa, encuentran en él un referente, que equiparan al ejemplo de Antonio Machado y Federico García Lorca -los otros dos integrantes del tríptico de la criminalidad franquista-, y colocan junto a líderes indiscutibles de la izquierda, como Salvador Allende, Ernesto Che Guevara y Dolores Ibárruri. Su rostro forma parte del imaginario y de la iconografía de los años sesenta y setenta, más como un signo de otra cosa -los sueños, esperanzas y posiciones políticas irrenunciables de varias generaciones- que como estampa de un autor ilustre. Además, en este fragmento, Muñoz Molina distingue

[198] La música que acompaña las imágenes atañe a dos grupos, uno que ostenta la firma de autores contemporáneos, adapta versos de Hernández y fue usado en la lucha antifranquista, y otro que está compuesto por canciones coetáneas al final de la guerra y representa a algún tipo de colectividad, desde el punto de vista del estado oficial. En el primero, encontramos las "Nanas de la cebolla" de Joan Manuel Serrat, "Andaluces de Jaén" de Paco Ibáñez, "Cada vez más presente" y "El niño yuntero" de Francisco Curto. En el segundo, el "Himno de la Unión Soviética", el "Himno de España" de 1940 y "Cuatro camaradas", canción falangista.

el recurso a la hagiografía, tan habitual en las proclamas revolucionarias, según el cual Hernández es un "santo laico" o un "mártir"; así como era un "héroe" en la biografía de Elvio Romero o un "poeta crucificado" en la de Andrés Sorel.

Otro hito de la recuperación del oriolano en el ocaso de la dictadura es el *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández*, de 1976. Éste, celebrado fundamentalmente en Orihuela, pero también en otras ciudades y pueblos de la Comunidad Valenciana, -según la voz en *off*- fue una "auténtica fiesta que engalanó la ciudad con recuerdos del poeta y en la que hubo adhesiones de todo el mundo". Evento de carácter cultural, mas de un trasfondo político indudable, en el mismo se dieron cita diferentes expresiones artísticas. En el barrio de San Isidro -de la Oleza mironiana- se pintaron murales emblemáticos, "mientras cantautores, grupos teatrales y conferenciantes trataban de extender por toda la provincia una cultura popular y, en definitiva, enraizada en una concepción política y comprometida" (Moreno Sáez, 2010: 14). A pesar del escasísimo presupuesto y del permanente boicot del Gobierno Civil, que prohibió los actos centrales de la programación, aquellos que se iban a desarrollar en los estadios de Elche y Alicante, el festival se llevó a cabo. Los resultados más perennes de ese acontecimiento fueron las pintadas en los muros de las casas humildes -suerte de "museo al aire libre" según Enrique Cerdán Tato-, que se muestran en el documental. En esas superficies, y en concordancia con la imaginería trazada por Antonio Muñoz Molina, se reprodujeron versos del poeta, junto a su rostro, el Guernica de Picasso e, incluso, una composición integrada por Miguel Hernández, Federico García Lorca y Antonio Machado.[199]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

[199] En palabras de los organizadores del homenaje, "se trataba de un acto de afirmación nacional que saque a la luz la tanto tiempo oculta imagen de Miguel Hernández" (Moreno Sáez, 2010: 17). De hecho, los carteles publicitarios del evento se redactaron en las cuatro lenguas que se hablaban en España. Eclosión de una oposición cultural contraria al régimen y al posfranquismo, lucharon por generar un quiebre en el ámbito cultural, respecto de las normas de la dictadura. Cabe destacar que, la mayor parte de la información que se posee sobre estas jornadas fue compilada en un ejemplar, editado conjuntamente por el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) y la Fundación Pablo Iglesias, en 2010. En ese libro, denominado *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández 1976-2010*, se pueden encontrar un breve ensayo con las coordenadas históricas básicas, numerosas imágenes de los murales y de las actividades realizadas, la nómina de las adhesiones a la celebración y los textos que diferentes escritores enviaron al comité organizador, para que formaran parte de un libro que nunca vio la luz.

Figura 34. *Homenaje a los pueblos de España*. Fotogramas de *Miguel Hernández* dirigido por Francisco Rodríguez y David Lara

Sin pretensiones de exhaustividad, la biografía repasa los últimos años y advierte la pervivencia pública del poeta, tanto en el espacio de las instituciones como en el de la vida cotidiana. En la década de los noventa, se editan en Espasa Calpe sus *Obras Completas*, al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, se crean la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela y el Centro Hernandiano de Estudios e Investigación de Elche.

Asimismo, la voz en *off* asevera que su nombre y su imagen afloran hoy en "calles, plazas, colegios, universidades, estaciones de metro y parques de distintas ciudades. Homenajes que demuestran que su figura y su obra siguen estando entre nosotros". Vigencia que en definitiva -de acuerdo con los dichos de Alemany Bay-, se asienta en su "mensaje universal".

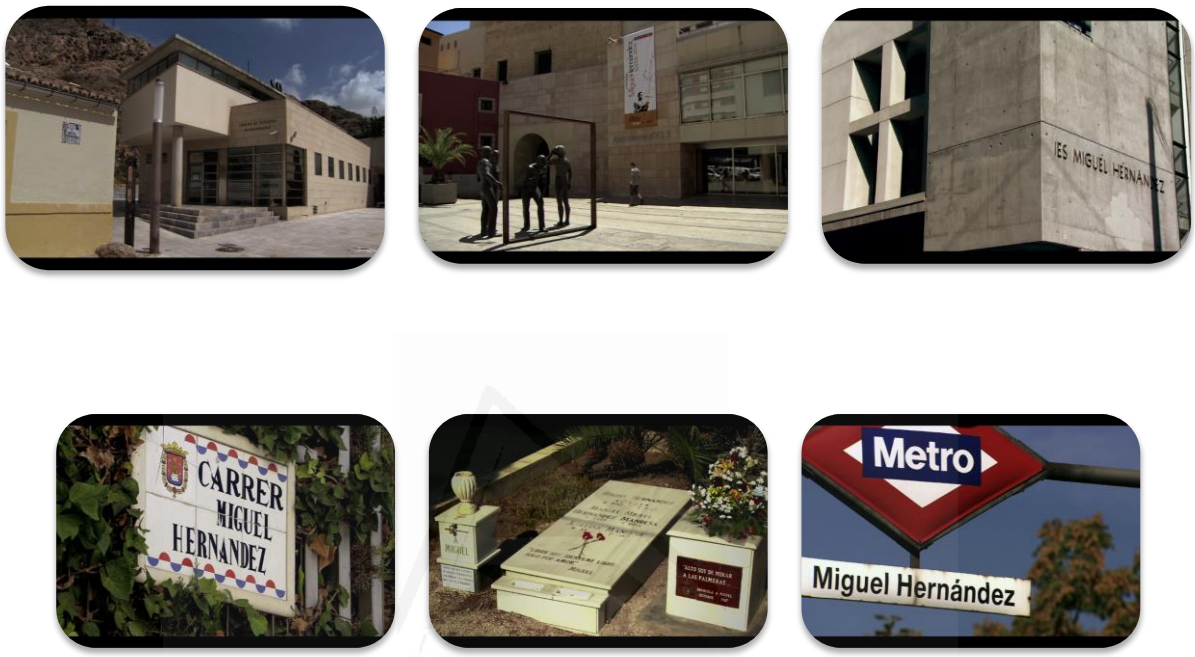


Figura 35. Fotogramas de *Miguel Hernández* dirigido por Francisco Rodríguez y David Lara

Por último, el fragmento con el que se cierra el guion recoge las imágenes de escritor que se desperdigaron, de un modo u otro, a lo largo del documental. Así, "mártir de la Guerra Civil, poeta autodidacta y expresión de un talento lírico de arrebatadora presencia, Miguel Hernández fue una vida truncada en plena juventud", siendo "sus palabras el mejor legado de una obra destinada a pervivir por encima de la guerra, el odio y de la intolerancia de los seres humanos". En resumen, no priman ni su origen humilde ni su presencia en la guerra, sino su injusto calvario, su voluntad de aprender, la figura de "poeta joven" y, sobre todo, la perdurabilidad de su palabra poética.

Con locución y guion de Matilde Alcaraz y dirección de Javier Abuja, se filma en 2010 *Miguel Hernández, amor, vida, mort*, episodio del programa *Dossiers*, transmitido por la televisión autonómica valenciana (Canal 9); razón por la cual, se

abandona el empleo del español y se utiliza, al menos en lo que respecta a la voz en *off*, la otra lengua oficial de la comunidad, el valenciano. La cámara recorre los escenarios naturales hernandianos para ilustrar con imágenes sus poemas, al tiempo que se detiene en el "paisaje humano" de la ciudad de Orihuela. Precisamente es la participación de los habitantes anónimos de ésta, singularizados a partir de su rol laboral o vital, la principal novedad del proyecto. Los versos del poeta son recitados por un mecánico, una maestra, un alumno, un podador, un policía, un pastor y un niño, intercalándose sus intervenciones a medida que transcurre el documental. "Poeta popular", sus anhelos y convicciones, encarnan en las voces de los miembros de ese pueblo por el que luchó y del que nunca se separó. Más allá de la aparición de varias canciones de Serrat -"Hijo de la luz y de la sombra", "Elegía" y "Para la libertad"- y otras de Mocedades y Enrique Morente, también en el aspecto musical se privilegió a gente de su comarca, pues tienen un protagonismo considerable las actuaciones grabadas *ad hoc* para el episodio, por la cantautora oriolana Esmeralda Grao. Ella versiona los versos del poeta y los canta en el patio de su casa de la Calle de Arriba, junto a las higueras y limoneros evocados por éste en sus primeras composiciones.

Esta biografía televisiva redunda en las mismas imágenes de escritor que ya hemos estudiado. Con todo, varios de los entrevistados coinciden en un punto que complementa su figura de "poeta tribuno": él fue uno de los que mejor articuló arte y compromiso. La literatura no es necesariamente comprometida *per se*, funciona de distintas maneras "en tanto que proceso significante, y quien juzga o valora es la objetividad en que, como práctica social, se inserta, esto es, lo que decide su hipotético compromiso lo que se afirma decir o hacer, sino lo que se dice o hace" (Talens, 1980: 48). Y el oriolano declamó sus versos, "dijo", y lo hizo en las trincheras, exponiéndose a los riesgos que éstas entrañaban, en suma, "hizo". "Por eso, todo el mundo quería a Miguel Hernández -argumenta Aitor Larrabide- porque él no se escaqueó de la primera línea del frente". Lo cual nos lleva una vez más a sus diferencias con el autor de *Marinero en tierra*. Según Ferris "hubiera sido tremendamente injusto que la medalla de «poeta del pueblo» se la hubiera puesto a un personaje como Rafael Alberti, que como decía Juan Ramón Jiménez, iba con mono planchado, mono recién planchado, raya al medio y pistola de juguete". Vale decir, hace conjeturas idénticas a las que se plantean en el documental de Pedro Carvajal, extremando su posicionamiento, ya que en sus dichos finales hace referencia a los escritores como el gaditano, e indica "que cuando subían al frente iban como aquel que dice en un coche blindado y bajaban lo justo para

hacerse la foto junto a los milicianos. Miguel Hernández no, estuvo en primera línea de fuego, y se la jugó, bien que se la jugó". La disputa por el título de "poeta del pueblo" queda aquí revelada en toda su amplitud, entre quien permanece y quien se va, entre quien es y quien aparenta. Para terminar, cabe señalar que esa figura de autor se proyecta al plano mayor, el que comprende a todas las personas, magnitud de su estela que lo convierte en un escritor imprescindible. José Carlos Rovira resume con agudeza estas reflexiones, en su aporte final: "Miguel Hernández es un poeta universal, Miguel Hernández es un poeta necesario, Miguel Hernández es un poeta de la memoria".

Figura 36. Fotogramas de *Miguel Hernández, amor, vida, mort*, episodio del programa *Dossiers* de Javier Abuja

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Adaptación de la biografía de José Luis Ferris de 2002, reeditada y actualizada durante el centenario, *Las tres heridas de Miguel Hernández* fue dirigida por Patricia López Pomares e ideada y producida por Asociación Cultural Orihuela, bajo ese contexto celebratorio. El fotograma que actúa como portada del relato exhibe una postal del Colegio de Santo Domingo en color sepia, que posee, en su ángulo inferior derecho, una gota de sangre roja. Si bien en este caso tal aspecto está ligado al título del documental -la sangre es una consecuencia de la herida y ambas anticipan el desenlace funesto de la historia-, recordemos que éste es un verdadero *leit motiv*, visto que ya lo encontramos en *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal y *Compañero del alma…* de José Manuel Iglesias. Por otra parte, el film de López Pomares comparte con el de Iglesias la misma organización tripartita, modulada de acuerdo con esas "tres heridas". Compuesto por un ingente material de archivo, los apartados van alternando poemas ilustrados, que

se recogen en los extras del DVD, junto a un corto animado de "El postro oscuro", con los dibujos de Eusebio Oca, música de Debussy y realización de Fausto Galindo.[200]

El documental se inicia con el sonido de una máquina de escribir y, en simultáneo, una placa en la que se van plasmando las letras que son el corolario de esa acción, sugerida por el ruido y por la tipografía observada. Las palabras elegidas para este pórtico son las de otro, las del prólogo a *Viento del pueblo*, ubicadas a la izquierda de una fotografía del poeta. Por lo que, de inmediato se convocan las nociones de "biografía literaria", práctica escrituraria y rol comprometido del escritor. Pero la narración del ciclo vital hernandiano comienza casi por el final, no por su actividad poética. La voz en *off* expresa que el autor es reconocido por sus paisanos de Orihuela como "activista republicano", encarcelado y "juzgado por un Consejo de Guerra". Puesto que, acto seguido, se vuelve a la Oleza de 1910, resulta evidente que se quiere promover una suerte de contrapunto entre su trágico periplo carcelario y sus días apacibles en el campo.

En el año 2002, en una reseña para el diario *El País*, Ángel Luis Prieto de Paula adjudicaba a la biografía de José Luis Ferris el tino de haber "llenado un hueco ocupado hasta aquí por la ignorancia o, quizá peor, por la mitificación del «poeta cabrero», un clisé más rústico que bucólico permitido, si no cultivado, por el propio escritor". Tal contribución se pone de manifiesto otra vez en esta película, en la que no solo el guión adapta -como dijimos- *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, sino que se entrevista al propio biógrafo. Éste opina que se explota "la imagen pintoresca del poeta cabrero y Miguel dice, bueno, si me hacen caso por esta curiosidad, yo voy a llevarla a cabo, a mí no me importa, con tal de que me hagan caso". Y es él mismo, el que comienza a utilizar esa imagen a su favor, en pos de que lo publiquen y conozca más gente. Ferris insiste en que "no es que le gustara especialmente, sino que le venía muy bien en aquel momento". Emprende, entonces, una deconstrucción del tópico que será continuada luego, y abultada en su formulación, por Eutimio Martín.

[200] Los poemas ilustrados articulan el recitado de las composiciones hernandianas con dibujos y música, representando de modo más simbólico que literal lo que estos manifiestan. Se trata de nueve piezas animadas que, a diferencia de aquellas elaboradas por Lasangre para *Miguel Hernández* de Pedro Carvajal, no tienen pretensiones narrativas y exhiben una factura muy sencilla, en la que prevalecen los contornos de las figuras y no la estética del cómic animado. Tampoco comparten los colores empleados. Mientras las de *Las tres heridas* utilizan los tonos beige del Levante español, las otras usan el blanco y negro que señala el tiempo carcelario, el tiempo de las ausencias.

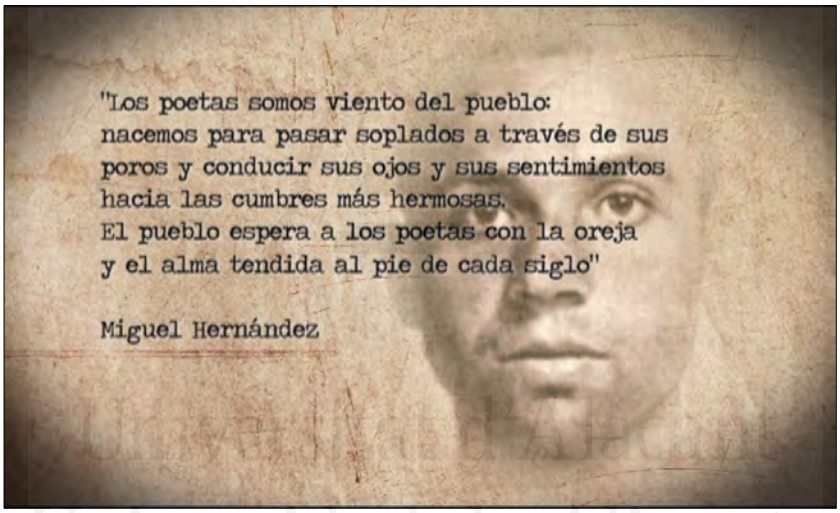


Figura 37. Fotogramas de *Las tres heridas de Miguel Hernández* de Patricia López Pomares

Las tareas propagandísticas y culturales que el poeta lleva a cabo durante la contienda bélica -elaborar periódicos y páginas murales, recitar sus versos y dar ánimo a las tropas- hacen que los soldados lo sigan como a un "predicador". Reminiscencias religiosas al margen, la voz en *off* destaca el efecto cautivador de su palabra y su entusiasmo humanista, el hecho de que su obra se ponga al servicio de la causa republicana y se convierta en una "potente arma de combate". En ese momento, como en ningún otro, "Miguel, convertido en el poeta de la guerra, logra su mayor éxito popular, alcanzando el nivel de éxito de sus poetas más admirados". Cumple, en suma, con "el ideal que se propone reiteradamente" en la producción poética de la II República -la figura de "poeta soldado"-, gracias a la cual se sitúan al mismo nivel "la

acción bélica y la acción intelectual" (Pérez Bowie, 1985: 161).[201] Quizá sea la analogía que Ferris plantea entre la evolución literaria de Hernández y un recorrido por los coches del tren, la que mejor ilustre los dinámicos cambios operados en su trayectoria vital y lírica. Según éste, el muchacho que había subido al último vagón de la modernidad (y de la generación del 27), "empieza a pasar de vagón en vagón y se coloca al frente de la máquina con una poesía absolutamente genial, que es capaz de tener el gran nivel intelectual de la gran poesía y además conectar con el pueblo y ponerse al servicio de un pensamiento". La fórmula de la popularidad alcanzada en esas circunstancias combina, entonces, poesía de ostensible calidad con un compromiso ideológico, refrendado por la participación de Hernández en las trincheras.

La tercera herida del documental, "La de la muerte", establece, en primer término, el impacto devastador de la guerra sobre el grupo de artistas que se había forjado en tiempos de la República, interrumpiendo su extraordinaria "proyección de futuro"; mientras se presentan imágenes de los escritores más reconocidos del 27. Escuchamos cómo "la represión franquista asesinó a Lorca" y "obligó al exilio a muchos otros como Antonio Machado o Cernuda". Y sobre la lealtad de la mayor parte de los intelectuales para con el Frente Popular, cuyos representantes más jóvenes -los de la generación del 36- se vieron precipitados a la guerra. Entre estos últimos se lo ubica a Miguel Hernández. A continuación, comienza la música de "Tristes guerras", canción que adapta los versos homónimos del oriolano -compuesta e interpretada por Víctor Monera-, y empiezan a trazarse las líneas de lo que luego será un dibujo, que imita la icónica foto de Robert Capa "Muerte de un miliciano". Eslabón de una cadena, esa ilustración nos lleva a la fotografía real y a una sucesión de imágenes filmadas, que muestran bombardeos, personas huyendo y soldados en acción. Esto es, se traduce visualmente, a la manera de un videoclip, el tono desconsolado del poema hernandiano y, en paralelo, se proporcionan pruebas cinematográficas de lo que esa composición expresa.

El relato de su "turismo carcelario" y de las distintas formas de coacción a la que se vio sometido dan sustento a la figura de "poeta del sacrificio". "Dejar morir era otro tipo de condena, más lenta, pero igual de efectiva que la explícita condena a muerte",

[201] Pero la equiparación entre estas dos actividades no debe entenderse por fuera de "los conceptos de jerarquización y de servicio". Como acierta a determinar José Antonio Pérez Bowie, "el intelectual, el poeta en particular, no es un francotirador si no que su trabajo adquiere sentido únicamente en el seno de un conjunto de «obreros de la cultura» sometidos a una rigurosa disciplina y con unos objetivos previamente señalados" (1985: 161).

asume la voz en *off*. Las diversas transferencias penitenciarias y la falta de atenciones hacen que el poeta se consuma en la cárcel. Por otro lado, tal vez la anécdota más reiterada de esta etapa -aquella que culmina con su legendaria réplica "Miguel Hernández no se vende como una puta barata"-, pone nuevamente sobre el tapete la fortaleza del escritor, quien "tan convencido estaba de sus ideas y sus actos" que responde con esa vehemencia. A pesar de ello, matiza el guionista, "el poeta libra en aquellos días una lucha interna entre su firmeza ideológica y moral y su deseo de salir de la cárcel y reunirse con los suyos". Junto con el virtual indulto que éste rechaza, López Pomares no duda en concebir el accionar de Luis Almarcha y del padre jesuita del Reformatorio de Adultos de Alicante como un "chantaje religioso". En una última muestra de amor por su familia, aún de confianza en sus ideas, Hernández no abjura de sus "escritos subversivos" como querían los eclesiásticos, pero, arrinconando su ateísmo, acepta la celebración de un matrimonio canónico, a fin de que su esposa y su hijo no queden desamparados legalmente. Hacia el final, si bien no hay imágenes ni comentarios que secunden los versos de Antonio Aparicio, estos se transcriben en una placa y quedan segados de carga mítica, ya que no se los contextualiza. Los últimos fotogramas exhiben una ilustración animada -un árbol con sus ramas mutiladas y sangrantes, cuyas rojas extremidades se convierten en puños cerrados-, acompañada por la canción de Joan Manuel Serrat "Para la libertad". Se elige un himno de la resistencia, con el que, al fin y al cabo, se transmite al espectador el legado altruista del oriolano, "dejándole la esperanza".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

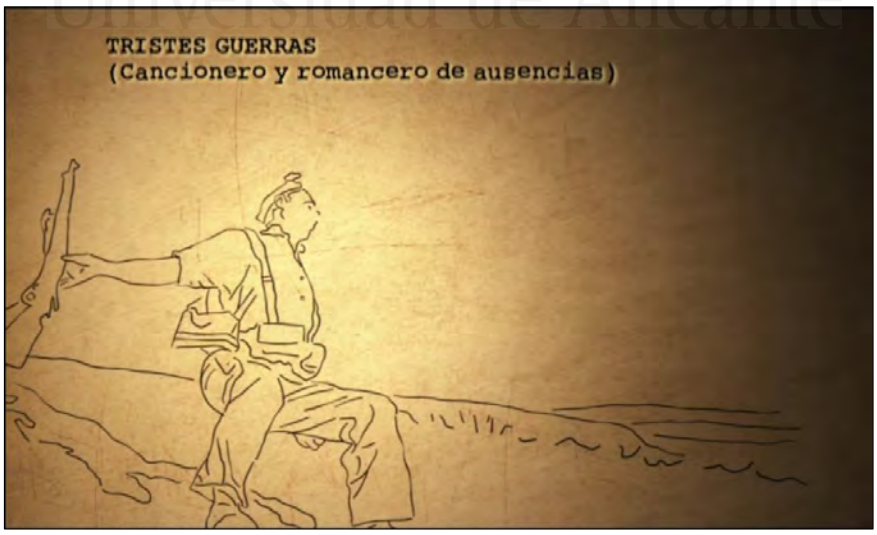


Figura 38. Poema ilustrado por Fausto Galindo para *Las tres heridas de Miguel Hernández* de Patricia López Pomares

La miniserie televisiva *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (2002) de José Ramón Larraz, segmentada en dos episodios de hora y media, responde a los parámetros de la *biopic*. Dramatiza cinematográficamente la vida del escritor -interpretado por Liberto Rabal-, rehuyendo la mera anécdota para profundizar el análisis del contexto histórico, aunque no logre apartarse de los patrones del canon hollywoodense, que, en este caso, se ensamblan con la perspectiva hagiográfica habitual a la hora de aludir al poeta. Nos referimos a un tríptico narrativo formado por la ascensión, caída y redención del personaje. La biografía, además, por encima del cuestionable resultado final, desafía la nómina de mitos nacionales y procura situar a Hernández dentro de esa lista, asunto solo viable en tiempos de democracia.

Desde el título elegido, pasando por el inicio del programa, hasta el último tramo del mismo, el director opta por recuperar una figura de escritor comprometido, cercana a "la reivindicación acelerada y frágil de quienes instrumentalizaron su voz allá por los setenta" (Ferris, 2010a: 4), casi acotando su obra a los versos del ciclo de guerra, que distinguen al poeta revolucionario y, en menor medida, al poeta bucólico, al católico, al entusiasmado por la poesía impura o al del tono íntimo del *Cancionero y romancero de ausencias*. El primer fotograma del film reproduce el parte de guerra en el que se indica la finalización de ésta, es decir, de inmediato se presenta un documento histórico para justificar y contextualizar la trama. *A posteriori*, observamos cómo se fusila a un grupo de hombres y la película se detiene cuando uno de los guardias civiles remata a los caídos. Por ende, la imagen que actúa como portada de la serie es aquella en la que se muestra el detalle de esa acción, musicada por el redoble de un tambor marcial. En el centro de la misma, quedan el título de la biografía y la mano con la pistola. Los créditos se sobreimprimen a la filmación de una procesión militar del régimen y a la condecoración de Franco por parte de un eclesiástico. De esta forma, desde el inicio, queda definido el triángulo protagonista: el ejército, los miembros del clero y el pueblo. El círculo se completa en la entrada final. Se escucha la voz de Hernández recitando las líneas principales del prólogo a *Viento del pueblo*, al tiempo que la placa muestra esas palabras y el ataúd del poeta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 39. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz

El tópico que recorre el primer episodio es el del "poeta cabrero". Si bien la historia comienza cuando Hernández decide marchar a Portugal, a la manera de *Me llamo barro* (2010) de Pedro Navarro y Miguel Ángel Díez, el campo y sus pies en el lodo son lo que primero observamos. No obstante, una vez exhibido el injusto castigo que recibe en Rosal de la Frontera por "rojo de mierda" -fruto de la analepsis-, volvemos a los días de su infancia, y, en particular, a la jornada traumática en la que su padre resuelve sacarlo del colegio. Las palabras que éste emplea para dirigirse al profesor del niño son las siguientes:

> Mire don Andrés, yo estoy muy agradecido a los jesuitas, y no solo porque me compran cabritos para el comedor del colegio, sino también por cómo han tratado a Miguel, le aceptaron como alumno pobre, luego le pasaron a las clases de pago sin cobrarme un céntimo, pero usted no se ofenda, el chico no se quiere meter a cura.

Esta intervención viola la "máxima de cantidad" del Principio Cooperativo, vale decir, "no haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario" (Grice, 1991: 516); pero esto no es excepcional en el film. Por el contrario, se instaura como una constante. Lo advertimos cuando Ramón Sijé se presenta ante Hernández y le comenta todos sus logros literarios hasta la fecha, cuando el escritor explica el nombre

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de su primer libro de poemas -*Perito en lunas*-, cuando José María Cossío hace reflexiones varias sobre *Cruz y Raya*, entre otros casos. Si lo mencionamos aquí, es porque será éste uno de los motivos de que los diálogos que analizaremos suenen presuntuosos y, en más de una ocasión, poco verosímiles. El relato biográfico persigue un objetivo fundamental, la divulgación de la obra y de la vida del oriolano, mas el didactismo que emprende coloca al proyecto bajo las coordenadas del *mainstream* menos sofisticado, se despoja de la potencial mezcla entre arte y cultura popular, entre *high* y *low*, que este tipo de producto televisivo ha desarrollado en los últimos años (Martel, 2011: 72).

Ahora bien, la primera referencia explícita al pastor que compone versos aparece en forma de glosa. Ramón Sijé va a buscar a Hernández a la montaña y le comenta y lee lo que José María Ballesteros ha escrito sobre él en *Voluntad*. Cuando el poeta escucha la frase "morirá tal vez pastor", su cara expresa contrariedad. Siempre que el lugar común involucre al propio personaje, éste se opondrá o mostrará su descontento al respecto. Su mayor decepción llega con el artículo de Ernesto Giménez Caballero, del cual uno de sus amigos opina que "no es una bomba" y que comprende que le "haya caído como un jarro de agua fría". El escritor le replica: "Como una jarra de agua fría en pleno invierno, hombre, yo esperaba algo más que ese guiño irónico y paternalista. Sobre todo me ha dolido la frase esa de «simpático pastorcillo caído en esta Navidad…», joder la frasecita, tiene narices la cosa". José Ramón Larraz se decanta por ofrecer al público una interpretación puntual del texto, en vez de sugerir significados por medio de la lectura del mismo, las imágenes o de otros recursos como la comunicación paralingüística. Su principal objetivo es deconstruir el tópico y dejar claro que Hernández nunca se aprovechó de esa etiqueta, simplemente quería ser reconocido por su poesía. En lo que concierne al aspecto visual, aunque él rechace el mundo rural, es un "nostálgico", y esa añoranza "se traslada al espectador en tomas «placenteras» típicas del cine de herencia histórica: vistas panorámicas de una ciudad antigua y mediterránea, una casa limpia y silenciosa, una madre abnegada". El único factor que desbarata la armonía del espacio pastoril es la estampa del padre ávido de ingresos económicos (Fra Molinero, 2009: 266).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Figura 40. Fotogramas de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

También, como no podía ser de otra manera, descubrimos algunas semblanzas del oriolano, por fuera de mediaciones impresas y bajo la estricta mirada de otros personajes. Por ejemplo, en una entrevista que mantiene con Aurora de Albornoz, ésta le dice que "un cabrero poeta no deja de ser lírico", aludiendo divertida, claro está, tanto a la larga tradición de literatura pastoril, como a la raigambre romántica de esa imagen. En una fiesta, Maruja Mallo se interesa por Hernández y le pregunta a un colega por él. Éste le dice que se trata de "un poeta de alma grande, un autodidacta que hasta hace poco cuidaba un rebaño de cabras en su pueblo, (y) ahora vive lleno de estrecheces en la pensión más barata de Madrid". Ninguna de estas apreciaciones apelan al mito, ni

desconfían de la honestidad del escritor, a lo sumo la del tertuliano, añade una pátina de bohemia a los días madrileños del autor.[202]

El compromiso hernandiano es uno de los asuntos que el poeta discute con su amigo Ramon Sijé. "Olvidándome de Dios me siento más libre y más cerca de mi gente, mi actitud política arranca de una preocupación social", esgrime. Pero esto a su compañero no lo convence, "te han convertido a la ideología marxista, Miguel", le dice. Éste insiste en que la doctrina no ha surtido efecto sobre él y en que es su "experiencia de la vida" la que lo ha llevado a defender la causa republicana. La conversación no podría denominarse exactamente un diálogo, dado que escasea el intercambio y no se exponen los motivos de la separación entre los amigos, pilar fundamental de la confrontación. Esto significa que no se mencionan ni las ideas filo-fascistas de Sijé, ni las ideas de izquierda, aún no radicalizadas, de Hernández.

Figura 41. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz

Por supuesto, vemos al escritor en las trincheras, pero la novedad que Larraz aporta a su relato biográfico es la escenificación de los vínculos entre la radio y el verso, durante la Guerra Civil. Con un primer plano de su cara y una voz combativa, nos enseña al "poeta soldado", quien recita "Aceituneros" en una trasmisión destinada a la propaganda, mientras los milicianos lo escuchan atentamente. De este modo, la oralidad

[202] La escena erótica que se desarrolla después de que Maruja Mallo y Hernández se conozcan resulta un tanto abrupta y, si bien intenta mostrar al poeta igual de apasionado y sugerente que en sus versos, termina por perder profundidad, al no ser debidamente contextualizada. Los actores del film, en términos generales, a causa de este tipo de acto y los largos parlamentos impostados, no siempre pueden encarnan de forma creíble su letra. El personaje de Pablo Neruda, interpretado por un actor cubano, Héctor Noas, tampoco ayuda a sostener la verosimilitud.

presenta al mismo tiempo un cariz "oficial y colectivo". Y -según Serge Salaün- "el soplo épico alcanza su paroxismo con el verso recitado o cantado que, mediante la voz y las ondas, se vuelve mensaje carnal, físico, directamente transmitido a miles de individuos" (1985: 114). En otra oportunidad, el locutor introduce su participación con las palabras: "Compañeros, con vosotros Miguel Hernández, el poeta de la revolución". La comunicación se produce entre pares, pese a que el autor se distinga por su rol político-cultural, un marbete que está en consonancia con el título del film y con la hipótesis interpretativa que subyace a éste.

Ni ante las fuerzas del orden público, ni ante las de la Iglesia Hernández sucumbirá, su poder de resistencia dará sustento a la figura de "poeta del sacrificio". En la ficcionalización de la supuesta entrevista que sostiene con Luis Almarcha, mucho antes de su definitiva caída en desgracia, él declara que no se arrepiente de nada y que tiene "la conciencia muy tranquila". El prelado, irónico, le aconseja: "Tú tienes que renegar de tus ideas ateas y de tus ideas comunistas… Has apostado por ideas tan, tan equivocadas". Se pone en boca del futuro Obispo de León, en consecuencia, una versión que el régimen se encargó de divulgar después de la muerte del poeta, según la cual éste equivocó el rumbo, "al ponerse al servicio de los vencidos" (Ferris, 2010a: 4). La posición ideológica de la serie queda en evidencia con la caracterización que se hace de este personaje. Interpretado por Eusebio Poncela, sus inquietantes intervenciones van de lo siniestro a lo satánico. Por otra parte, el extenso y afectado discurso con el que el poeta justifica su negativa a la propuesta de Cossío, Sánchez Mazas y Alfaro perpetúa la coherencia exhibida en la escena anterior:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Os lo agradezco de todo corazón. Quiero que entendáis que mi problema de vida o muerte para mí no es un problema personal… tú me estás ofreciendo el indulto a cambio de colaborar con el franquismo, pero entiéndelo, el problema es una desolación colectiva, que yo asumo sin protagonismo, me hundo en la derrota absoluta de los hombres que como yo se hacinan entre rejas.

"Poeta del sacrificio", pero desde luego "poeta del pueblo", Hernández no se concibe fuera de la masa de derrotados que pululan en las cárceles. No quiere salvarse como "individuo" y traicionar al "colectivo" por el que lucha. Su horizontalidad y su

empatía son totales. Reconoce que el precio que deberá pagar será su vida, aún así está dispuesto a hacerlo. En este sentido, para Baltasar Fra Molinero, quien ha estudiado las biografías televisivas de la democracia, personajes históricos como "Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Hernández se presentan ante el telespectador como campeones de una lucha contra la España tradicional conservadora y contrarreformista, antiliberal y antidemocrática", distanciándose TVE -la principal impulsora de estos programas- de su papel de emisaria del régimen y su "ideología nacional-católica" (2009: 249).

Figura 42. Fotograma de *Viento del pueblo: Miguel Hernández* de José Ramón Larraz

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

3.5. Miguel Hernández revisitado. Videocreación y parodia

A modo de anticipo respecto de las actividades del centenario, la Universidad Miguel Hernández de Elche y la Fundación Cultural Miguel Hernández organizan, en 2009, un proyecto que pretende homenajear al poeta a través del uso de un soporte, la "videocreación", ignoto en el ámbito hernandiano. Editado en CD bajo el nombre *Miguel Hernández, poeta. La poesía en acción*, nos encontramos con una abundante antología de registros visuales, que responden a las pautas genéricas del "videoarte", un tipo de manifestación artística en "formato digital, que mediante su imagen en movimiento permite a los artistas expresar una visión propia y sensible acerca del mundo" (Gutiérrez Arana, 2011: 6).[203]

[203] Término acuñado en 1965, tras la primera "grabación videográfica" de Nam June Paik, muchas de estas cintas fueron presentadas junto a otras actividades del Grupo Fluxus, que, siguiendo la estela del neodadaismo, reivindicaban a Marcel Duchamp, la "recuperación del concepto arte como acto y la idea

Más allá de la pluralidad y la desigual factura de las propuestas -cincuenta y seis en total-, éstas comparten con las biografías televisivas un conjunto de estrategias compositivas, que permiten pensarlas como piezas de una misma serie. Así, en varios videos observamos manchas de sangre o, en su defecto, la pantalla se tiñe de rojo; se superponen imágenes y dibujos sobre los ojos o el retrato de Hernández; se emplea la voz en *off* y los subtítulos; se prefieren los espacios naturales, sus flores y sus campos; y las animaciones juegan con pocos elementos, traduciéndose visualmente los versos del oriolano.

Aquellas más logradas interpelan al receptor, ya sea desde una perspectiva abstracta, ya desde una más concreta, mediante un registro serio o, incluso, a través del humor, tono inédito éste último, hasta las presentes manifestaciones. "El herido" y "*Missings Miss*" son ejemplos cabales de una modalidad que renuncia al realismo documental y al cruce de referencias biográficas. En el primero, firmado por Ascensión González Lorenzo y Raúl González, se muestra un arma y del extremo de la misma salen las letras que entrarán después, mediante un embudo, en el cuerpo de un muñeco, y comenzarán a transformarse en sangre. Posteriormente, la sangre sube como si se tratara de agua, cubre la silueta e invade toda la pantalla. Sin duda, la primera imagen simboliza el motivo de la "palabra como un arma", del que se embebe y nutre el sujeto de la segunda secuencia. Con todo, esa misma acción "será su sepultura" y el líquido -y la muerte- avanzan implacables, como avanzaron implacables ante Hernández. En el segundo, creado por el uruguayo Clemente Padín, la idea es simple y sugestiva. Al son de una marcha militar festiva, observamos un plano largo de una protesta pacífica en algún lugar de Latinoamérica. Y, a medida que transcurran los segundos, esa imagen irá borroneándose hasta que ya no puedan distinguirse sus objetos. Metáfora de los desaparecidos latinoamericanos, pero también de los del franquismo, solo desde el punto de vista laxo de la analogía, se puede establecer algún tipo de lazo entre la figura del "detenido-desaparecido" y Miguel Hernández.[204]

---

de unión arte-vida". En su primera fase, entre 1965 y 1974, esta alternativa artística se opuso al mercado, burlándose de las instituciones y sus convencionalismos. En cambio, en su segunda fase, desde finales de los setenta y hasta los ochenta, ésta reveló cierta vocación mercantilista, encarnada en publicidades y videoclips (Gutiérrez Arana, 2011: 6).

[204] Esta videograbación no es un caso aislado. La literatura argentina reciente -solo por citar un ejemplo- ha dado distintas muestras del nexo entre el poeta de Orihuela, los desaparecidos y sus hijos. Son muestras ajustadas de ello *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* de Mariana Eva Pérez (2012) y *Aparecida* de Marta Dillon (2015). Valga como ilustración de esos vínculos, el siguiente fragmento del primer libro mencionado: "Cuando llegué estaba por hablar Néstor. Lloré cuando pidió perdón. Lloré con León Gieco, en esa época todavía podía llorar con eso de «la memoria pincha hasta sangrar» o whatever. Lloré más cuando Serrat cantó: *para la libertad / sangro, lucho y pervivo*, y de eso

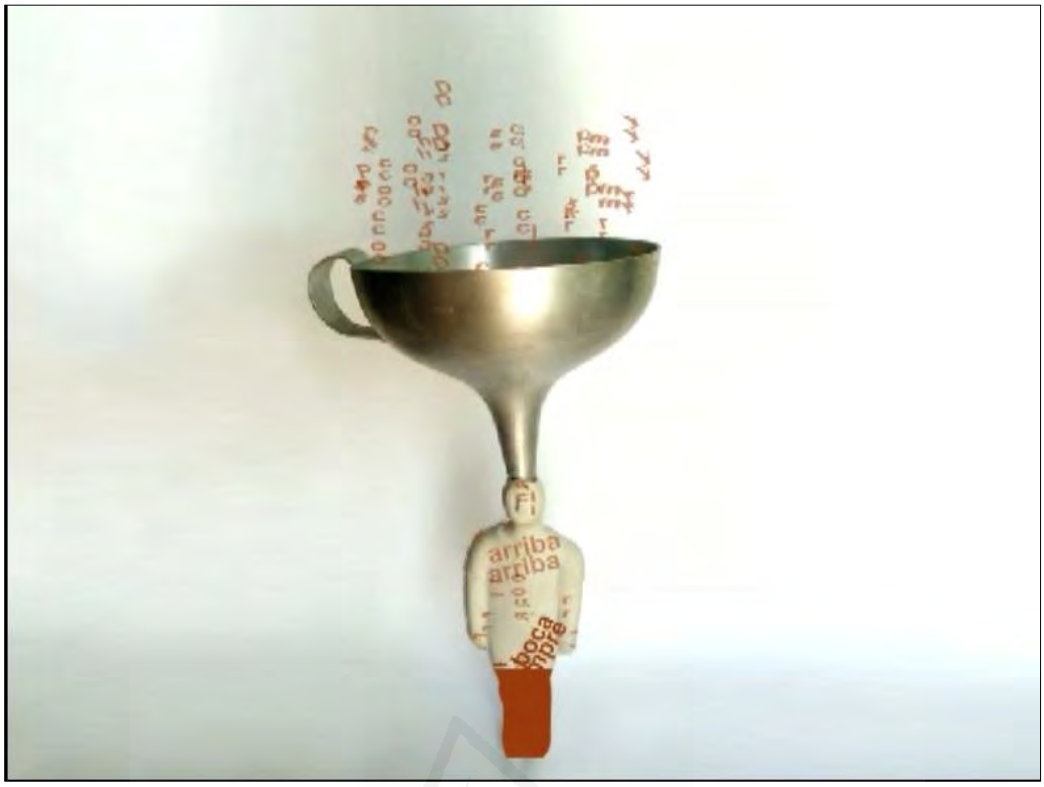


Figura 43. Fotograma de "El herido" de Ascensión González Lorenzo y Raúl González

Figura 44. Fotograma de "*Missings Miss*" de Clemente Padín

---

no me avergüenzo porque Serrat le gustaba a Jose, es algo entre él y yo, y además es de Miguel Hernández, palabras mayores en todo lo que es autoflagelamiento hijístico" (203).

De igual forma, “Tardes sin ambición” de María José Carrilero y “Despedidme” de Miguel Espinosa se ligan lateralmente a la biografía hernandiana, aunque lo hagan desde un enfoque realista y austero, libre de gracias o agudezas. La participación de Carrilero está segmentada en tres breves episodios con indicaciones temporales. El primero introduce a dos chicos en moto, dando vueltas en la “explanada de una plaza de toros”, y en placa leemos que ellos homenajean de esa manera, sin saberlo, a Ramón Sijé. En el segundo, un personaje llamado Octaviano limpia en lugar de su novia, para que ésta no llegue tarde a un paseo. El tercero es una filmación de un escenario natural, dentro del cual se ubica al propio camarógrafo (o director), dado que parte del cuadro está ocupado por sus piernas. Si bien el video se cierra con las palabras de su título, y lo que tendrían en común esas tres tardes serían su “falta de ambición”, con un mínimo de esfuerzo podemos hacer algunas inferencias generales. Mientras el primer episodio apunta a la presencia inexpugnable de Sijé en su pueblo, el segundo, a la manera de *Miguel Hernández. La fontana eterna* (2013) de Ramón López Cabrera, toma el ejemplo del poeta y, entonces, la solidaridad del personaje para con su novia actualiza la axiología y el legado hernandianos. Por último, la estampa bucólica del film remeda el uso que el poeta hacía de la naturaleza, uno de sus principales asuntos líricos. Con respecto a “Despedidme”, éste presenta una animación, conforme a la cual, vemos cómo se va dibujando una prisión, o lo que es lo mismo, una habitación oscura que tiene una pequeña ventana, por la que entra un rayo de sol. Tan pronto como los contornos del espacio están definidos, la luz alumbra la pared izquierda, en la que se pueden leer los legendarios versos de Antonio Aparicio escritos en color rojo, derritiéndose como si se tratara de sangre. Con esta sencilla incursión gráfica, se remonta al telespectador al sino trágico de la vida de Hernández, a su figura de “poeta del sacrificio” y “al rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida” (664); imágenes éstas que, con toda seguridad, poseen un mayor calado si el receptor conoce de antemano la biografía del autor.

A la postre, son “Grandes autores” de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán y “Miguel Hernández” de Sergio Pardo las videograbaciones más novedosas, pues ambas conectan el orden literario con el biográfico, a través de una práctica intertextual aún no explorada en territorio hernandiano: la parodia. Siguiendo la célebre conceptualización de Iuri Tinianov, ésta surge, al menos en este caso, como consecuencia de la saturación de las formas estereotipadas, renovando el repertorio de figuras automatizadas y augurando cambios en la tradición heredada (1975).

Figura 45. Fotogramas de "Grandes Autores" de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"Grandes autores" evoca desde su propia nominación los típicos proyectos enciclopédicos para el público masivo, pero en su realización nos remite a programas de humor surrealista como *La hora chanante* y *Muchachada Nui*. A pesar de su brevedad, apuesta por la narración de la vida del poeta. En la primera escena, observamos a Miguel Hernández bebé, un hombre adulto disfrazado, que porta cofia, chupete de cartón y un conejito de peluche. A continuación, se hace zoom sobre la boca del actor y de ese grito se pasa al de la voz en *off*, quien presenta al escritor. Al tiempo que distinguimos al personaje de la escena anterior con pelos postizos en el pecho, fuera de la camiseta, y boina a cuadros, el locutor acota: "Pastor de cabras desde muy temprana edad, Miguel Hernández fue escolarizado entre 1915 y 1916. En 1925 abandonó los estudios por orden paterna para dedicarse en exclusiva al pastoreo". No solo se toma en solfa el tópico del "poeta pastor" a través de la caracterización física, sino que se

desbarata aquel otro fundado en su autodidactismo. La cronología no se sostiene, a fin de señalar con ese gesto irónico, la contradicción entre las distintas fuentes y, sobre todo, la exageración que se ha mantenido respecto del denodado esfuerzo del oriolano por educarse. Asimismo, las distintas escenas de lectura también son desacralizadas. Por un lado, se informa que "mientras cuida el rebaño Miguel lee con avidez" y, en vez de retratarlo leyendo Virgilio o algún autor del Siglo de Oro, se lo muestra sentado en un sillón leyendo una revista llamada *Zoju*, cuya portada reza "Amor trans". Por el otro, la voz en *off* indica que él iba asiduamente a la biblioteca, acumulándose en el rodaje una suma de movimientos encadenados, por los que lo vemos entrando y saliendo de un cuarto, hasta el punto de que no llega a cerrar la puerta de tanto reiterar la acción. Justamente es esa tensión reunida merced a la repetición -rasgo habitual del humor absurdo-, la que genera la risa.

Las figuras de "poeta soldado" y "poeta del sacrificio" son igualmente caricaturizadas. "Al comenzar la Guerra Civil se alista en el bando republicano", expresa el locutor. La seriedad de lo que éste enuncia contrasta con las imágenes ridículas que ilustran esos dichos. Hernández aparece sin camisa, con los abdominales dibujados, casco y disparando con un palo. Después, reptando por el piso y atravesando las hojas de una planta con un cuchillo en la boca. La voz en *off* exclama: "El hombre que acecha, acechaaaa". Parodia de las películas de acción, el aspecto anacrónico del escritor lo emparenta más con un Rambo trasnochado, que con un miliciano del Ejército Popular. El humor se genera mediante el contrapunto de registros y el uso literal del título de uno de los libros del ciclo de guerra hernandiano, *El hombre acecha*.[205] El video también se burla de los últimos días del autor. Su estado de salud se trivializa, puesto que, cuando se apunta que el tifus se le "complica" con la tuberculosis, el actor que lo interpreta tose mucho y al instante se pone a leer como si nada pasara. Esto se lleva a la exasperación en la escena final. El poeta muere, no le pueden cerrar los ojos y aparece una mano que le pone unas gafas de sol. De fondo, se escucha una voz que dice "apañao". La historia se cierra con las siguientes palabras: "Se cuenta que no pudieron cerrarle lo ojo, hecho sobre el que su amigo Vicente Aleixandre compuso un poema. Chan, chan, titotitoti". Por ende, no se contempla el calvario hernandiano, siquiera su

[205] De hecho, el juego con la literalidad de los versos o poemarios hernandianos es uno de los *gags* más utilizados. Aportamos aquí otros dos casos. En primer lugar, la voz en *off* menciona que Hernández "mantiene una tórrida relación con Maruja Mallo". Simultáneamente, vemos a una pareja sentada en un pasillo, al lado de una escalera, y un rayo de papel no deja de molestarlos, "no cesa". En segundo lugar, se alude al nacimiento del hijo del poeta y a la escritura de las "Nanas de la cebolla". Y, a continuación, el autor, encarcelado, cobija a una cebolla como si fuera un niño recién nacido y le dice "¡ay, la cebollita!".

sufrimiento, y él no despierta veneración alguna. Su compromiso desaparece como temática en pugna, quedando solo la apurada e infantil referencia a unos versos como corolario y una versión vocal de la popular pieza para piano de Beethoven "*Für Elise*" ("Para Elisa"), en clave jocosa.

Figura 46. Fotogramas de "Grandes Autores" de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En la misma línea que "Grandes autores", "Miguel Hernández" de Sergio Pardo se burla del estereotipo de "poeta pastor" y del autodidactismo del escritor, a pesar de que, en la placa final, se especifique que la figura del oriolano "se ha utilizado para la creación de un personaje humorístico, pero sin ningún propósito de humillación hacia su imagen". Del lateral izquierdo, seguido por un perro, aparece caminando un chico, que personifica al cabrero. Viste camisa blanca, pantalones marrones, lleva una vara de madera y un palillo en la boca. En mitad del plano largo y en medio del campo, de improviso, éste toma la palabra y dice: "Hola amigos, soy Miguel Hernández y en cinco

minutos voy a contar mi vida". Interrumpiéndolo se escuchan voces agudas y el sonido de una máquina de escribir, por lo bajo, alguien afirma: "Todo machote". Por lo que, la historia está narrada en primera persona singular y es el propio Hernández el que interactúa con el potencial espectador, contándose su periplo vital desde el llamado presente histórico. Su primer comentario es una queja. "Mi padre simplemente quiere cabras, cabras, cabras. Yo lo que quiero es estudiar. No me gustan las cabras, a mí lo que de veras me gusta es coger un libro y ponerme a leer", arguye. No obstante, de inmediato, con un volumen en la mano, pregunta: "¿Dónde están los dibujos?", desautorizando por completo sus dichos anteriores. Se decanta por la parte literaria del tópico, mas el tipo de lectura que emprende lo arroja, en contraste, hacia la otra.

Figura 47. Fotograma de "Miguel Hernández" de Sergio Pardo

A posteriori, el núcleo de la parodia se desplaza definitivamente hacia la imagen de "poeta autodidacta". Con arreglo a esto, el pastor afirma: "Estudio por mí mismo, autodidacta, autodidacta. Os he dicho alguna vez que soy autodidacta, autodidacta… soy el mejor haga lo que haga. Cuido ovejas, pues las cuido de puta madre. Hago un poema, hago un poema que te cagas… qué más puedes pedir". Otra vez la acumulación de repeticiones -a la que podemos sumar el uso del registro coloquial y la redundante exhibición de conceptos ya expuestos-, es la que suscita la risa. En efecto, así como escuchamos la reiteración del vocablo "autodidacta" -y después incluso lo haremos de forma aislada-; en distintos tramos de la grabación también aparecerá con insistencia la

frase “me gustan las cebollas”, dicha por voces de distinto color.[206] Es evidente que el compromiso académico de Hernández es el motivo sobre el que recaen la mayoría de las burlas. Tal vez esto sea una reacción al imaginario en torno al poeta, en especial, a aquel transmitido por el canon escolar. Por su parte, intermitentes, las imágenes acompañan los cambios de posición y los movimientos del personaje, y, al igual que en el proyecto de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán, conservan cierta literalidad, debido a que, por ejemplo, mientras escuchamos el parlamento anterior, divisamos al autor haciendo sus necesidades en el monte.

Poco se apunta sobre las vicisitudes del oriolano en tiempos de guerra y sobre su desdichado final. “Sabéis que fui a la guerra”, profiere, y a duras penas se lo muestra, cual niño, disparando con su palo de madera. En los minutos que restan, el protagonista hace sugerencias biográficas y lectoras. Sin falsas modestias, asevera: “Yo agradezco que la gente me quiera vender como genio que soy del 27, pero quisiera que sepáis todos que soy del 36”. El recurso a la autorreferencialidad permite ubicarlo en la serie literaria. Por añadidura, el objetivo primordial de su intervención se explicita al culminar el video. Se dirige a los espectadores y les dice que seguro que esperaban el recitado de un poema; aunque no declamará, les propone que vayan a la biblioteca o busquen su obra por Internet. En definitiva, los exhorta a leer: “Mi intención -asegura- es que cojáis un libro y leáis mis poemas, son bellos. Con eso ligáis seguro”.

Universitat d’Alacant
Universidad de Alicante

[206] “Grandes autores” y “Miguel Hernández” coinciden también en este aspecto. Ambas propuestas emplean los cambios inesperados de voz, los contrapuntos entre las mismas, el canto en reemplazo de la música instrumental, las risas y las acotaciones por lo bajo para que prospere la hilaridad. Los finales de sendas videocreaciones así lo ejemplifican. En la primera, alguien canta “Chan, chan, titotitoti” y remata con un “miau”. En la segunda, el protagonista dice “yo siempre estaré vivo en este mundo”, mientras escuchamos una cortina musical hecha con distintos sonidos vocales.

CAPÍTULO 4. MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA REESCRITURA DE LA TRADICIÓN POPULAR ORAL

> El lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.
> Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado*

Destinado a despejar las imágenes de escritor que se desprenden de una obra poética estrechamente vinculada con la tradición popular, en el presente capítulo, por un lado, damos cuenta de las matrices compositivas de la poesía oral, tanto de las "tecnologías de la oralidad" (Ong) que ésta comporta como de algunas de sus disposiciones métricas más relevantes -al menos para entender con mayor rigurosidad los versos del oriolano-; y, por otro, afrontamos la empresa central de este apartado: la presencia de la tradición popular oral en la poesía de Miguel Hernández, sus conexiones con las llamadas "literaturas del yo" y sus vínculos con una propuesta de literatura *engagée*, enfocada en la búsqueda de efectos pragmáticos concretos.[207]

4.1. El pensamiento y su expresión verbal en la cultura oral y en la cultura escrita: cambios, pasajes y permanencias

La oralidad y la escritura, sus diferencias, relaciones, recurrencias o transformaciones a lo largo de, en particular, la tradición de la cultura occidental, pueden introducirse merced a los cruces entre las investigaciones de tres de sus referentes indiscutidos: Walter Ong, Eric Havelock y Paul Zumthor. Los estudios de Walter Ong se erigen como fuente insoslayable a la hora de establecer alguna clase de aporte a la materia. De ahí que tanto Havelock como Zumthor declaren su deuda con tal autor al comienzo de sus escritos. Sin embargo, las obras de estos dos últimos desarrollan análisis respecto de períodos históricos concretos, cuestión que no implica a

[207] Debemos justificar aquí, por lo menos, un asunto de suma importancia: la exclusión de la exégesis del teatro hernandiano. Examinado con perspicacia por Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco y Jesucristo Riquelme, entre otros, no aludiremos a él debido a que -más allá de que podamos aportar poco a lo ya indagado por los autores anteriores-, la imagen de autor que se desprende de esa acotada producción puede ser aprehendida, en mayor o menor medida, de sus versos, y, además, porque se trata de un teatro que ha tenido escasas puestas en escena. Es decir, no es la figura de autor cifrada en esa práctica espectacular una de las que más ha circulado y, en definitiva, ha contribuido a forjar la imagen de escritor popular hernandiana. Para mayor información remitirse, entre otros, a Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco (1981). *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia: Universidad de Murcia y Riquelme, Jesucristo (2010a). *El teatro de Miguel Hernández: una vocación desconocida*. Murcia: Pictografía Ediciones.

Ong, embarcado en la búsqueda de formulaciones más generales. El primero de los mencionados se detiene en los pormenores del pasaje de una cultura y mentalidad orales a otra de tipo escrita, en el caso puntual de la sociedad griega, en el momento en que ésta comienza a incorporar el alfabeto. El segundo, en la supervivencia de elementos manifiestamente orales dentro de la literatura medieval. Si bien las disquisiciones de Havelock lo llevan a generalizar y establecer teorías para el caso griego, que pueden extrapolarse a otras culturas, Ong es el que plantea una síntesis ajustada de los estudios sobre la oralidad hasta los primeros años de la década del ochenta. Además, hay que destacar que éste intenta ilustrar sus afirmaciones con ejemplos de los más remotos orígenes, no solo con aquellos inscritos en la cultura occidental y que tampoco se detiene en el alfabeto griego como tipo de grafía, sino que desarrolla previamente un recuento minucioso de otras clases de las mismas.

En los tres casos se asume una posición agonística o, al menos, de esmerada crítica para con los integrantes de los campos intelectuales respectivos. Es decir, los tres mencionan los prejuicios con los que han tenido que enfrentarse, no solo ellos sino todos los estudiosos de la oralidad, tanto en el ámbito académico como, en términos generales, social. Esto los lleva a desarrollar un estado de la cuestión que revisa las malas interpretaciones teóricas, así como los preconceptos que se tienen aún hacia fines del siglo XX, en torno a la narrativa oral.

En la introducción a *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Walter Ong precisa que la labor que pretende llevar a cabo implica un estudio de la oralidad desde la Antigüedad hasta la llamada cultura electrónica, en dos dimensiones: sincrónica y diacrónica. El tema de su libro es el pensamiento y su expresión verbal en la cultura oral y, en segundo término, el pensamiento y la expresión plasmados por escrito desde el punto de vista de su aparición a partir de la oralidad y su relación con la misma. Esto conlleva, a su vez, marcadas diferencias de mentalidad. Desde un comienzo sostiene que:

> Nuestra comprensión de las diferencias entre la oralidad y la escritura nació apenas en la era electrónica, no antes. Los contrastes entre los medios electrónicos de comunicación y la impresión nos han sensibilizado frente

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> a la disparidad anterior entre la escritura y la oralidad (12).[208]

Además, ya en estas primeras líneas define un par de conceptos que serán imprescindibles para la posterior lectura de la obra: la diferencia entre culturas orales primarias, es decir, aquellas que no poseen ningún conocimiento de la escritura, y las culturas orales secundarias, o lo que es lo mismo, aquellas que dependen de la escritura y la impresión para su existencia: la de los teléfonos, la radio y la televisión.

Los tres primeros capítulos del libro son los que realizan los aportes más interesantes. El resto de los mismos, reiteran ideas ya esbozadas y, generalmente, amplían algunos puntos de las mismas, con mayor detalle. En el primer capítulo denominado "La oralidad del lenguaje" se establece un sucinto estado de la cuestión, destacándose los aportes de Jack Goody, Chaytor, Mc Luhan, entre otros. Según Ong el despertar al contraste entre oralidad y escritura no tuvo lugar en la lingüística, sino en los estudios literarios, partiendo del trabajo de Milman Parry, continuado por Albert Lord y complementado por Eric Havelock.

Con respecto a la escritura, en este primer acercamiento Ong establece que la misma extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente, da una nueva estructura al pensamiento y convierte en ese pasaje ciertos dialectos en grafolectos. También la llama, adoptando y adaptando un concepto acuñado por Juri Lotman, "sistema secundario de modelado". Con el mismo hace referencia a que se trata de un sistema que depende de otro primario anterior: la lengua hablada.

La relación del estudio mismo con la escritura hizo que, salvo en décadas recientes, las investigaciones lingüísticas no se concentrasen en la oralidad. El aprendizaje como actividad, mantiene ostensibles diferencias según se trate de uno de carácter oral o uno de carácter escrito. En el primer caso, los conocimientos se obtienen por entrenamiento o por la vivencia de experiencias singulares. En el segundo, mediante el estudio. Pero lo anteriormente planteado -la concentración de los especialistas en los textos- no se dio sin consecuencias. Por el contrario, asumió efectos ideológicos importantes. Con la atención puesta en la escritura, los investigadores prosiguieron a suponer, muchas veces sin reflexión alguna, que la expresión oral era idéntica a la

[208] De aquí en más se citará por la siguiente edición: Ong, Walter (1999). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Bogotá: FCE.

expresión verbal escrita con la que trabajaban, y que las formas artísticas orales no eran más que textos, salvo que no estaban asentadas por escrito.

Hacia el final del capítulo, el autor realiza una rigurosa revisión de la terminología que subyace a su análisis. Se ponen en juego nuevas perspectivas respecto de conceptos como los de "literatura oral", "prealfabetismo", "texto", "épica" y "vocalizaciones". El término más problemático, quizás, sea el de "literatura oral". Al respecto Ong no vacila, rechaza la etiqueta y dice que considerar la tradición oral como "literatura oral" es algo parecido a pensar en los caballos como "automóviles sin ruedas". Con mayor precisión manifiesta:

> Una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar plenamente el sentido de lo que la palabra significa para la gente que solo se comunica de manera oral. En vista de esta preponderancia del conocimiento de la escritura, parece absolutamente imposible emplear el término "literatura" para incluir la tradición y la representación orales (21).

Él, por su parte, indica que para no caer en equívocos recurrirá a perífrasis que se expliquen por sí mismas, como "formas artísticas exclusivamente orales" o "formas artísticas verbales".

En cuanto al segundo capítulo, "El descubrimiento moderno de culturas orales primarias", el mismo se concentra en la denominada "cuestión homérica". Según Ong las nuevas interpretaciones evolucionaron por diversos caminos, pero acaso puedan seguirse mejor en torno a dicha cuestión. A pesar de que el Romanticismo había considerado a lo "primitivo" como una etapa positiva antes que lamentable de la cultura, los eruditos y, en ocasiones, los lectores tendían a atribuir a la poesía oral cualidades atractivas para la época. Posteriormente, durante el siglo XIX, se desarrollaron las teorías homéricas de los llamados Analistas. Tales sujetos interpretaban la *Ilíada* y la *Odisea* como combinaciones de poemas o textos más breves anteriores y se habían propuesto determinar por análisis cuáles eran los fragmentos y cómo habían sido integrados. A principios de siglo XX, les siguieron los Unitarios. Por lo regular -dice Ong irónicamente- "literarios piadosos" que sostenían que las epopeyas homéricas estaban tan bien estructuradas y eran manifestaciones artísticas tan elevadas,

que no podían ser obra de una sucesión desordenada de redactores, sino que debían ser la creación de un solo hombre. Esta última era la opinión generalizada cuando Parry comenzaba a estudiar.

Más allá de la importancia de este último, no todos los elementos de su concepción global eran nuevos. Por ejemplo, la dependencia en la selección de las palabras y en la forma de las palabras en la construcción del verso en hexámetros fue anticipada en la obra de J. E. Ellendt. Sin embargo, fue él el que pudo incluir y fundir esos descubrimientos en una teoría general, por la cual se establecía que todo aspecto característico de la poseía homérica se debía a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. En resumen:

> A medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, se hizo evidente que solo una diminuta fracción de las palabras en la *Ilíada* y la *Odisea* no representaba partes de fórmulas... Como mejor se explicaba el lenguaje entero de los poemas homéricos, con su curiosa mezcla de peculiaridades eólicas y jónicas tempranas y tardías, era no como una superposición de varios textos, sino como una lengua creada a través de los años por los poetas épicos, los cuales utilizaban antiguas expresiones fijas que guardaban... por motivos métricos (30).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse o se perdía. De ahí los patrones de pensamiento formularios y fijos. No obstante, para la época de Platón ya se había operado un cambio. Volveremos sobre él cuando retomemos las conceptualizaciones de Havelock.

"Algunas psicodinámicas de la oralidad" es quizá el capítulo más revelador -por su orden el número tres-, especialmente porque es el que aporta mayor utillaje teórico a la hora de abordar un texto con marcas orales u de origen oral. Allí se nos plantea, en principio, aquello que ya advirtiera Parry: en una cultura oral, el problema de recordar el pensamiento se resuelve a partir del seguimiento de una serie de pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición. De este modo, el pensamiento debe originarse según pautas equilibradas y rítmicas, con antítesis, repeticiones,

asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario y bajo marcos temáticos comunes (la asamblea, el duelo, el banquete, etc.).

En consecuencia, en una cultura oral primaria el pensamiento y la expresión tienden a ser de las siguientes clases[209]:

- Acumulativas antes que subordinadas (parataxis o coordinación);
- Acumulativas antes que analíticas;
- Redundantes o "copiosas";
- Conservadoras y tradicionalistas (repetir reprime la experimentación intelectual);
- Cerca del mundo humano vital;
- De matices agonísticos;
- Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas;
- Homeostáticas (las sociedades orales viven en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual);
- Situacionales antes que abstractas.

Otro recurso mnemotécnico muy empleado es la creación de personajes con características grandiosas o con aspectos fantásticos. La cultura oral no engendra dichos héroes por motivos ociosos o didácticos. La razón es simple: solo personajes con dimensiones sobrenaturales podrán ser recordados.

Por último, este capítulo arroja luz sobre dos cuestiones. En primer lugar, destaca la relación única del oído con la interioridad y el sentido unificador que la misma provoca. En segundo término, la idea de que la escritura, lo impreso, aíslan. No existe un nombre para los lectores que corresponda al concepto oral de "auditorio".

Con respecto al libro de Eric Havelock, *La musa aprende a escribir*, el mismo es una revisión crítica y un complemento de tesis anteriores del autor, bajo la órbita de lo que él ha denominado la "revolución alfabética griega". El objetivo del texto no es más que -como ya adelantáramos- tratar el paso de la oralidad a la escritura griega y sus consecuencias para la comunicación humana. Es decir, discurre sobre muchos de los

[209] La siguiente es una enumeración que repite algunos de los subtítulos que se desarrollan en este capítulo y que simplifica la elaboración teórica de Ong. Sin embargo, la creemos pertinente porque es lo suficientemente clara como para ser entendida sin mayores explicaciones y porque sirve a los fines de establecer un mapeo general de la descripción realizada en torno al pensamiento oral.

aspectos trabajados por Ong, pero lo hace desde la perspectiva puntual del caso griego. De hecho, en los agradecimientos indica que así como éste reconoció que sus estudios le sirvieron para pensar la antigüedad griega, él afirma que los aportes de Ong fueron fundamentales para la elaboración de una síntesis general de la cuestión y sus tratos con la modernidad.

El programa de investigación que el autor elabora en el primer capítulo concentra varias de las tesis centrales de su análisis. Reflexiona sobre el posicionamiento de los filósofos presocráticos, Sócrates y Platón, pensando al segundo como el eslabón entre una cultura oral, aquella de los presocráticos, y otra de tipo escrita, la vivida por Platón; suma algunas conjeturas a las desarrolladas por Milman Parry; y concibe a los poemas épicos como el resultado de cierta trabazón entre la oralidad y la escritura.

Según Havelock por lo menos los primeros cuatro presocráticos cuyas palabras se han conservado compusieron su obra por procedimientos orales, ya sea en forma de verso o de aforismos, y en un estilo que adoptaba el lenguaje de Homero y Hesíodo. Utilizado de modo novedoso, dicho lenguaje se aplicaba al cosmos físico y los términos elegidos eran de ese orden: cuerpo, espacio, movimiento, cualidad, cantidad y conceptos similares. Sin embargo -se pregunta a continuación el autor- ¿Qué sucedía con el cosmos moral, con el vocabulario de los valores morales? ¿Esas ideas, tal como lo expresa el lenguaje de la ética, empezaron a existir solo con la palabra escrita? Así parece entenderlo él. En un libro anterior, de 1978, *The Greek Concept of Justice from Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Havelock argumenta que la noción de un sistema de valores morales autónomo y al mismo tiempo susceptible de ser interiorizado en la conciencia individual era un invento de gente que sabía leer y escribir, una creación platónica, surgida del reemplazo de un sentido oralista de "lo que hay que hacer", como cuestión de proceder correcto.

Ahora bien, estas disquisiciones se acompañan de otra pregunta igual de importante: ¿No se puede pensar la misión socrática como un proyecto lingüístico, impulsado por la transición de la oralidad a la escritura? Nuevamente la respuesta es afirmativa. Sócrates juega un papel paradójico al respecto. Por un lado, era un oralista apegado a sus costumbres juveniles. Por el otro, usaba la oralidad de una manera novedosa, no como un ejercicio de memorización poética sino como un instrumento prosaico para deshacer el "hechizo de la tradición poética", en cuyo lugar colocó -en última instancia- un vocabulario y una sintaxis conceptuales que él trató de aplicar a las

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

convenciones que regían las conductas de una sociedad oral, a fin de reelaborarlas. Miembros de una nueva generación alfabetizada, sus discípulos crearon unos diálogos que llevaron esas innovaciones a sus consecuencias lógicas, las pusieron por escrito y, así, ampliaron su interpretación más allá de las limitaciones del original.

Todo lo cual nos lleva, en tercer término, a realizar algunas precisiones sobre el lugar de Platón en estos cambios y analizar su relación, sobradamente conocida, con la poesía de su tiempo. No olvidemos que la musa de la poesía ejercía un monopolio sobre el *corpus* de la literatura griega primitiva y que dicho filósofo había erigido un verdadero ataque contra la misma. Siguiendo la línea de pensamiento dominante de su ámbito, Havelock asevera que al comienzo no tomó en serio las invectivas de Platón, pero que después, una vez profundizadas sus investigaciones referidas a la oralidad, pudo dar otra explicación a la propuesta platónica. Según éste, Platón atacaba a los poetas menos por su poesía que por la enseñanza que impartían. Los poetas habían sido los maestros de Grecia y la literatura griega había sido poética porque la poesía cumplía una función social: la de preservar la tradición de acuerdo a la cual los griegos vivían e instruirlos en ella. Era a esa función didáctica y a la autoridad que la acompañaba a lo que Platón se oponía. Su motivo podía ser el deseo de que sus propias enseñanzas suplantaran las otras. La diferencia entre las mismas era que las de Platón estaban compuestas en prosa y esto acusaba el surgimiento de un nuevo predominio: el de la escritura y la mentalidad que ésta conlleva. El platonismo, siendo un texto escrito, fue capaz de formular un nuevo tipo conceptual de lenguaje y de pensamiento que reemplazaba la narrativa y el pensamiento orales. Havelock culmina su argumentación afirmando que el genio de Platón reconocía, quizá intuitivamente, el proceso de sustitución operado. De ahí el concepto negativo que tenía de la poesía.

Milman Parry, que sostuvo que el uso de fórmulas en las epopeyas homéricas estaba inspirado por las condiciones de la composición oral, suponía que esa labor era un arte de la improvisación. Havelock establece que es necesario desplazar el centro de atención de la improvisación a la memoria y el recuerdo, en una escala de referencia más amplia, ya que abarcaba la tradición entera de la sociedad para la que el rapsoda cantaba. Es decir, éste no solo actuaba según el lugar y el momentos precisos, sino que manejaba una serie de fórmulas fijas memorizadas, a las cuales acudía en cada ocasión.

Los poemas épicos, además, desde la perspectiva de Havelock y tal como los conocemos ahora, son el resultado de una particular relación entre la oralidad y la escritura. En tal sentido, el autor concluye que "el fluir acústico del lenguaje

ingeniosamente elaborado a fin de mantener atento el oído mediante el eco fue reordenado con arreglo a unas estructuras visuales creadas por la esmerada atención del ojo (33)".

En cuanto a las palabras que dan título al libro, en el capítulo número dos, "Presentación de la musa", se plantea a qué se hace referencia con las mismas. Allí Havelock arguye que tanto Homero como Hesíodo asignan la responsabilidad de la composición a la musa, a la cual invitan a cantar y a recitar. En las distintas versiones de los textos que hoy poseemos, el lenguaje en el que ellas componen se describe reiteradamente en términos orales, como elocución o canto proferido mientras danzan, y que se transmite acústicamente a través del espacio a los oyentes. Posteriormente, en pleno auge del teatro griego, las cosas cambian. El canto, la recitación y la memorización -característicos de la oralidad- y el leer y escribir -costumbre de una cultura alfabetizada-, empiezan a entrar en colisión. Es decir, el título es simplemente una metáfora sintetizadora de la tesis central del texto. El hecho de que "la musa aprenda a escribir" no significa más que el paso de una cultura oral, encarnada en la figura de la musa, a otra de carácter escrito.

Si bien en el capítulo siguiente, el tercero, se establece el descubrimiento moderno de la oralidad, a partir de la glosa de los aportes de diversos investigadores, es en el capítulo cuarto, en el que Havelock enuncia una posible causa para el interés que el tema de la oralidad había suscitado a mediados del siglo XX. Según él fue la radio la que les había tocado un nervio común a todos. Un nervio acústico y, por tanto, oral. En este punto comparte las conceptualizaciones de Ong, al opinar que los medios electrónicos no nos han devuelto a la oralidad primaria, ya que por debajo del mensaje acústico se encuentra el mensaje escrito.

Havelock también glosa algunos pensamientos elaborados por Mc Luhan, Derrida, Milman Parry, A. Lord y Kirk, pero en general retoma aspectos ya esbozados con anterioridad. Dentro de este conjunto de ideas, una ampliamente analizada por Ong y que sería interesante destacar es el carácter oral de las composiciones retóricas. Los textos no recogidos del pasado histórico sino existentes en el presente alfabetizado que han conservado algunas de las características de la oralidad, desde la época helenística y encuadrables bajo el rótulo de composición retórica, fueron parte de una disciplina educativa superior, que estimulaba el discurso y la discusión orales delante de un público oyente. Aquellos que se empleaban como modelos para esta finalidad oral eran, no obstante, textos leídos. De ahí la paradoja: ¿Hasta qué punto los mismos pueden

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

revelarnos algún elemento de lo que fue la oralidad verdadera? Obviamente una práctica retórica es algo muy diferente a un fenómeno de la oralidad primaria. En principio, el lenguaje usado es prosa y no uno de tipo poético. Pero la misma conserva -según Havelock- un influjo poético suficiente para establecer una conexión con la oralidad.

La escritura, además de agregar la vista del lector como otro medio sensorial, destituyó la función de la memoria acústicamente entrenada y, en consecuencia, la necesidad de tener un lenguaje de almacenamiento. Esto tuvo como efecto que no hiciera falta narrativizar todo enunciado que se quería conservar y que las energías empleadas antiguamente en la función mnemotécnica quedaran libradas para otros usos. El compositor podía elegir para un texto sujetos que no necesariamente debían ser personas y, con el tiempo, se podían transformar en nombres de entes impersonales.

El lector advirtió que estaba empleando unas energías mentales nuevas, cuando pudo componer un lenguaje de la teoría, con sujetos abstractos y predicados que nada tenían que ver con las acciones concretas de esos sujetos. Surgió, entonces, la necesidad de darle a esa operación mental una identidad propia. La Ilustración ateniense (siglo V a. C) tuvo que ver justamente con este descubrimiento del intelectualismo, en cuanto representaba un nuevo nivel de la consciencia humana. Un resultado inmediato del abandono del oralismo fue la proliferación de términos para nociones, para pensamientos y el pensar.

Paul Zumthor presenta el estado de la cuestión de las temáticas relacionadas con la oralidad dentro de su disciplina, en la presentación y en la introducción de su libro *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Allí, él manifiesta que la mayoría de los medievalistas se habían ocupado hasta el momento de la transmisión "boca-oído", pero ninguno había sacado de este hecho consecuencias referidas a la naturaleza de los textos. Los cambios recién se suscitarían una vez que circularan en un espacio mayor los aportes de los etnógrafos, es decir, el conjunto de datos sobre los rasgos de la poesía oral, acumulados en investigaciones que no habían tenido gran difusión en un principio. Reconoce la tarea fundamental de precursores como Menéndez Pidal y Krauss, al tiempo que menciona a algunos de los autores más influyentes en el área, por cierto, ya apuntados: Milman Parry, Mc Luhan y Walter Ong, entre otros.

También alude a un autor, Rychner, en cuyas indagaciones podemos reconocer un antecedente de sus propios estudios y a un malentendido muy arraigado en el ámbito de los expertos en literatura medieval. Del primero establece que éste señalaba las semejanzas entre los cantares de gesta que trabajaba, las que lo llevaban a deducir una

homología que podía extenderse a los condicionamientos externos de la obra (acción del recitador, rol del público, etc.), aunque había dejado diversos puntos oscuros, puntos que -entendemos- él trata de subsanar. En cuanto al malentendido, Zumthor dice que la impresión que tienen muchos de haber llegado al límite de sus posibilidades en el estudio de la oralidad medieval procede de los métodos empleados y que la confusión proviene de la falta de distinción entre "tradición oral" y "transmisión oral". Los investigadores reconocían los procedimientos de la improvisación épica, en sus términos, "tradición oral", pero no contemplaban las características del presente de la realización poética, momento de recitación o canto de los textos, en sus términos, "transmisión oral". Por supuesto, en esta segunda cuestión hará hincapié el autor.

Hacia el final de la presentación, se plantea el objetivo del texto. En ensayos anteriores Zumthor había señalado el aspecto "teatral" de toda la poesía medieval. En *La letra y la voz* intenta definir esa teatralidad. Si en un primer momento se ocupó de los textos, en el presente libro su punto de vista es el de la obra entera, concretado por las circunstancias de transmisión y la presencia de los participantes en la acción, de modo simultáneo. Se resalta, entonces, el hecho de que la voz fue un factor constitutivo de toda obra denominada literaria durante la Edad Media.

El autor desarrolla también una revisión de la terminología que emplea. En especial, nos gustaría mencionar cuáles son las dimensiones del concepto de oralidad que maneja e indicar por qué prefiere el término "vocalidad", antes que el de oralidad. Distingue, como ya hemos señalado, entre tres tipos de oralidad. La primera de las mismas es aquella a la que denomina "oralidad primaria". Ésta no tiene ningún contacto con la escritura, se encuentra en sociedades desprovistas de todo sistema de representación gráfica o en grupos aislados y analfabetos. Es posible que éste haya sido el caso de sectores del ámbito campesino medieval. Sin embargo, se podría llegar a afirmar que casi la totalidad de la práctica de la poesía medieval provino de los otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo en común es que conviven, dentro del mismo grupo social, con la escritura. Zumthor les da el nombre de "oralidad mixta", cuando la influencia de lo escrito es externa y con retraso, y "oralidad segunda", cuando se forma a partir de la escritura, dentro de un contexto en el que ésta tiende a difuminar los valores de la voz, tanto en el uso como en el imaginario. Es decir, la "oralidad mixta" procede de la existencia de una cultura escrita y la "oralidad segunda", de una cultura erudita.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En el texto pronunciado se otorgan pulsiones que poseen un mensaje específico para el oyente, mensaje que conforma a su modo el del texto. A tal cuestión se la llama "estilo vocal", o lo que es lo mismo, ésta hace referencia a todos aquellos elementos orales que en potencia ya estaban en el texto, junto con la concreción en la actuación de los mismos. De ahí que prefiera el término "vocalidad" a la palabra "oralidad", ya que este otro vocablo es más abarcativo y comprende todas las dimensiones del fenómeno oral.

Otro concepto que el autor desea aclarar es el de "indicio de oralidad". Por tal, entiende "todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o varias veces del estado virtual al de actualidad".[210] Los mismos pueden clasificarse en indicios externos e internos. Los primeros son aquellos extraídos de documentos anecdóticos, relacionados con uno o más textos, y que los evocan de manera que el carácter vocal de su "publicación" se encuentra subrayado. Los segundos pueden ser, por ejemplo, la aparición en los escritos de notaciones musicales o verbos de decir y de cantar.

Las sociedades medievales -según el autor- dispusieron de una serie variada aunque imprecisa de términos para designar a los individuos que asumían dentro de ellas la función de diversión, superponiéndose unos con otros. Por ejemplo, el español antiguo diferencia entre los intérpretes de instrumentos y los "juglares de boca". Para Zumthor, en cambio, ambos conformarían un único grupo, en tanto todos coinciden en ser los portadores de la voz poética, y coloca en el mismo colectivo a aquellos que practicaban la lectura pública, pues estos últimos, en el siglo XV, no se distinguían de los juglares. Unos y otros ofrecían un espectáculo vinculado con el placer auditivo.

A pesar de ello, la extensión del empleo de la escritura y el derrumbamiento de las estructuras feudales, fueron desacreditando el prestigio de los recitadores, cantores y cuentistas profesionales y la imprenta los hizo caer en una especie de "proletariado cultural". Su época de esplendor se había desarrollado entre los siglos X y XII, años de la mejor literatura medieval, y habían tenido -entre otras- dos funciones primordiales. Por un lado, cuando los trovadores interactuaban con los soldados en la guerra, transmitían un valor ancestral. Por el otro, en cierto sentido, estos eran hacedores del vínculo social, apuntalando lo imaginario, difundiendo y confirmando los mitos.

[210] De aquí en más se citará por la siguiente edición: Zumthor, Paul. (1989) *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra: 41-42.

Además, la Edad Media conoció lo que Zumthor llama un "triángulo de la expresión". La voz no se diferenciaba de la escritura, sino que ambas lo hacían de la imagen y, en ese estado de la cuestión, en la medida que el intérprete comprometía toda su presencia, su voz era una prueba de la unidad común. Su memoria estaba entroncada con una "memoria popular", que no tenía nada de repertorio de recuerdos folclórico, sino que delimitaba, cambiaba y recreaba. Es decir, la poesía producto de esta memoria, hacia el siglo XV, validaba una verdad reconocida, ilustraba la norma social:

> Solo poco a poco, y de forma limitada en un principio a ciertas clases de texto, llegó a disociar lo privado de lo público, más tarde el yo del nosotros. En efecto, la voz une; solo la escritura distingue eficazmente entre los términos de aquello cuyo análisis permite. En el ardor de las presencias simultáneas en la interpretación, la voz poética no tiene otra función ni otro poder que los de ensalzar a esta comunidad, en el consentimiento o en la resistencia (170-171).

Con respecto a los conceptos de "intervocalidad" y "teatralidad", Zumthor concibe al primero de los mismos por analogía con el término "intertextualidad". Según él, cada texto escrito tal como lo leemos, ocupó, no obstante, un lugar concreto en una serie de relaciones móviles y en un conjunto variado de producciones, dentro de un intercambio de palabras y de convivencia sonora o "intervocalidad": "polifonía percibida por los destinatarios de una poesía que les es comunicada... exclusivamente por la voz*"* (174). En cuanto a la idea de "teatralidad" ya apuntada, el autor agrega que las técnicas de representación eran iguales en la práctica de todos los géneros de poesía. Es decir, por ejemplo, que el lenguaje narrativo no era por entonces menos "teatral" que otro. La distinción apenas si era sensible al público de la época. Solo hacia los siglos XV y XVI, aparecen textos en los que se especifican las características de la escenificación, o lo que es lo mismo, solo a partir de ese momento se puede hablar de un arte particularizado: "un teatro, en todo Occidente, nace en el seno de la teatralidad ambiente" (292).

Por último, en torno a la actuación, Zumthor afirma que el lugar y el tiempo de la interpretación podían estar determinados por la ocasión social en la que ésta se

producía y que cada texto interpretado era una obra de arte única. También coloca en un plano central al valor del cuerpo en la misma, cuando define la importancia del "*gestus*", e indica que esta situación no podía dejar de afectar a los textos. Es por esto que, encontramos diversas marcas en los mismos, que hacen patentes las fórmulas empleadas por los intérpretes en sus espectáculos, a saber: multiplicación de los discursos directos personalizados, de los deícticos, de las descripciones que implicaban el esbozo de un gesto.

4.1.1. Matrices de la poesía oral en español. En torno a una tradición

En este apartado, nos ceñiremos al análisis de las dos formas métricas de tradición popular oral más empleadas por Miguel Hernández: el romance y la copla. En cuanto al primero, la poesía folclórica hispánica tiene en el romancero tradicional una de sus más importantes manifestaciones. Originado durante las postrimerías de la Edad Media, se trata de la expresión española de la balada europea, pero con características particulares que la diferencian de ésta. Si bien según el autor que consultemos es posible que se nos presenten distintas teorías sobre los orígenes de los romances, todos coinciden, en términos generales, en definirlos como unas composiciones de carácter épico-lírico, breves, creadas -en principio- para ser cantadas o recitadas al son de un instrumento musical. Formados por un número indefinido de versos octosílabos, poseen rima asonante en los versos pares, siendo frecuente la permanencia de una sola asonancia a lo largo de todo el poema.

Los romances más antiguos -con excepción de algunas piezas que se remontan a fines del XIV- fueron escritos en el siglo XV y se denominan *romances viejos* para distinguirlos de los llamados *nuevos* o *artísticos*, que fueron compuestos por poetas cultos de la talla de Lope de Vega, Cervantes o Góngora, a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, no debemos considerar que la aparición de estos últimos dé lugar a la clausura del proceso creativo anterior. Desde el siglo XVII en adelante, ambos tipos romancísticos se cultivarán, aunque con difusiones y evoluciones diversas, de modo paralelo. De ahí que una de las sorpresas de aquellos que redescubrieron el romancero viejo en el siglo XIX haya sido el comprobar que la gente seguía cantando romances. Algunos autores, preocupados por recuperar la poesía más antigua, se interesaron por los poemas actuales. Otros como Agustín Durán, Wolf, Hoffman, Milá y Fontanals editaron versiones por ellos recogidas. Éstas constituyen las primeras fuentes

para el romancero de tradición oral moderna. Es decir, sin dejar de lado el romancero viejo, el siglo XIX comienza a ocuparse de la tradición actual, pero será en el siglo XX en el que se logre la mayor recolección de textos orales modernos, de la mano de uno de los investigadores pioneros en el área y la edición de su *Romancero tradicional*: Ramón Menéndez Pidal.

Por lo que, en estas líneas desarrollaremos las concepciones teóricas fundamentales de algunos de los autores más destacados sobre la materia: Ramón Menéndez Pidal, Juan Luis Alborg, Antonio Carreño y Mercedes Díaz Roig. Asimismo, estableceremos un sucinto comentario sobre el pensamiento crítico de Diego Catalán, muestra él mismo de permanencia y renovación teóricas, al emparentar en un mismo ideario elementos provenientes del tradicionalismo pidaliano, la semiótica y el estructuralismo.

Con respecto a Ramón Menéndez Pidal, importa destacar que cuando a fines del siglo XIX él dedica en su primer libro un capítulo al romancero, su interés por los romances estaba vinculado con su deseo de devolver a España una conciencia del pasado y una razón de ser como colectividad. Para dicho autor la particularidad de España estribaba en el papel destacado que en ella siempre ha tenido el arte de inspiración colectiva, y en la supervivencia a través del tiempo y permanente renovación de los temas y motivaciones con anclaje en el pasado medieval. Según Diego Catalán "el romancero representaba para él un eslabón en la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca con el teatro nacional del Siglo de Oro y sus derivaciones literarias posteriores" (Catalán, 1997: 46).

El método generalmente seguido para poner de manifiesto el proceso creador de carácter colectivo, inaugurado por Menéndez Pidal y contemplado con frecuencia por el propio Catalán, ha sido considerar un romance en la totalidad de sus versiones conocidas, antiguas y modernas, comparar las estructuras emparentadas y tratar de descubrir en qué consiste la interacción entre la herencia poética y el ambiente.

En el texto *Poesía juglaresca y juglares* de 1942, Menéndez Pidal cita una definición de juglar elaborada por Menéndez Pelayo y a continuación la rectifica. Según este último:

> La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes

> noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos)... y, en general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libre o tenían que conformarse con ella por necesidad.[211]

En cambio, Pidal manifiesta: "Arreglaremos la definición diciendo que juglares eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, etc." (12).

Posteriormente completa dicha caracterización indicando que los mismos fueron muchas veces autores de lo que cantaban, unos de los primeros en poetizar en lengua vulgar, divertían a todas las clases sociales, recibían favores de los reyes, como por ejemplo ropa, vivienda o dinero, y se clasificaban según el instrumento que ejecutaban. El juglar ganaba mayor estima con los señores cuando era órgano de publicidad e influía en la opinión, solía viajar para variar su público y esto dotaba a la juglaría de cierto carácter internacional. Además, en su opinión "los viajes y las grandes reuniones de juglares cumplían en la Edad Media la función de divulgar la música y la literatura a países muy diversos, sustituyendo en cierto modo los medios modernos que trajo consigo la imprenta" (85).

Por "trovador" Menéndez Pidal entiende "poeta más culto y no ejecutante". Aunque cantase en público a veces, no lo hacía por oficio, y aunque en ocasiones fuese pobre, era siempre el poeta de las clases más cultas. Según este autor, la literatura moderna nace en manos de los mismos.

De acuerdo con las observaciones de Juan Luis Alborg en su *Historia de la literatura española* (1966), el romance presentaría divergencias notables con las formas épicas anteriores, gracias a la introducción de elementos más líricos y subjetivos, la eliminación de componentes narrativos, olvido de los antecedentes o de detalles objetivos interesantes en un fragmento breve, cierta tendencia a la fragmentación -lo mismo al comienzo como al final de cada composición-, la incorporación de diálogos y el desarrollo de comienzos *in media res*. Respecto de este último, cabe destacar que el

[211] Citado en Menéndez Pidal, Ramón (1945). *Poesía juglaresca y juglares*. Bs. As.: Espasa-Calpe: 11-12.

oyente antiguo podía suplir lo que faltaba, pero que esto no es relevante en relación con la constitución del género, ya que el romance busca en su concisión la "totalidad de su ser". La tendencia a dejar truncada la narración en el momento de mayor intensidad pareciera, a su vez, una invitación a completar la ficción presentada. Sobre todo en los romances tradicionales, no se narran los hechos en forma objetiva, sino que se actualizan de manera inmediata ante los ojos del oyente. Dicha actualización se consigue gracias a procedimientos tales como: comienzo con un apóstrofe dirigido a los oyentes, encabezado con el verbo "ver", o con el adverbio demostrativo "he", o con el adverbio "ya", o con alguna clase de exclamación. En ocasiones es el propio narrador quien se presenta como testigo del suceso, o se coloca la acción en boca del protagonista, o se comienza el relato dirigiendo un apóstrofe al protagonista que se supone presente, o al lugar de la acción, al que se personifica. Hay que destacar que es notable el uso de los pretéritos imperfectos del indicativo que facilitan la rima vocálica en *a-a*, *i-a* y el uso de la repetición.

Finalmente, Alborg repasa las distintas etapas en la evolución del romancero, destacando su pervivencia, y el hecho de que con la Generación del 98 comienza para el mismo otro momento clave, que podría considerarse iniciado con "La tierra de Alvargonzález" de Antonio Machado. También subraya el florecimiento de romances en la pasada Guerra Civil y la expansión del género en el espacio. Durante los años que fueron compuestos, los romances viejos se esparcieron por Cataluña y Portugal. Con la expansión imperial los romances corrieron por toda Europa en boca de los soldados. Cuando los judíos fueron expulsados de España los difundieron por el norte de África y el Mediterráneo Oriental. América fue el último gran punto de arribo del romancero español.

Los dos primeros capítulos que encabezan *El romancero lírico de Lope de Vega* de Antonio Carreño se detienen en consideraciones generales acerca del romancero. El primero, denominado "La dinámica poética del Romancero: del viejo al nuevo", presenta una explicación de los orígenes del mismo más completa que aquella bosquejada por Alborg, ya que éste solo mencionaba al pasar las teorías románticas y se dedicaba, más que nada, a resumir las hipótesis de Menéndez Pidal.

Allí, Carreño destaca tres lineamientos de reflexión: el de los románticos, el de ciertos teóricos franceses y el de Menéndez Pidal. Someramente, podemos decir que el Romanticismo alemán explica los orígenes de la lírica popular usando el término *Naturpoesie* (poesía natural) en oposición a *Kunstpoesie* (culta y elaborada). El primero

refleja el espíritu primitivo. Esta poesía es compuesta por el "pueblo en comunidad". Y así, "el romancero, transformado en canto comunal, surge elaborado por el pueblo-poeta" (1979: 17). A esta última concepción, varios investigadores franceses, tales como Jules Tiersot y Joseph Bédier, oponen el "individuo-poeta", sosteniendo que la épica y el romance son producto de un individuo. Por último, el binomio "pueblo-poeta" de la teoría romántica es transformado por Menéndez Pidal en "autor-legión": "al romancero, en poesía que vive «en variantes»; en una creación-en-recreación, pues cada recitante la adopta a su gusto, y de acuerdo con su sensibilidad" (Carreño, 1979: 18).

Agrega Carreño, además, algunos otros aspectos que permiten completar la caracterización de los romances. Dice que sus variantes son causadas por el propio dinamismo interno del poema, modas, gustos y convenciones; por la memorización rutinaria o la interpretación personal. El sustantivo y el verbo (sistemas dinámicos) predominan sobre el adjetivo y el epíteto (sistemas estáticos), evitando la sentimentalidad y los elementos patéticos. El romance es económico, directo, fácil de aprehender, pero difícil de imitar. Emplea pocos recursos retóricos, dado que la metáfora, el símbolo y los sistemas alegóricos fueron usados recién más tarde por los poetas cultos del romancero nuevo.

Oído y cantado por todas las clases sociales, evoluciona en paralelo al auge de la literatura italianizante. Su función social es importante, en tanto crea planos de idealización y grandeza, y alienta con la descripción de las hazañas pasadas las nuevas empresas imperiales:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> A la vez le explicaba a la masa oyente, de manera ensoñadora y legendaria, el aprecio de sus valores más estimables: valentía, honor, fidelidad al rey, nobleza. Le hacía ver cómo las acciones ilustres creaban honra, estabilidad social, alcurnia, honor... y le mostraba con su ejemplaridad cívica, cómo conducirse en los casos límite... (21).

El segundo capítulo de su libro, denominado "La generación de 1580", hace alusión a una serie de poetas que empiezan a difundir un nuevo romance lírico y cantado: el llamado romance nuevo. Los *Cuadernos* y *Flores* congregan a los miembros de esta generación. Algunos de sus representantes más relevantes son: Cervantes, Juan

Salinas y Castro, Góngora, Lope, Pedro, Juan Bautista de Vivar, Gabriel Lasso de la Vega y Félix Arias Girón, entre otros. La nueva retórica de este romancero está compuesta por el oxímoron, las metáforas, paradojas, antítesis, metonimias y conceptos; y por las fórmulas coloquiales y la sinécdoque. Estos poetas sienten urgencia de novedad y -según Carreño- el término "nuevo" corre paralelo con el referido a la Comedia, coincidiendo ambos géneros en sus orígenes y desarrollo último. Algunos de los recursos poéticos del romancero nuevo sobre los que Carreño arroja mayor claridad son la fijación de la rima asonante y la cuarteta, acompañando a la cuarteta en su evolución el estribillo monorrítmico; los diálogos sustituidos por extensos monólogos que se intercambian como réplica; y las variaciones de los comienzos a partir de diversas formas coloquiales, en ocasiones vocativas, otras exclamativas.

En el estudio preliminar a su edición del *Romancero viejo*, Mercedes Díaz Roig propone una mirada renovada y más abarcadora del romancero tradicional, por lo menos respecto de los autores anteriormente reseñados, ya que lo piensa como un vasto repertorio romanceril, configurado a partir de dos ramas: el romancero viejo (textos recogidos o publicados en los siglos XV, XVI y XVII) y el romancero de tradición oral moderna (textos recogidos en los siglos XIX y XX). Sostiene que la función esencial del romance sigue siendo entretener, aunque perdure su recitado o canto en contextos particulares como el de ciertas fiestas religiosas o en peticiones de aguinaldos, las mayas y marzas. El ámbito comunal donde prevalecen en todo el orbe hispánico es el ámbito infantil. En resumen, para la autora:

> La primera y más importante función del romance es narrar una historia interesante de una manera atractiva y fácilmente comprensiva para la comunidad. Para que esta historia sea apreciada tiene que ser verosímil y estar fincada en la realidad; también tiene que tratar temas del dominio público (incesto, adulterio, venganza, etc.) o tratar de personajes o hechos conocidos (el Cid, las guerras de frontera, la muerte del hijo del rey, etc.). Aunque el romance siempre tiene una cierta dosis de función noticiera... esta función no implica, generalmente, la fiel transmisión de los hechos. El romance, aún el histórico, no es historia, sino que utiliza ésta para bordar

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> sobre ella, y la sigue con diferentes dosis de fidelidad, que van desde conservar una fecha o un nombre a todo un acontecimiento detallado (37).

Por último, en el quinto capítulo de *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, titulado "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo «Romancero»", de 1977, Diego Catalán declara que en su exposición trata de ofrecer a la crítica un modelo analítico que permita descifrar los mensajes del lenguaje romanceril, describiendo la articulación del mismo en distintos niveles de organización formal: el del discurso, el de la intriga, el de la fábula y el "actancial" o "funcional". Tales niveles son tomados del análisis narratológico de Cesare Segre. Según Catalán el modelo concebiría la presencia de una estructura verbal, dentro de la cual el discurso se presenta a partir de una historia formulada métrica y dramáticamente, es decir, la intriga o plano expresivo del contenido fabulístico, con una sucesión lógico-temporal de los hechos, o fábula, y en la que se presenta una estructura actancial o profunda, donde los papeles de las *dramatis personae* y el accionar de los personajes se integran para ofrecer al receptor un mensaje unificado. En última instancia y a propósito del romance de "El infante parricida", dice que un análisis sintagmático le parece insuficiente.

En lo que concierne a la copla, sería importante destacar que la información referida a este molde estrófico es escasa y que aquella a la que se tiene acceso, en ocasiones, de dudoso rigor científico, en especial, cuando se trata de articular una clasificación temática de la misma.

Usualmente términos como "copla", "cantar", "canción" y "cante" son empleados de modo indistinto para nombrar a una misma forma poética. Sin embargo, son necesarias algunas aclaraciones o matizaciones respecto de las diferencias entre estos vocablos. Según las definiciones esbozadas en el *Diccionario de la Real Academia española*, una "copla" es una combinación métrica o "composición poética que consta sólo de una cuarteta o romance, de una seguidilla, de una redondilla, o de otras combinaciones breves, y, por lo común sirve de letra en las canciones populares" ; una "canción" es una "composición en verso que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música" o también "nombre antiguo de composiciones poéticas de distintos géneros, tonos y formas, entre las cuales hay muchas que tienen todos los caracteres de la oda"; el "cantar" es una "copla o breve composición poética, puesta en música para cantarse, o adaptable a alguno de los aires populares, como el fandango, la

jota, etc."; y el "cante" es "la acción y el efecto de cantar o cualquier género de cante popular". Es decir, la primera de las definiciones transcriptas es la que -a pesar de no caracterizar la forma en sí misma- trata de explicar aspectos literarios. Las otras tres, en cambio, desarrollan consideraciones vinculadas con el ámbito de lo musical, cuestión que si bien atañe al molde explorado, no es su única nota distintiva.

La descripción más específica y pertinente para hablar de la copla quizás sea aquella elaborada por Rudolph Baher en su *Manual de versificación española*. Allí, él la define del siguiente modo:

> La copla o cantar es una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, asonantes en los pares. Sólo se distingue claramente del romance cuando se da aislada o cuando la asonancia cambia en cada estrofa, o por el cierre del asunto. No obstante, los límites son a veces muy inciertos (245).

Además, dicho autor subraya que suele agrupar diversos subgéneros, de acuerdo con patrones musicales: jota, saeta, toná, carceleras, martinetes, tangos, tientos, cantiñas, peteneras, etc.

Poema generalmente cantado, posee una estructura muy sencilla, dentro de la cual pueden encontrarse estribillos, que son los que se encargan muchas veces de agregar la nota lírica a la composición. Con frecuencia vemos que tales estribillos se aplican a diversas coplas. Las mismas persiguen cierto "amor" por la brevedad de expresión y, en ocasiones, una particular irracionalidad o alogicismo.

Por otra parte, es interesante mencionar que en relación con el plano semántico e, inclusive, el de su funcionalidad dentro de la comunidad que le dio origen y la perpetúa en el tiempo, la copla encierra un sentimiento. En palabras de Rodríguez Marín: "Así como el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en su refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas" (Citado en Gutiérrez Carbajo, 1995: 99).

En relación con su origen, es muy difícil datarlo, ya que siguió un permanente proceso de cambio según el área cultural donde se desenvolvió. Más allá de consignar que su división cronológica es arbitraria, Soria Medina en su texto *La copla* (1981) establece tres períodos en la formación de ésta, a saber: el primero, al que denomina antiguo, es el más largo y abarca la Edad Media y Moderna (siglos IX al último tercio

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

del XVIII); el segundo o medio, ocupa el final del siglo XVIII y todo el siglo XIX; el tercero, nuestra época actual.

Respecto del primer período, Soria indica que conviene matizar afirmaciones de críticos, como por ejemplo Baher, que creen ver en las *jarchas* los orígenes fundamentales de la copla popular española. Según él, si lo árabe se impuso por sus valores intrínsecos fue también el vehículo de otras culturas y el puente para la circulación de las mismas. Al-Andalus fue el foco cultural de Occidente y gran parte de la cultura bizantina y grecorromana se transmitió a Europa por medio de la España Islámica. Los orígenes, por tanto, son difusos.

La formación y difusión de las lenguas romances por el continente europeo -según el autor mencionado- coincide con un espíritu personal de *invención* -con gran contenido popular- que se contrapone al espíritu de *tradición*. De ahí que ese espíritu facilite la extensión de formas musicales que van abandonando los establecimientos clericales y se van haciendo más profanas. La poesía rimada irá dando pie a las canciones monódicas que difundirán posteriormente trovadores y juglares. Dichas canciones en el siglo XV y XVI, con el Renacimiento, tendrán un origen de clara raigambre cortesana. Por ese entonces, acostumbraban ser divertidas, festivas, lúdicas y sus estribillos eran la nota más llamativa. Soria también indica que según Juan Rulfo la copla propiamente dicha nace en el siglo XVI y que es un trozo de romance. De este tiempo datan las denominadas coplas del *ay, ay, ay,* muy en boga en tales circunstancias temporales. Pero lo más vital, en conexión con la copla en sí, serían los villancicos, ya que estos constituyen las formas rimadas y cantadas de las canciones o tonadas populares, núcleos fundamentales de la copla futura.

Tras casi dos siglos de oscuridad, debida quizá a los rigurosos controles sobre las manifestaciones populares que ejercieron los gobiernos de la Contrarreforma, en el siglo XVIII con el reinado borbónico y la Enciclopedia se abre un período de mayores libertades en las costumbres y el pensamiento. La copla en esta etapa se canta en las modalidades hasta ese momento conocidas: el romance, la seguidilla, el fandango y las tonadas, que interpretan la mayoría de las veces las clases populares. En un principio, no sale de los ambientes cotidianos de la comunidad: las fiestas, las romerías, las rondas de mozos, etc. No obstante, poco a poco deja de ser solo una expresión genéricamente popular, porque de ella hacen uso otros sectores sociales, que conforman la copla dentro de una visión más restringida. Hacemos referencia con estos últimos dichos al mundo gitano, pero también al de otros estratos marginales como el de los mendigos,

bandoleros, presos, jornaleros. Es el tiempo del mítico Luis el de la Juliana, del Fillo y del Planeta y de María Borrico. Promediando el siglo XIX, la copla en su acepción flamenca va a salir de los círculos privados y tradicionales y penetrar en los cafés y "tablaos", proliferando por las ciudades del sur.

Por último, durante las dos primeras décadas del siglo XX se produce un auge o nueva recuperación del folclore tradicional español, de la mano de autores como Manuel Machado, Antonio Machado y Federico García Lorca, y músicos como Falla. La Guerra Civil y el silenciamiento de las voces populares por un largo período, matizado por espectáculos pseudo-folclóricos en los años cuarenta y cincuenta, da lugar a finales de los cincuenta, a una nueva época de esplendor de lo flamenco-andaluz. Pero la restitución de la importancia de estas expresiones es mucho más compleja. Soria denuncia una manipulación de este producto de la cultura popular que es por demás preocupante, en tanto tiene alcances ideológicos simplificadores y reductivos. En tal sentido, el autor dice que:

> El cante y el arte del Sur se manipulan y se esgrimen como mercancías de usar y/o tirar según los "ismos" políticos y sociales en vigor. Malévolamente se identifica a España con Andalucía, y a Andalucía con Sevilla: el todo con la parte. Como una forma sinuosa de dividir; de postergar en suma. Y el folklore andaluz, o el seudo flamenco de faralaes y olés, se convierte en bastión del más puro españolismo (1981: 16).

En definitiva, los orígenes de la copla no son claros y los diversos autores han considerado hipótesis de distinto calibre. Por ejemplo, según Gutiérrez Carbajo, "la cuarteta era considerada bien como un fragmento de esta última composición (romance), bien como el desarrollo de un trístico… o bien como una vulgarización de la redondilla docta, que habría perdido su rima consonante" (1995: 100). Sin embargo, una de las tesis más fuertes al respecto es aquella presentada por Baher. Según dicho autor la copla debe haberse originado por la partición del pareado de versos largos asonantados. Desde su primera aparición en la *Jarcha N ° 4*, "Garid vos, ay yermaniellas", manifiesta su impronta lírica y no puede derivarse de la base épica de los

romances, como opinaban la mayor parte de los investigadores. La mencionada *jarcha* asegura la antigüedad de la cuarteta y su carácter popular.

4.1.1.1. La tradición popular oral en la poesía de Miguel Hernández

La poesía popular tradicional, entendida como el grupo de cantos que integran el folclore de una comunidad, posee un autor anónimo y colectivo, se transmite de forma oral y de generación en generación, desarrolla un contacto directo entre el emisor y el receptor del canto, en el momento de comunicación del mismo, y se funda en un método compositivo en el que los sucesivos emisores/autores incorporan variantes de cuño propio a las creaciones heredadas.[212] Dada la diversidad lingüística, geográfica y social de dichos cantos, a la que podemos sumar las diferencias de criterio y las dificultades a la hora de su recopilación, se carece de estudios que sistematicen con rigor los rasgos fundamentales de dichas expresiones folclóricas, más allá de reflexiones sesgadas de notable interés.

Como hemos mencionado en más de una ocasión, el programa estético hernandiano articula dos tendencias. Por un lado, manifiesta un sostenido diálogo con el pródigo legado de la poesía oral tradicional española. Por el otro, con algunos referentes insoslayables de la tradición áurea, y los moldes estróficos definidos por ésta, tales como la octava real, el soneto y la elegía.

El acervo de la tradición oral popular, cuya extensión diatópica y diacrónica la legitima como un hecho singular dentro de la poesía peninsular, adquiere en Hernández una presencia protagónica, en la medida en que su escritura, frente a las nuevas circunstancias socio-políticas -como ya lo mencionáramos, la Guerra Civil y el posterior encarcelamiento del poeta-, evoluciona hacia un tono de evidente carácter intimista, en especial en sus últimas manifestaciones. A través de los usos retóricos se reactualizan, en clave contemporánea y con la firma de autor, el imaginario popular, las "voces" subyacentes y su contexto de producción. Asimismo, se reformula el material poético precedente en su pasaje de lo folclórico a sus respectivas proyecciones,[213] dentro de los

[212] Las especulaciones teóricas de este apartado tienen deudas dignas de mención, en los nombres de Augusto Raúl Cortazar, Walter Ong, Paul Zumthor, Eric Havelock, Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán, entre otros.

[213] Con la palabra "proyección" hacemos referencia a "cuanta creación individual procure imitar, reproducir, interpretar o estilizar manifestaciones tradicionales y anónimas del pueblo" (Cortazar, 1970: 553). Se trata de creaciones producidas por personas concretas, fuera del ámbito geográfico y cultural de los fenómenos populares que le dan origen, destinadas al público en general, usualmente urbano, al cual se transmiten por medios institucionalizados de carácter mecánico.

alcances del programa estético hernandiano, particularmente asediado por las preocupaciones de un tiempo histórico conflictivo. Como afirma María Isabel López Martínez: "El olezano se comporta respecto a estos módulos siempre como un vate culto que incorpora fórmulas, métrica, imágenes de los cantares, porque asume su belleza y validez" (1995: 43), y es en tanto, como veremos a continuación, escritor que recrea el conjunto de composiciones que forman parte del folclore, un escritor "popular". En este sentido, coincidimos con José Carlos Rovira, para quien Hernández no habría tenido la "pretensión de ser popular", sino que tenía incorporado el repertorio folclórico, lo empleaba cual "mecanismo inconsciente", ya que "él era pueblo y cantaba con su voz aquellas canciones que le servían de forma de expresión" (1976: 32).

López Martínez, a su vez, señala dos vías por las que Hernández accede a los cantos populares: la transmisión oral y sus lecturas. Con respecto a la primera vía, indica que el origen humilde del poeta, junto con el ambiente rural en el que transcurren sus primeros años, lo ponen en contacto directo con cantares de faenas, religiosos y coplas relacionadas con las distintas estaciones. Además, como demuestran sus diversas biografías, su padre era amigo de los troveros más destacados de la zona y el progenitor de los hermanos Fenoll, sus amigos de la tertulia de la tahona, era conocido por recitar composiciones populares de diversa índole. Uno de ellos, Carlos Fenoll, asimismo, era un aficionado del flamenco clásico y le gustaba cantar cartageneras, los cantos de las minas de La Unión y el cante profundo. Por lo que, Hernández no solo escucha el folclore de su tierra, sino flamenco, una manifestación distintiva, cercana a éste y en auge durante el período previo a la Guerra Civil. Recordemos que los intelectuales de la época, como Manuel de Falla y Federico García Lorca, mostraron gran interés por dicha tendencia popular. Otras modalidades que le permiten relacionarse con costumbres y expresiones artísticas del pueblo son su participación en las Misiones Pedagógicas de 1935 y los informes sobre las leyendas de toreros que recopila para José María de Cossío, en ocasiones comunicadas oralmente por hombres del campo.

En cuanto a la segunda vía, sus vastas lecturas de los clásicos españoles, desde la etapa áurea hasta la generación del 27, permiten trazar un itinerario de referentes cultos merced a los cuales el poeta se familiarizó con los motivos, imágenes y metros de la poesía popular, que estos recreaban o estilizaban de acuerdo con las exigencias de cada movimiento estético. De este modo, la afición por lo popular se potencia gracias a la lectura, fundamentalmente, de Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Bécquer, regionalistas del tenor de Gabriel y Galán y Vicente Medina, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y los llamados escritores "neopopularistas", Rafael Alberti, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, entre otros.[214]

Desde el punto de vista métrico, los poemas de *Perito en lunas* no exhiben vínculo posible con la poesía popular, dado que, en todos los casos, los mismos están compuestos en un molde estrófico de clara factura culta: la octava real. Sin embargo, dichas octavas sí pueden relacionarse -como lo percibieran en un principio Gerardo Diego y Marie Chevallier, y lo teorizara más adelante María Isabel López Martínez- con el enigma y la adivinanza popular.[215] Así, aceptada la huella gongorina, la metáfora mediatiza una realidad cotidiana, que oscurece, y tiene por objeto la agudización del ingenio del receptor. En la octava XII se enuncia:

> Aunque amargas, y solo por momentos,
> tendremos palmas en las manos todos;
> palmas, que las mayores en los vientos,
> no han de alcanzar, ni ardiendo, los dos codos.

La estrofa hace uso de la dilogía, ya que el vocablo "palma" puede entenderse en dos sentidos: palmera o parte inferior cóncava de la mano. No obstante, lo que nos interesa señalar es que tal recurso es el eje de la siguiente adivinanza:

> Yo me crío en Berbería
> y me compran los cristianos;
> si quieres saber mi nombre,

[214] Según Francisco Javier Díez de Revenga, los neopopularistas manifiestan un ostensible deseo de revivir la poesía popular, pensada como aquella más "auténtica" e "intuitiva", y vinculada de modo evidente con la música. En su opinión, "el mismo término «canción», acogido por todos -recuérdese el título del libro de Hernández…- es lo suficientemente expresivo de lo musical y de lo tradicional" (1992: 223).

[215] El primer antecedente teórico de esas voces críticas lo constituye "Lo popular en la poesía de Miguel Hernández" de William Rose, trabajo pionero en lo que respecta al estudio de las relaciones entre la poesía hernandiana y la cultura tradicional popular. Con todo, presenta algunas limitaciones -en particular, por lo preliminar de su propuesta-, señaladas y rectificadas en un artículo posterior de Francisco Javier Díez de Revenga, titulado "La poesía paralelística de Miguel Hernández". Para mayor información dirigirse a: William Rose (1960). "Lo popular en la poesía de Miguel Hernández" en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas: 179-192; y Francisco Javier Díez de Revenga (1992). "La poesía paralelística de Miguel Hernández" en Carmen Alemany Bay (ed.). *Miguel Hernández*. Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo: 221-237.

es cosa que está en tu mano (1995: 48).[216]

Los recursos empleados en los acertijos -la dilogía, pero también la perífrasis, la personificación, las apelaciones al lector, el uso del calambur para ingresar la clave explícita que soluciona el enigma- aparecen, entonces, aunque por motivos de extensión no podamos dar un ejemplo para justificar cada aspecto, en los versos de *Perito en lunas*; lo cual resulta representativo de la afinidad de intenciones entre las adivinanzas y las octavas hernandianas. Más allá de esto, el vocabulario y ciertas metáforas de corte popular, la granada asociada a la sangre o como arma, por citar un caso, son utilizadas por el alicantino, constituyendo otra prueba de la aproximación del poeta al caudal expresivo del folclore.

Algo semejante a lo planteado respecto de *Perito en lunas* sucede con *El rayo que no cesa*. El hecho de que la matriz compositiva del libro sea el soneto, forma estrófica culta y mediada en la poética de Hernández por el magisterio de San Juan de la Cruz y Quevedo, ha relegado a un segundo plano, o incluso negado, la presencia de elementos folclóricos. A pesar de ello, se puede establecer el despliegue de motivos tales como la "pena negra" o "el cuchillo", y su sino trágico. Según López Martínez "en esta fase se cede a la inclusión de motivos (corazón muerto…) y sobre todo de fórmulas («arrancar el corazón»…) cuyo aroma ancestral pugna con la cultura letrada" (1995: 45). Asimismo, esta autora también encuentra semejanzas entre poemas como "Me tiraste un limón y tan amargo" con coplas populares. En el soneto leemos:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

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 (421).

En los cancioneros la difusión del tópico es tal que el mismo pueblo se burla de éste. Por ejemplo en la siguiente canción:

Al pasar por tu puerta
me aventaste un limón;

[216] Si bien tomamos la octava real y el soneto de su fuente directa, los ejemplos comparados provienen del ensayo de María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo.*

ya no me avientes otro
porque me hiciste un chichón (98).

En consecuencia, las huellas del acervo popular en la estrofa hernandiana se perciben en la repetición de la frase "me tiraste", en nuestro ejemplo aparece la variante "me aventaste", y en el significado, que sugiere, en un sentido amplio, un requerimiento afectivo, por el cual la mujer llama la atención del hombre con una acción, quien acude al llamado, y *a posteriori* sufre una pena.

En cuanto a *Viento del pueblo*, el tono épico atraviesa todo el texto. Sin embargo, las formas métricas y genéricas que el autor emplea en dicho poemario no son en su mayoría de raigambre popular. Por el contrario, la presencia de los versos de arte mayor es lo común, abarcando un abanico que va del uso del endecasílabo o el alejandrino, al empleo flexible de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos en una misma estrofa. No nos olvidemos de que el verso largo puede ser también un vehículo retórico de llegada, por su elocuencia y carácter declamativo, apropiado para el discurso de la persuasión.

Podemos delimitar siete composiciones escritas en versos de arte menor: una décima, dos poemas en cuartetas octosilábicas aconsonantadas y cinco romances. Reflexionaremos a continuación sobre algunos de dichos romances, debido a dos razones. Por un lado, a que, pensado como el más adecuado para establecer una comunicación directa con el pueblo y cantar su gesta, el romance fue el metro más empleado durante la contienda armada. Por el otro, a que la poesía de circunstancias, y *Viento del pueblo* en gran medida lo es, recupera el material métrico y los recursos paralelísticos de los cantares populares, pero no fórmulas o motivos calcados de los mismos.

El canto sobre los muertos es un aspecto recurrente del romancero de la guerra. Los nombres y las acciones de estos se recuerdan de forma solemne -sostiene Caudet en el monográfico de *Anthropos* sobre Guerra Civil y producción cultural-, y los romancistas suelen expresar que "no es tal muerte porque nada hay en ella de gratuita", esos hombres "viven en el recuerdo de todos, ayudando así a que la anhelada victoria pueda llegar a ser realidad" (1993: 44). Hernández canta a dos muertos con nombre y apellido en *Viento del pueblo*, Federico García Lorca y Pablo de la Torriente Grau, pero no elige para su evocación el romance, sino la elegía. Les dedica la "Elegía primera" y la "Elegía segunda" respectivamente.

Los muertos aparecen en "Sentado sobre los muertos", esta vez sí un romance, solo en la primera estrofa, mas no individualizados: "sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses" (478). Su mención sirve para especificar el lugar en el que el sujeto se encuentra, un lugar probablemente físico y poético al mismo tiempo, y para captar de inmediato la atención del receptor, introduciéndonos en el tema de su texto sin demasiados preámbulos. Dicha apertura del poema *in media res*, frecuente en los romances tradicionales, nos coloca en un ambiente puntual, el de la guerra, sin necesidad de explicaciones sobre los hechos acaecidos o el marco en el que se desarrolla la acción.

Asimismo, el inicio dinámico del texto, marcado por el uso del participio "sentado" en el primer verso, tiene su parangón en romances de la tradición como el "Romance de don Tristán" o "El duelo que el conde don Sancho Díaz hacía en su prisión del castillo de Luna".[217] En todos los casos, el deseo de captar a los personajes en acción es lo que prevalece, como un modo de intensificar por medio del comienzo *in media res* la intriga.

La métrica popular en octosílabos con rima asonante en "e" en los versos pares da cobijo a diversas preocupaciones del hablante poético. Se percibe, en principio, un claro interés por exhortar al receptor y por definir el rol que ese sujeto juega en las circunstancias apenas apuntadas al comienzo. Tales inquietudes se superponen, por ejemplo, al promediar la segunda estrofa:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Acércate a mi clamor,
> pueblo de mi misma leche,
> árbol que con tus raíces
> encarcelado me tienes,
> que aquí estoy yo para amarte
> y estoy para defenderte
> con la sangre y con la boca
> como dos fusiles fieles (479).

[217] Generalmente dicho dinamismo se obtiene gracias a la aparición de verboides indicadores de acción. El comienzo del "Romance de don Tristán" presenta el uso de un participio y al personaje principal en un hecho, del que se nos cuenta el resultado, pero no sus orígenes: "Herido está don Tristán / de una muy mala lanzada / diérasela el rey su tío / por celos que de él cataba" (Menéndez Pidal, 1993: 59). Aquel de "El duelo que el conde don Sancho Díaz hacía en su prisión del castillo de luna" empieza con el empleo de un gerundio: "Bañando está las prisiones / con lágrimas que derrama / el conde don Sancho Díaz / ese señor de Saldaña…" (Menéndez Pidal, 1993: 72).

Se conjugan en este fragmento la demanda del hablante, cristalizada en el uso del modo imperativo "acércate", uso que luego se intensificará, con la afirmación de la presencia de dicho hablante en primera persona singular, "aquí estoy yo", quien se perfila desde las líneas inaugurales como protagonista y testigo de los acontecimientos. En este sentido, recordemos que era habitual en los romances tradicionales que el propio narrador se mostrase como testigo de los hechos o se pusiese la acción en boca del protagonista.

La confianza que el poeta tiene en la palabra, en la posibilidad de que esta produzca un cambio sobre la realidad, se aprecia en los versos "y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles". Su vida y sus versos son las armas con las que el hablante cuenta para luchar en la contienda. El contexto histórico, según Serge Salaün, "provoca una sacralización de la sangre, principio de vida, combate y muerte que entronca con todas sus concepciones de la tierra (física, social, mitológica, etc.)" (1993).[218] Junto con la defensa de su pueblo, "cantar y repetir" son las funciones de ese autoproclamado "ruiseñor de las desdichas", cuyo canto se destina, particularmente, a descubrir injusticias sociales y a "cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere" (479). También, como no podía ser de otra manera, dice que canta "con la voz de luto" (480) por los héroes populares.[219]

En diversos tramos del poema se repiten las frases "aquí estoy" y "desde ahora y desde siempre". Las mismas tienen en común el empleo de adverbios de tiempo, los cuales insisten acerca de la inmediatez de los hechos. En consecuencia, observamos una continuidad y una variación respecto del repertorio de origen. Las repeticiones, tanto de palabras como de frases, son uno de los recursos al uso en los romances. La mostración de contemporaneidad de los versos y del compromiso asumido por el hablante no se acostumbra en la poesía oral popular, debido a que, en términos generales, se narran hechos del pasado, a pesar de que las acciones se actualicen en la recitación.[220]

---

[218] El artículo de Serge Salaün al que se hace referencia en este apartado es el siguiente: Salaün, Serge (1993). "Miguel Hernández: hacia una poética total" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*. 2 tomos. Alicante, Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/ 8/ 2015]. Sin número de página.

[219] Durante la Guerra Civil, el héroe al que los intelectuales se referían era al soldado. Alexis Tolstoi, uno de los expositores del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* (1937), afirmaba: "Nuestro héroe de hoy es el soldado español del frente revolucionario" (1979: 26). Al mismo tiempo, y sin entrar en contradicción, pues muchos de los soldados eran de extracción popular, los romances de la época narraban hechos desde la perspectiva del pueblo o tenían héroes individuales que provenían de éste.

[220] "Sentado sobre los muertos" posee solo una estrofa en la que se narran, aunque de forma incipiente,

"Vientos del pueblo me llevan" recupera modificado el título del poemario y pone su acento en uno de los aspectos expresados por Hernández en la dedicatoria del libro. Si allí le dice a Vicente Aleixandre, a quien como ya mencionamos dedica el texto, que los poetas son "viento del pueblo", nacen para "pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas" (474), en el poema no prevalece la idea del poeta mensajero, sino la fusión de éste con el pueblo, al igual que en "Sentado sobre los muertos". Los primeros versos rezan: "Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran" (480). Por lo tanto, ese "viento del pueblo", símbolo de los cambios históricos del período, es el que empuja al sujeto y no al revés.[221]

Como en el romance anterior, el inicio de la composición, aunque no a partir de verboides, despliega imágenes dinámicas, que captan la atención del receptor de inmediato, y sin demora, lo colocan en el centro del asunto. Atravesado por los requerimientos del pueblo, el hablante se encuentra nuevamente en primera persona singular, pero es mucho más el protagonista de las acciones que el testigo de las mismas.

A diferencia de "Sentado sobre los muertos", el diseño del poema contempla la utilización de la alegoría y de expresiones equivalentes al llamado epíteto épico. El sujeto dice no pertenecer a un "pueblo de bueyes" sino a uno "que embargan / yacimientos de leones" (481). Es decir, en clave alegórica, contrapone los rasgos que suelen atribuírseles a cada uno de estos animales y se los asigna a distintos colectivos. Por un lado, los que como los bueyes se dejan poner el yugo, por el otro, los que se rebelan ante esa situación. La muerte también es diferente para unos y otros. Mientras los bueyes "mueren vestidos / de humildad y olor de cuadra" (482), "las águilas, los leones / y los toros de arrogancia" (482). La caracterización de los dos grupos recuerda al tema de las dos Españas y se encuentra en estrecha sintonía con la magnificación y grandiosidad que se opera en todo el libro. Al igual que en los romances de la tradición, el hablante concibe a su pueblo como valiente y lo idealiza.

---

sucesos acontecidos al pueblo: "Ayer amaneció el pueblo / desnudo y sin qué ponerse, / hambriento y sin qué comer, / y el día de hoy amanece / justamente aborrascado / y sangriento justamente" (479). Nótese, por un lado, la antítesis temporal que plantea un cambio en la experiencia vital del pueblo, por el otro, el uso del pretérito perfecto del indicativo, tiempo que no es tan frecuente en los romances de la tradición, en los que se utiliza el pretérito imperfecto del indicativo.

[221] Sánchez Vidal sostiene, en la introducción a las *Obras completas* de Miguel Hernández de 1992, que es la poesía misma la que se convierte en viento en esos momentos, "aire real, palabra emitida en comunicación directa, porque muy a menudo recupera su carácter oral y recitativo, como instrumento de combate" (87).

Hernández dedica una larga estrofa a la enumeración de las comunidades de España, las cuales son nombradas junto con una palabra o frase que actúa de manera similar al epíteto épico. De claro tenor descriptivo, la misma nos presenta un catálogo de virtudes y notas distintivas, al tiempo que se yergue como mostración de la pluralidad y la fuerza del pueblo español. Los aspectos seleccionados para la individualización de los diversos grupos comportan un espectro que va de los rasgos de su personalidad -"asturianos de braveza", "valencianos de alegría", "catalanes de firmeza"-, a los trabajos que llevan a cabo, el tipo de economías que sustentan o las características del paisaje al que pertenecen -"vascos de piedra blindada", "extremeños de centeno", "gallegos de lluvia y calma"-. En cualquier caso, lo que se señala es que "gentes de la hierba mala" yugos les quieren poner, pero serán yugos que habrán de dejar "rotos sobre sus espaldas". El hablante no exhorta en estos versos al receptor para que haga algo concreto, sino que le infunde confianza. Serna Arnaiz, además, indica que esos "deseos postreros" constituyen un tema difundido de la tradición oral popular.[222]

Prolífico en paralelismos y repeticiones, "Vientos del pueblo me llevan" vuelve sobre la posibilidad de la muerte del sujeto poético y reitera la condición de valentía y braveza de éste: "Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta" (482). Hacia el final renueva su compromiso con la causa, presentándose una vez más como "ruiseñor":

> Cantando espero a la muerte,
> que hay ruiseñores que cantan
> encima de los fusiles
> y en medio de las batallas (482).[223]

El romance burlesco "Los cobardes" describe *in extenso* las acciones de aquellos a los que el hablante interpela. Por medio de largas preguntas retóricas conmina a los temerosos, y los interrogantes se refieren, por ejemplo, a si no les da vergüenza mirar a tantas mujeres amenazadas. Sin la necesidad de la caracterización de un héroe, el

[222] El artículo de Mercedes Serna Ernaiz al que se hace referencia en este apartado es el siguiente: Serna Arnaiz, Mercedes (1993). "Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*. 2 tomos. Alicante, Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/ 8/ 2015]. Sin número de página.

[223] La relación entre las aves y la muerte es uno de los pocos motivos provenientes del acervo popular que se cristalizan en *Viento del pueblo*. Piénsese en las similitudes, por ejemplo, entre los versos citados y la siguiente copla: "El que me oyera cantar / pensará que estoy alegre; / yo soy como el pajarito / que canta cuando se muere" (Rodríguez Marín, 1948: 5079).

modelo que se sigue surge igual, por contraposición: los valientes.

La pieza se inicia *in media res*, según los usos tradicionales. El sujeto poético se exhibe desde la primera línea como testigo de los hechos, lo cual se evidencia merced al empleo del verbo "ver": "Hombres veo que de hombres / sólo tienen, sólo gastan / el parecer y el cigarro" (484). Tal comienzo coincide, entonces, con el de los romances del acervo popular. Estos solían inaugurarse con el verbo "ver", el adverbio "ya" o con exclamaciones.

La exageración, la selección y el aislamiento de los rasgos del modelo retratado son los principios básicos de la caricatura. Los mismos posibilitan una degradación del elemento caricaturizado, en pos de provocar la risa o la condena de algún vicio, costumbre o actitud. En el caso de Hernández, éste condena la cobardía y exagera las actitudes de "los cobardes":

> Estos hombres, estas liebres,
> comisarios de la alarma,
> cuando escuchan a cien leguas
> El estruendo de las balas,
> con singular heroísmo
> a la carrera se lanzan,
> se les alborota el ano,
> el pelo se les espanta (485).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La burla se construye, entre otros elementos, gracias a la utilización de asociaciones inesperadas y de vocablos vinculados literariamente con la épica, o al menos con la descripción de los héroes, para referirse a seres radicalmente opuestos. La palabra "heroísmo" en el fragmento citado, "valientemente" y "gallardamente" en las frases siguientes: "valientemente se esconden, / gallardamente se escapan" (485). Se reitera en este caso, asimismo, el empleo de la alegoría. Los cobardes "en el corazón son liebres", pero "gallinas en las entrañas" y "galgos de rápido vientre" (484), o lo que es lo mismo, miedosos como las gallinas y huidizos como los galgos.

A diferencia de los romances precedentes, éste hace explícita la violencia verbal, dando muestras repetidas de un registro soez y escatológico, antes inexplorado por Hernández. Las "fugitivas cacas" exigen -según el hablante- "un tiro por cada diente" (485). Quizá estas piezas caricaturescas, frecuentes durante la Guerra Civil, fueran más

eficaces a la hora de exhibir los personajes, siempre contrarios al pueblo, que describían.[224]

En "Llamo a la juventud", se exaltan aspectos heroicos y se exhorta simultáneamente a los jóvenes españoles de la época a involucrarse en la lucha. Como es habitual en el romancero, y en los romances hasta aquí analizados, el poema capta la atención del receptor con rapidez. El comienzo *in media res*, en este caso, hace alusión al cumpleaños del sujeto lírico, quien aparece en la estrofa inicial en primera persona singular. "Los quince y los dieciocho, / los dieciocho y los veinte" (489), son los años que éste va a cumplir, pero no lo va a hacer en cualquier sitio, sino en la batalla: "voy a cumplir los años / al fuego que me requiere" (489). Es decir, ese sujeto es un representante de la misma juventud a la cual se alude en el título y a la que se va a interpelar luego a lo largo del texto. Y esto se encuentra en conformidad con las opiniones vertidas por los firmantes de la "Ponencia colectiva" en la misma. Allí, estos afirman que su evolución vital acompaña a la de la Revolución Española, que ese es su verdadero nexo de unión, el cual los autoriza a hablar en el congreso, y que su juventud es coincidente con la de los soldados en el frente: "En las trincheras se bate, de seguro, la gente que tiene nuestra misma edad, en mucha mayor proporción que otra cualquiera".[225] De ahí también, hacia el final de la estrofa, la actitud desafiante y decidida -según Serna Ernaiz propia de la copla y de los trovadores (1993)- que el hablante tiene ante la muerte: "y si resuena mi hora / antes de los doce meses, los cumpliré bajo tierra" (489).

"La juventud siempre vence" (492), reza uno de los últimos versos del texto. Se confía en su rol determinante dentro de la guerra, responsabilizándola del resultado ulterior de ésta: "la salvación de España / de su juventud depende" (492). Mas el sujeto

[224] No hay duda de que el arte satírico de Quevedo es una muestra del dominio de las técnicas antes apenas apuntadas. Es por esto que, José Ángel Valente cree ver en él uno de los principales referentes hernandianos. Al respecto indica: "El influjo quevedesco está ya mucho más ampliamente incorporado, a mi modo de ver, en *Viento del pueblo*, donde aparecen elementos nuevos de sátira descarnada y directa (piénsese en la espléndida imprecación a «Los cobardes», por ejemplo) y donde hay tantas piezas en que el barroquismo del detalle menor cede paso al barroquismo gigantista" (1994: 159).

[225] Más adelante agregan: "Pero sí queremos decir… que tenemos, no ya un derecho, sino que nos consideramos con el deber ineludible de interpretar, con nuestro pensamiento y sentimiento, el pensar y el sentir de esa juventud que se bate en las trincheras y que ardientemente reclamamos, por *nuestra*, la misma medida, y con la misma pasión con que nosotros nos consideramos suyos: de esa juventud, y listos para estar con ella dónde, cómo y cuando sea, sin alardes inútiles, sin prematuro heroísmo, sino serenamente, como esa misma juventud a la que por destino pertenecemos". El texto al cual pertenecen las palabras citadas, la llamada "Ponencia colectiva", fue una suerte de manifiesto ético y estético presentado en el marco del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* de 1937, firmado por Arturo Serrano Plaja, Emilio Prados, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Prieto, Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Soto, Eduardo Vicente, Ramón Gaya y Miguel Hernández (1979: 132).

que en el inicio de la composición se encontraba en primera persona singular, ahora se colectiviza:

> La muerte junto al fusil,
> antes de que se nos destierre,
> antes de que se nos escupa,
> antes que se nos afrente
> y antes que entre las cenizas
> que de nuestro pueblo queden,
> arrastrados sin remedio
> gritemos amargamente:
> ¡Ay España de mi vida,
> ay España de mi muerte! (492).

Se trata de la arenga que cierra el poema, en la que el empleo de paralelismos, anáforas y repeticiones, a la usanza popular, dotan de mayor énfasis a la advertencia que el sujeto desarrolla. La decisión de luchar hasta la muerte, por lo demás, se enlaza con la esbozada al comienzo, aunque aquí ese sujeto se funda con el pueblo.

La enunciación, como venimos señalando, cambia en los diferentes tramos del romance. Si bien las primeras líneas presentan un sujeto en primera persona singular, en las siguientes estrofas, cuando se narran las vicisitudes de los soldados, sus mujeres, y se reflexiona sobre qué pasaría si el Cid volviese al campo de batalla, el mismo fluctúa entre la tercera persona singular y la tercera persona plural, para finalmente hacerse uno con el pueblo y aparecer en primera persona plural.[226] El uso de la primera persona singular implica, otra vez, que la acción, al menos de momento, está en boca del protagonista, posibilidad contemplada en el romancero tradicional. El uso de la tercera persona plural, más allá de la narración de experiencias vitales, conlleva la incorporación de los supuestos dichos de unos soldados. Llegados a las trincheras, estos habrían manifestado: "*¡Aquí echaremos raíces / antes que nadie nos eche!"* (490). Esta exhibición de la voz popular -subrayada por la utilización de la cursiva- también era

[226] La disposición de ese "yo social" -en palabras de Luis Bagué Quílez- es un asunto controvertido, debido a que la primera persona singular se relaciona al mismo tiempo con dos miradas excluyentes sobre la función de la poesía. Ese "yo" puede figurarse como "emanación del sujeto creador", tal y como concibe la tradición lírica, pero también, su disolución en la pluralidad del "nosotros", se juzga el cauce habitual de una "poesía coral, orientada a la justificación o impugnación de ciertos valores comunitarios" (2013: 113).

usual en el repertorio de origen.

El Cid aparece mencionado en el marco de una extensa oración condicional, en la que se expresa qué es lo que sucedería si dicho personaje histórico-literario interviniese en la contienda. Sin duda, "si el Cid volviera a clavar / aquellos huesos que aún hieren" -se jacta el hablante- "subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores" (490). Según lo que se desprende de los versos citados, la adjetivación, contrario a lo acostumbrado en los romances, es profusa, pero, en cambio, de modo similar a lo que se espera en las composiciones del acervo popular, el personaje que alentó viejas hazañas vuelve, desde el punto de vista del imaginario, para animar nuevos combates.

Los soldados, verdaderos héroes de la guerra, están asociados al sol y su claridad. Solo "los muertos gloriosos, los héroes y los puros estigmas del trabajo" o la "heroica España" -medita Zardoya- gozan de ese cromatismo en el libro (1955: 675). A estos hombres "la claridad los sigue", aún antes de expirar son seres que mueren "con el rostro rodeado / de tan diáfanos ponientes, / que son auroras sembradas" (490). A pesar de ello, no son esas las tonalidades con que se las vincula a sus mujeres -madres, hermanas y novias-, quienes aparecen en "los negros rincones", tristes por lo que acontece, y, en el caso de las novias, "que se han vuelto de luto" (491). Su único consuelo son las cartas y fotografías de los hombres amados, objetos que propician rituales de la intimidad apenas registrados en el poema: "los expresan fielmente, / donde los ojos se rompen / de tanto ver y no verles" (491).

Por su parte, "Campesino de España" es una composición en la que los versos se sujetan a una clara finalidad: convencer a los campesinos de que intervengan en la lucha o, en su defecto, como veremos, que se cambien de bando. Es por esto que el paratexto anticipa el interlocutor particular que el texto delinea, el campesinado, con el que los republicanos tuvieron serios problemas de reclutamiento.[227]

Nuevamente nos encontramos con un inicio dinámico, marcado por el uso del participio "traspasada", que nos introduce sin otras acotaciones previas al meollo de la cuestión: la llamada que hace el sujeto poético a los campesinos. Al respecto dice "se

[227] A este hecho se refiere Pablo de la Torriente Grau en una carta dirigida a un amigo: "Nos hemos encontrado con una resistencia sorda de los campesinos. En la mayor parte de los casos ello ha sido debido a dos razones: a una gran pobreza del trabajo político en los pueblos, y, de otra, al hecho de que la revolución y la guerra les ha ido quedando muy lejos desde el comienzo. Tampoco nosotros en la mayor parte de los casos, hemos sabido plantear los problemas. Adonde yo he ido, he tratado de argumentar con habilidad; pero ya había mal de fondo en contra de la medida, y los campesinos tienen una extraordinaria habilidad para no hacer lo que no quieren hacer. Ellos son los maestros del saboteo cuando no comprenden el porqué de una cosa" (Citado en Casaus, 2008: 13).

levanta mi lengua / con clamor a llamarte", y, más adelante, exhorta de modo rotundo a su receptor: "campesino, despierta, / español, que no es tarde" (513). Estos últimos versos, a su vez, se repetirán a lo largo del poema, por lo que podemos pensarlos como una suerte de estribillo, recurso típico de las fórmulas orales populares.

La idealización de los soldados que observamos en otros romances no es posible encontrarla en éste, aunque hacia el final el hablante llame a los que conforman su grupo "titanes" y tenga plena confianza en que vencerán. Esto sucede, principalmente, porque todos los medios de los que dispone el poeta son empleados en pos de persuadir a los campesinos. A lo sumo, lo que sí localizamos son frases en las que se caracteriza a los interlocutores. Sus notas distintivas no son muchas. En especial, determina que son traidores y se abaten "con la nuca marcada / por un yugo infamante" (513). Al igual que en el texto precedente, se menciona quiénes son los que manipulan ese yugo, aquellos a los que la tierra siente no tragar: alemanes e italianos.

De mayor sencillez retórica que los poemas trabajados con anterioridad, "Campesino de España" utiliza el paralelismo y la repetición de forma copiosa. Por ejemplo, además de la palabra "campesino" reiterada una y otra vez, los emplea en los versos "calabozos y hierros, / calabozos y cárceles", frase que encabeza la estrofa dedicada a argumentar por qué los campesinos tienen que experimentar un cambio urgente. En la misma, el hablante declara que ellos están defendiendo "presidios", "atropellos y hambres", la perdición de sus hijos y la maldición de sus padres (514).

Según lo dilucidado hasta aquí, no es sorpresivo que, a diferencia de los otros romances estudiados, éste posea largos fragmentos en los que se usa la segunda persona. La tercera persona plural aparece solo cuando se describe el retroceso más o menos cierto, más o menos deseado, del agresor. En cuanto a la primera persona, la misma se constata -como en todos los otros casos- en la estrofa que abre la composición y en la última. A pesar de que no tiene igual relevancia que en otras ocasiones, conforma una voz protagonista y testigo al mismo tiempo. Al comenzar el poema se trata de una primera persona singular, al finalizar, de la primera persona plural en la que encarna el grupo republicano.

Resulta fundamental para entender cuáles fueron las pretensiones de Hernández a la hora de componer dicho texto acudir a las palabras de Agustín Sánchez Vidal, esbozadas en la introducción a las *Obras completas* del oriolano de 1992:

La actuación del Altavoz del Frente explica el contendido

> de algunas composiciones, ya que una de las funciones de este servicio cultural consistía en la utilización de la poesía como auténtica arma de combate, recitándola a través de los altavoces para que llegase a oídos del enemigo, invitándole incluso a cambiar de bando, como sucede en "Campesino de España" (97).

"A este lado de España / esperamos que pases", son las líneas que trasparentan lo reflexionado en la cita critica previa. Al poeta le interesan, en definitiva, infundir cierta consciencia de clase y provocar cambios concretos sobre la realidad.

En términos generales, la crítica coincide en la observación de un cambio de tono entre *El hombre acecha* y el poemario hernandiano anterior, *Viento del pueblo*. Las cavilaciones de una de las primeras en explorar la poesía hernandiana, Concha Zardoya, pasando por las de Juan Cano Ballesta, y más cercanas en el tiempo, las de Agustín Sánchez Vidal, por citar solo algunos de los autores más destacados sobre el asunto, redundan, en todos los casos, acerca de la existencia en *El hombre acecha* de composiciones que entroncan con aquellas presentes en *Viento del pueblo*, merced a su entusiasmo y su finalidad propagandística, así como también de "un tono severo y grave", que atraviesa los "versos enjutos, desnudos de todo verbalismo" (Zardoya, 1955: 678). Se trata de una obra que "rehúye la proyección de motivos épicos y se vuelve más lírica e íntima" (Cano Ballesta, 1978: 157), enunciando realidades de validez universal. Para Agustín Sánchez Vidal, de acuerdo a la introducción ya referida, las diferencias entre ambos libros permiten pensarlos prácticamente en contrapunto. Si en *Viento del pueblo* se privilegia el tono optimista y combativo, y se tiene confianza en que los republicanos ganaran la guerra, en *El hombre acecha*, "envés de esa visión", "el odio, las cárceles, los heridos, han sustituido a la fraternidad, la libertad y la sangre fecunda, vislumbrándose la derrota" (1992: 88).

A pesar de que el poeta emplee el romance y otras formas breves en *Viento del pueblo* y la canción en *El hombre acecha*, son mucho más frecuentes en estos poemarios los versos de largo aliento, en especial los alejandrinos, dado que ambos libros pertenecen, más allá de las matizaciones que podamos hacer, a un ciclo de poesía épica, que evidencia en sus "opciones técnicas" -según Serge Salaün- un "rigor formal de signo culto". Miguel Hernández fragua una mayoría de metros largos, de combinaciones rítmicas o estróficas que implican "una tensión, un esfuerzo metapoético

hasta en la exaltación cívica" (1993).

La "Canción primera", la "Canción última" y "Carta" son las tres composiciones en las que se emplea la versificación de arte menor y en las que la misma se encuentra anudada a un repliegue sobre la intimidad, que no había aflorado aún en la obra del alicantino. Una de las vertientes que más inspirara a Miguel Hernández, y prueba de ello es el *Cancionero y romancero de ausencias*, es la canción tradicional. Justamente, de acuerdo con lo que venimos dilucidando, es "el tono íntimo, confidencial e interiorizado de la poesía hernandiana, su desnudez emotiva y esencialidad", según Serna Ernaiz, el que diferencia las canciones del autor de las tradicionales, de "carácter más divulgativo y desenfadado". Citando a Scarano, asimismo, el título del primer texto, aunque lo que cavila se puede extender también a la "Canción última", "permite aligerar la carga revulsiva del contenido desplegado, y equilibrarlo con la memoria activa que el lector repone sobre las connotaciones «líricas» y sentimentales de la tradición de este molde" (2010: 157).

"Carta", el otro poema escrito en versos de arte menor, más precisamente octosílabos y heptasílabos, entronca con la vertiente lírico-amorosa de la canción tradicional popular, y recupera de ésta, además de su temática y su métrica, el uso del estribillo. La filiación con la línea amorosa surge de los versos finales, gracias a los cuales se resemantizan todos los otros, y en los que el hablante dice que, con su "inaudita voz", sus heridas "han de repetir: *te quiero*" (576). El estribillo referido se transcribe a continuación:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

> Aunque bajo la tierra
> mi amante cuerpo esté,
> escríbeme a la tierra,
> que yo te escribiré (575).

Por su forma y por su tono, "Carta" es la única composición del libro que se conecta de modo directo con "Canción primera" y "Canción última". De hecho, en la misma, el verso "mientras los colmillos crecen" (576) nos retrotrae al "tigre" de la "Canción primera". Respecto de tales relaciones, se puede establecer también que "el poema revierte la fatal sentencia de la «Canción primera», que proclamaba «Hoy el amor es muerte». Aquí, en sintonía con la «Canción última», las «heridas» serán «derramados tinteros» y las «bocas estremecidas» rememorarán los «besos»" (Scarano,

2010: 154). En última instancia, dicho poema, reproduce el carácter íntimo de las canciones referidas y el contrapunto entre la muerte y el amor. Igualmente, recrea dos de las escasas estructuras populares presentes en el poemario: la ausencia como herida, cuando se enuncia "donde voy con las mujeres / y con los hombres me encuentro, / malheridos por la ausencia" (574), y el ruego "escríbeme" con el que se interpela a la amada, que aparece en el estribillo transcrito. Por lo demás, nos referiremos con mayor detalle a estas composiciones en el siguiente apartado.

Otro lugar común de la lírica popular registrado en *El hombre acecha* es el canto carcelario, que podemos ejemplificar con los versos siguientes, extraídos de los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín:

> Echa griyos, carselero,
> y aprieta bien las chapetas;
> que soy muchachiyo nuebo
> y er jierro no m´atormenta (1948: 7758).

De tal repertorio de origen, Hernández mantiene la modalidad imperativa del verbo y la apelación al carcelero en su conocido poema "Las cárceles". Allí, se lee: "Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero. / Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma" (578).

El *Cancionero y romancero de ausencias* presenta, en términos generales, algunas constantes temáticas, el planto por la ausencia de su familia y la muerte del primer hijo, el optimismo depositado en el nacimiento del segundo y la meditación eventual sobre las circunstancias históricas y humanas. Éstas son abordadas poéticamente desde registros que van de la exaltación de los sentimientos a la resignada cavilación sobre los propios principios. El "tono élego" que atraviesa intermitente toda la poesía del oriolano,[228] encarna, esta vez, en un grupo de poemas de factura engañosamente simple, en los que la radicalidad de lo vivido no anima el empleo de intrincados recursos de estilo. Por ende, la aparición y la preferencia por las estrofas de origen popular no es casual, en especial, si pensamos en que éstas se caracterizan por su despojamiento expresivo y su sincretismo conceptual. De este modo, encontramos un

[228] Entendemos por "tono élego" un tono que excede lo meramente genérico, o lo que es lo mismo, "el desplazamiento de la elegía desde el espacio de lo discursivo -con sus rasgos de distanciamiento, objetivación descripción y narración- al de la lírica" (Ruiz Pérez, 1996: 337).

abanico de posibilidades métricas variado, en el que se destaca el uso del octosílabo y la versificación de arte menor.[229]

Por lo mismo, las últimas composiciones hernandianas son las que presentan mayor cantidad de estructuras reconocibles en los cancioneros de raigambre popular. Las menciones de la frase "cuando paso por tu puerta" y las diversas nociones con que se conecta a la idea de "ausencia" son algunos de los motivos comunes entre ambas poéticas.[230]

El poema 42 del *Cancionero* reproduce literalmente la expresión desperdigada en los cantares "cuando paso por tu puerta". El mismo comienza: "cuando paso por tu puerta / la tarde me viene a herir" (606). Es decir, la misma se calca de coplas como la siguiente:

> Cuando paso por tu puerta
> y me miras con desprecio
> me dejas la sangre helada
> y el corazón sin consuelo (5110).[231]

De modo paradójico en la canción 22 y como eje absoluto del entramado lírico en la 29, por citar algunos ejemplos, el término "ausencia" se repite en ambas oportunidades, constituyéndose en el núcleo para la interpretación de toda clase de significados. En el primer caso, a la acuciante presencia de la amada, producto de la evocación e imaginación del hablante, tan presente "como si un rayo raudo" (599) la trajera a su pecho, se contrapone el simultáneo y real acrecentamiento de la lejanía: "Cada vez más ausente. / Como si un tren lejano / recorriera mi cuerpo" (599). La ausencia, cercana a la pena popular, se transforma en "dolorido sentir". En el segundo,

[229] Lamberti, citado por Pablo Moíño Sánchez, resume la diversidad métrica del *Cancionero* de la siguiente forma: "El recuento estrófico y de versificación no puede ser sintético en tanta variedad. El verso más largo es el octosílabo, que a menudo se «acorta» por ser agudo. Hay algunos endecasílabos […], pero ritmados al uso popular, con 4 acentos en posición fija, y terminación aguda. Reaparecen versos de 6, interpuestos con los de 7 y 5 que predominan; no faltan bisílabos y trisílabos usados en posición de cierre o por efectos de estribillo o de cadencia. La rima asonante prevalece netamente sobre la consonante" (2009: 147).

[230] Como lo demuestra *in extenso* María Isabel López Martínez en su ensayo, el *Cancionero* recrea numerosas estructuras populares, comienzos de coplas en su mayoría, que por una cuestión de espacio no analizaremos en este apartado. Las más utilizadas por Hernández, aunque estilizadas y anudadas de este modo a su particular propuesta lírica, son: "Cada vez que paso", "Dicen que", "No sé lo que me pasa", "Cuando te veo" y "Asómate a la ventana". También se recuperan contenidos propios de los cantares como la higuera y la luna portadora de mala suerte.

[231] El ejemplo proviene de Rodríguez Marín, Francisco (1948). *Cantos populares españoles*. Bs. As.: Bajel.

la ausencia atraviesa los cinco sentidos -vista, audición, olfato, tacto, gusto- y, en un gesto de claro corte existencial, culmina por asediar la experiencia vital desde todos los flancos: "Ausencia en todo siento: / ausencia, ausencia, ausencia" (601). El tópico ausencia-muerte reconocible en los cancioneros populares, y que originariamente posee una raíz amorosa, deviene aquí en discurso elegíaco, en tanto condensa la angustia por el hijo muerto. Asimismo, no está de más mencionar que el poemario recoge también otras dos variantes de la expresión popular de la ausencia, apuntadas por López Martínez: la ausencia vinculada con la enfermedad y la ausencia como herida. Cabe destacar que el campo semántico de la separación y distancia se refuerza con otros vocablos de uso frecuente diseminados a lo largo del *Cancionero*, tales como "remoto" y "lejos". Por ejemplo, en las siguientes expresiones: "remoto el hijo", "sangre remota", "en el horizonte, lejos", "se encuentran lejanos".

La emergencia de la copla se ve justificada, entonces, por la presencia de "lo íntimo" y sus modalidades discursivas, puesto que las formas menudas de lo popular suelen estar vinculadas con la representación de la interioridad. Uno de los casos más representativos al respecto lo constituyen las "Nanas de la cebolla", de las que nos ocuparemos con mayor rigurosidad en el siguiente apartado. Baste decir aquí, que, compuestas en seguidillas, en éstas la expresión se cifra en una serie de estrategias como el empleo de elipsis, oraciones acotadas, predicados no verbales, entre otras; que se combinan con el uso sostenido de metáforas, el hipérbaton y la construcción de una alegoría, de acuerdo con la cual la cebolla simboliza el hambre que perturba a la madre y al niño del poema.

Dentro de la veta tradicional, el tema del hambre aparece claramente en los cuentos populares de los siglos XVII y XVIII, dado que éste era un asunto que abrumaba a los campesinos, preocupados por la supervivencia en un tiempo de notable desastre demográfico. En dichas narraciones los "deseos" tomaban la forma de comida (Darnton, 1987). No obstante, Hernández en su poema -más allá de que nadie venga a cumplirle un deseo o tal motivo no aparezca- no produce expresiones desiderativas que hagan referencia a la situación alimenticia de su esposa y su hijo. Sus pretensiones para el niño son otras: la libertad, la preservación de su inocencia, la risa.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4.1.1.2. Breves sones: poesía oral e intimidad. Conexiones con las "literaturas del yo"

El poeta alicantino, quien inicialmente había preferido encauzar su vigorosa voz en moldes de arte mayor, con cierta tendencia al uso de versos alejandrinos, poseía una refinada intuición poética, que le permitía reconocer las potencialidades expresivas de los distintos metros. Desbordado la mayor parte de las veces, los versos de arte menor no podían, en los primeros poemarios, "contener su aliento". No obstante, "el cambio de tantas cosas en su vida cambiará el tono de su himno. Su preferencia por los «alaridos y derrumbamientos de sangre» dará lugar a un ritmo breve, de ceñida trasposición, casi elíptica, de su armonía interior". Ya no lo impulsará más el avasallante manantial del verso épico, "el poeta se ha vuelto más hondo; la combustión se ha arremansado al requiebro de una inmersión más serena y más severa en el misterio cotidiano" (Romero, 1958: 145). Como puente entre estas dos modalidades mencionadas se ubica, como lo anticipáramos, *El hombre acecha*.

Dicho poemario pertenece al ciclo compuesto en la guerra, acontecimiento que desbarata los mecanismos corrientes de su publicación. Hacia 1939 el mismo estaba listo para ser entregado a la Imprenta Moderna de Valencia e iba a ser editado por la Delegación de la Secretaría de Propaganda. Sin embargo, los ejemplares fueron incautados y destruidos por el franquismo. Solo se salvaron dos que aún no habían sido encuadernados, uno de los cuales será la base para la edición, primero, de Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis en 1981, más tarde, de aquella meditada por Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira de 1992.

El título de la obra, no hay ninguna duda sobre ello, comporta una denodada carga filosófica. Dado que ésta ha sido largamente estudiada, no profundizaremos en el tema. Baste con decir que el paratexto recupera la imagen del *homo homini lupus* de Plauto, que *a posteriori* hiciera propia Thomas Hobbes, y que la asociación hombre-animal, dentro del contexto del conflicto armado, se desarrolla en consonancia con el "proceso de animalización violenta de la humanidad fratricida" (Scarano, 2010: 149).

Los poemas de propaganda bélica se alternan con otros que presentan estampas de la guerra de hondo dramatismo. Más allá de que el poeta emplee el romance y otras formas breves en *Viento del Pueblo* y la canción en *El hombre acecha*, son mucho más frecuentes en estos poemarios, como ya lo hemos subrayado, los versos de largo aliento, en especial los alejandrinos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El hombre acecha supone una inflexión hacia la intimidad del poeta, al tiempo que nos permite avizorar los nuevos derroteros por los que transitara su obra posterior. Mas no por eso debemos olvidar la diversidad de registros que desenvuelven sus composiciones. Escritos de la talla de "Rusia" y "La fábrica ciudad", surgen como resultado de su viaje a la URSS y son de exaltación. Otros como "El vuelo de los hombres", "Llamo al toro de España", "Pueblo" y "Llamo a los poetas", aún se emparentan de modo estrecho con los publicados en *Viento del pueblo*. De carácter exhortativo en su mayoría, emprenden una clara labor de propaganda e intentan entusiasmar a su eventual receptor. "Los hombres viejos", poema satírico, si bien único en su tipo dentro del texto, eleva la apuesta de la tarea iniciada en "Los cobardes", perteneciente al libro anterior. Por último, en proporción más numerosos, poemas como "El hambre", "El herido", "Las cárceles", "El tren de los heridos" y "El soldado y la nieve", son aquellos que encarnan mejor el cambio de acento que la crítica suele atribuirle al poemario. Los mismos representan poéticamente experiencias vitales diversas en el marco del conflicto bélico y, en ocasiones, configuran verdaderas escenas de la guerra, bajo el tono apesadumbrado de aquel que hace un balance adverso de los hechos desarrollados hasta ese momento.

Las formas estróficas utilizadas para dar rienda suelta al intimismo, a diferencia de lo que sucedía en *Viento del pueblo*, sí son de raigambre popular oral: canciones y estrofas de versificación octosilábica. Sin embargo, son muy escasos esos vínculos, dado que se trata de tan solo tres composiciones: "Canción primera", "Carta" y "Canción última". La subjetividad del hablante poético se presenta también en varios de los textos antes mencionados de métrica culta, de modo sesgado en algunos, de modo más transparente en otros. En todos los casos, "en medio de la tragedia colectiva se halla un sujeto poético individualmente diferenciado, un *yo*, cuyos estrechos lazos con las vivencias del autor viene destacando la crítica" (Barroso Villar, 2009: 97). Por lo que, nos detendremos al comienzo en el análisis, aunque somero, de ciertos poemas de arte mayor, buscando evaluar los matices de esa subjetividad que se advierten en los mismos, y luego desarrollaremos el estudio de las relaciones entre el molde estrófico de tradición oral y la expresión de la intimidad.

Como señala acertadamente Araceli Iravedra, la propuesta poética hernandiana se asemeja a lo que para caracterizar otros proyectos líricos -en particular, el de Rafael Alberti- Juan Carlos Rodriguez ha denominado "épica subjetiva". Suerte de confluencia de los espacios subjetivo y social, entonces, los poemas de Hernández no solo expresan

sus sentimientos, sino que estos podían ser tomados como propios por cualquier soldado que alistado en el frente, atravesara situaciones semejantes a las manifestadas por ese sujeto. Por ejemplo, cualquiera de los mismos podía sentirse identificado con los sentimientos que el poeta despliega respecto de su esposa. Tales cuestiones pueden observarse en la estrofa que cierra "Madre España", el texto que precede a "Canción última". Allí leemos:

> 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 (588).

La elaborada alegoría de España como madre del hablante, da paso, si bien toda la composición está impregnada de un acentuado lirismo, a la expresión postrera de un sujeto que se sabe en soledad y que pide un deseo antes de morir. El ámbito privado y el ámbito público aparecen estrechamente conectados. Dicho hablante declara que está dispuesto a morir en pos de una causa, la defensa de los ideales republicanos y de lo que él considera su patria, el ámbito público; pero su pensamiento evoca la figura de sus familiares más directos y queridos, el ámbito privado, reclamando su presencia y no ser olvidado por los mismos.

"El hambre" pergeña algunas disquisiciones que, estimamos, son del tipo que posibilitaría la identificación de los estados de ánimo y sentimientos del sujeto poético con los de un grupo más amplio. La siguiente estrofa exhibe una experiencia individual que confluye con otra social:

> El hambre es el primero de los conocimientos:
> tener hambre es la cosa primera que se aprende.
> Y la ferocidad de nuestros sentimientos,
> allá donde el estómago se origina, se enciende (571).

Tener hambre es una experiencia personal, sin ir más lejos, de sobra conocemos los orígenes humildes del propio poeta, y la causa primera de que el hombre se animalice, se convierta en una bestia. Para Payeras Grau, además, "la dimensión colectiva viene dada por una representación del hambre como plaga bíblica y como mal

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

endémico originado en turbios intereses materiales de quienes detentan históricamente el poder político y económico" (1992: 309).

El hablante lírico en primera persona singular, si bien no es el que prevalece en dicho poema, aparece más adelante, dos estrofas después de la citada, para luego diluirse hacia el final, donde volverá a presentarse en los últimos versos. El surgimiento del mismo en el cierre, o en su defecto, en la apertura de las composiciones, es lo usual en los textos hernandianos. Éste comienza a incorporar, a partir de su primera configuración, elementos que nos remiten a las canciones del poemario y al paratexto que abre el libro: "Me enorgullece el título de animal en mi vida, / pero en el animal humano persevero". Y dice que busca en su cuerpo "lo más puro que anida" (571), es decir, los rastros de esa humanidad que pregona. En las estrofas finales, afirma:

> Yo no tengo en el alma tanto tigre admitido,
> tanto chacal prohijado, que el vino que me toca,
> el pan, el día, el hambre no tenga compartido
> con otras hambres puestas noblemente en la boca.
>
> Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
> hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.
> Yo, animal familiar, con esta sangre obrera
> os doy la humanidad que mi canción presiente (572).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El "tigre admitido", que niega en esta oportunidad, es el aspecto feroz que el hablante sostenía que había regresado en la "Canción primera". Aquí, en cambio, ese "yo" coloca en igual nivel a "el pan" y "el hambre", en tanto los comparte a ambos, o lo que es lo mismo, se caracteriza como un ser solidario. Pero las circunstancias son tan apremiantes, que éste manifiesta necesitar ayuda para poder mantener su condición humana y exhorta al receptor a que lo asista. Contrario a la "fiera", él es un "animal familiar", quizá por su idiosincrasia habitual, o, esto es lo más seguro, por aceptar su lugar dentro de la institución que posibilita el adjetivo. Consciente de sus límites, ofrece la "humanidad" que su canción puede expresar, acaso no toda la que pueda ser brindada, ni toda la que pueda ser cantada.

Similar confluencia de los sentimientos colectivos y los individuales puede advertirse en "18 de julio 1936-18 de julio 1938". La fecha inscripta en el título -el

segundo aniversario de la guerra- cristaliza el discurrir del que se va a hacer eco el sujeto poético, aunque lo cargue de connotaciones negativas. "Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes. / Son dos años de sangre: son dos inundaciones" (584), rezan los dos primeros versos del poema. Lo que se pone de relieve es la descripción de un paisaje que nada tiene que ver con un ciclo de la naturaleza, el invierno, sino con el artificio proferido por la guerra, junto con la explicitación de ese paso del tiempo que ya se anticipaba en el paratexto. A continuación, reflexiona sobre el vínculo entre la sangre y el tiempo: "El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas. / Y ante el reloj y el alba me siento más que herido, / Y oigo un chocar de sangres de todos los tamaños" (584). De lo que se puede inferir que la ecuación de esos dos términos es desastrosa: el tiempo, y la continuidad de la guerra, que su paso trae aparejado, produce "sangre", irremediablemente, más muertes. La composición da cuenta de la dimensión trágica del conflicto bélico, ante la cual "el poeta se presenta como el espectador impotente y asombrado de tanta destrucción" (Payeras, 1992: 305). El tono que predomina es de desesperanza, ya que el escrito no propone ninguna imagen de sosiego.

En cuanto a "Llamo a los poetas", la proximidad del texto con la poesía de carácter autobiográfico es manifiesta, dado que en el mismo se desarrolla la nómina de los poetas más cercanos a Hernández, a quienes éste interpela como en "Llamo a la juventud" interpelaba al grupo enunciado en el título, aunque en esta ocasión lo hace en un modo amable, casi de complicidad y sin tanta urgencia. Estos son: Aleixandre, Neruda, Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias, Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio, Oliver y Plaja. Por supuesto que tiene sus preferencias y las expresa al iniciarse la composición:

> Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
> y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra:
> tal vez porque he sentido su corazón cercano
> cerca de mí, casi rozando el mío (581).

La amistad de Hernández con Neruda y Aleixandre ya había sido subrayada cuando trabajamos las dedicatorias de sus libros de poesía en la guerra. Dedica *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre y *El hombre acecha* a Pablo Neruda. En la formulación que hace de su vínculo con tales escritores, asimismo, se trasluce un resabio del neorromanticismo difundido por estos, durante los años previos a la contienda armada.

El argumento que esgrime luego para elegirlos como sus dos referentes fundamentales se funda en una razón sentimental y no intelectual, como se podría haber esperado quizá en otros poetas: "Con ellos me he sentido más arraigado y hondo, / y además menos solo" (581).

A los poetas de la referida nómina les pide: "Abandonemos la solemnidad". Para, de esta forma, hablar "unidos, comprendidos, sentados, / de las cosas del mundo frente al hombre" (582). Dispone así un marco de armonía y reflexión, que se desentiende de las figuras del poeta vate o del poeta demiurgo, caras al Romanticismo y el Simbolismo. Es por esto que afirma: "Así descenderemos de nuestro pedestal, / de nuestra pobre estatua. Y a cantar entraremos a una bodega, a un pecho, o al fondo de la tierra" (582). Hacia el final ese tono de complicidad se avizora merced a la repetición del listado de los poetas, pero, esta vez, mencionados solo mediante sus nombres. Uno de los últimos pedidos que les hace, ya dijimos que todo el texto tiene una finalidad apelativa persuasiva, es que hablen de "el vino y la cosecha" (582). Es decir, prefiere centrar sus miras en una naturaleza prodiga e idealizada y no en los asuntos relacionados con la guerra.

Exacerbación y continuación de "Los cobardes", al menos en lo que al registro se refiere, "Los hombres viejos" es uno de los poemas más extensos de *El hombre acecha* y el único de tipo satírico. Siempre pensando la juventud como la etapa más plena del hombre y en conexión con los avatares del conflicto bélico, Hernández diseña una violenta caricatura de los hombres de oficina, abogados, jueces y doctores, principalmente, a los que llama viejos, y no tiene reparos en recurrir al vocabulario más soez y escatológico: "Pedos", "con callos y verrugas al borde del retrete", "cagan", "hijos de puta", "putonas de importancia", "meando", etc.

La configuración de la identidad del sujeto poético se cifra en la confrontación con esos hombres: "Nunca tenga que ver yo con estos doctores" (565), señala. A pesar de ello, él también se considera viejo, aunque en otro sentido:

> Yo soy viejo: tan viejo, que el primer hombre late
> dentro de mis vividos y veintisiete años,
> porque combato al tiempo y el tiempo me combate.
> A vosotros, vencidos, os trata como a extraños (566).

De acuerdo con las cavilaciones anteriores, el verso "dentro de mis vividos y veintisiete años" expone la edad del propio sujeto, introduce otro elemento autobiográfico, y autoriza la identificación de los jóvenes receptores del poema con éste. En simultáneo, la estrofa expresa la "heterogeneidad (y permanencia) de su ser", conforme a la herencia que suscribe, todos los hombres, y las experiencias propias que se asigna. "Sois mis enemiguitos", enuncian irónicamente los versos finales. Menospreciando al adversario, no otorgándole ninguna clase de posibilidad de defensa, en última instancia, el hablante increpa: "Y con un soplo sólo de mi caliente aliento, / con este solo soplo dicté vuestra agonía" (568).

La "Canción primera", la "Canción última" y "Carta" son las tres composiciones en las que el empleo de la versificación de arte menor se encuentra anudado a un repliegue sobre la intimidad, que como ya hemos indicado, no había aflorado aún en la obra del alicantino.

La tradición de la canción popular contempla la creación de una poesía breve, reconcentrada conceptualmente, con metros cortos y rima asonante, de una apuesta denodada por la musicalidad y de carácter, la mayor parte de las veces, lírico-amoroso. Derivada de la balada medieval, tuvo en sus comienzos acompañamiento musical. A grandes rasgos, se suele dividirla en dos grupos: la canción "culta" y la canción "tradicional", ligada a la oralidad. La primera, a su vez, desarrolló una vertiente italiana *petrarquista*, recuperada y renovada durante el Siglo de Oro; y otra española de origen medieval, *trovadoresca*, relacionada con la "gaya ciencia" y con la tradición aristocrática. La segunda, en España, es sin duda la que pertenece al pueblo, transmitida de modo oral, de generación en generación, pervive en variantes y desde la Edad Media toma la forma de cantares rurales, entonados en fiestas o durante las tareas diarias.

En el marco de la civilización occidental, la canción recorre un largo camino -más allá de sus posibles raíces orientales y grecolatinas antiguas-, a través de los cantos llanos medievales, las cantilenas, las representaciones teatrales, los *carmina* de los goliardos, las canciones trovadorescas, las pastorales, las *frottole*, *canzoni* y *liedlein* de los siglos XVI y XVII.

Durante el Siglo de Oro se empleó la *silva* o *canción libre*, combinación de versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. Posteriormente, la canción resurge con vitalidad en el Romanticismo de la mano de escritores como Espronceda y Bécquer, para luego ser renovada, mediante el uso de la rima asonante y nuevas combinaciones métricas, por los modernistas. De este modo, poetas diversos, piénsese

por ejemplo en Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, y más tarde, Federico García Lorca y Rafael Alberti, la utilizarán conforme a los más variados registros.[232]

Con respecto a la "Canción primera", ésta, compuesta en heptasílabos con rima interna, constituye una apertura del texto propiamente dicho, que despliega la carga filosófica del mismo, ya mencionada en líneas anteriores. En principio, no solo el paratexto, sino la utilización de la cursiva, emparentan a este poema con el que cierra la obra. Colocados a la manera de prólogo y epílogo, entonces, estos enmarcan el resto de las composiciones del libro.

"Se ha retirado el campo / al ver abalanzarse / crispadamente al hombre" (555), señalan los primeros versos, lo cual evidencia el debilitamiento de un lazo entre la naturaleza y el hombre, que antes pudo haber sido de mínima armonía, pero que ahora es solo "abismo": "¡Qué abismo entre el olivo / y el hombre se descubre!" (555). De acuerdo con las reflexiones de María Payeras Grau, el texto se inscribe en un poemario "cuyo sentido profundo se descubre anclado en una simbología básica que reduce al ser humano a su condición animal. La degradación del hombre se cifra en su crueldad y en su abandono a los peores instintos primarios" (1992: 297). Tal proceso es lo que exhibe la siguiente estrofa:

> El animal que canta:
> el animal que puede
> llorar y echar raíces,
> rememoró sus garras (555).

Hernández no se desentiende de la condición animal del hombre, mediante perífrasis en las que la subraya, "el animal que canta", "el animal que puede llorar y echar raíces", lo nombra, mas las garras que éste recuerda, si bien en algún momento las "revestía / de suavidad y flores", en el tiempo de la enunciación son desnudadas "en toda su crueldad". Es decir, nos sitúa ante el aspecto negativo de esa animalidad, en

[232] Las referencias a los avatares de la canción en la cultura occidental se tomaron del siguiente artículo: Verónica Leuci (2009). "La canción y sus múltiples rostros genéricos" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Nº 42, [en línea], http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cancionro.html [Consulta: 2/ 8/ 2015]. Sin número de página.

tanto regresión a un estadio de violencia primigenio, "he regresado al tigre" afirma después, que no es más que la manera poética de cifrar el terror desatado por la guerra.

Sin embargo, el tono del poema hasta aquí relevado, se contrapone al de los versos en los que el hablante se dirige a su hijo:

> Crepitan en mis manos.
> Aparta de ellas, hijo.
> Estoy dispuesto a hundirlas,
> dispuesto a proyectarlas
> sobre tu carne leve (555).

Se trata de un tono íntimo, bajo el cual el sujeto desarrolla una advertencia, respecto de un acto que se vislumbra como inexorable y del que, a pesar de su inminencia -"aparta, o te destrozo" dice a continuación-, se intenta resguardar al ser querido.

Las connotaciones sentimentales que este poema solo esboza, se desarrollan con mayor decisión en la "Canción última". El recuerdo sobre las "garras" que el hombre "revestía de suavidad" en la primera, ahora se transforma en la "garra suave", a la que el hablante poemático tiene la esperanza de volver, o lo que es lo mismo, "las garras" son uno de los semas que anudan ambas composiciones y permiten hablar de ellas dentro de una misma serie. Dicho poema, entonces, propone un regreso de índole inversa al del primero. Mientras en "Canción primera" el hombre regresaba al "tigre", en "Canción última" regresa a su casa:

> Pintada, no vacía:
> pintada está mi casa
> del color de las grandes
> pasiones y desgracias (588).

Nos encontramos con el ambiente de una casa que, pese a estar atravesada por los sucesos funestos, nos ofrece la calidez de su interior "no vacío". El sujeto lírico que aquí se vislumbra merced al posesivo "mi", a su vez, se diluye en las estrofas siguientes para dar paso a la descripción de los cambios en los que esa casa se verá envuelta. "Regresará del llanto / adonde fue llevada" (588), se nos indica, "con su desierta mesa, /

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

con su ruinosa cama" (588). Arrancada del sino trágico, impuesto por la contienda fratricida, qué duda cabe, ésta y sus pocas posesiones, nótese la personificación, serán modificadas por el amor que el hablante advierte que sobrevendrá:

> Florecerán los besos
> sobre las almohadas.
>
> Y en torno de los cuerpos
> elevará la sábana
> su intensa enredadera
> nocturna, perfumada (588).

El registro erótico, que el poeta había prácticamente abandonado en su poesía de guerra, aparece de modo soterrado en los versos precedentes, y esto no invalida, por lo demás, acentúa, la idea de la casa como refugio de una identidad escindida por la guerra, que ahora recobra sus manifestaciones más genuinas.

En definitiva, el sujeto en primera persona que en la línea final emerge nuevamente para pedir que le "dejen la esperanza", transita -reflexiona Scarano-, "desde el «llanto» social (del que «regresa») a los «besos» y «perfumes» de los «cuerpos» que «florecen», sella un itinerario que anuda la instancia colectiva desgarrada con el compromiso desde lo menor e íntimo" (2010: 152).

Como ya lo hemos indicado, la canción tradicional inspirará numerosos versos del oriolano, y será el tono interiorizado de su poesía, el que diferencie sus canciones con firma de autor respecto de aquellas provenientes del acervo popular, más divulgativas y audaces. Asimismo, la "Canción primera" y la "Canción última" permiten morigerar la carga patética desarrollada, si contemplamos que sus títulos activan la memoria del lector, quien repone las implicancias sentimentales de la tradición cancioneril.

Por último, "Carta", escrita en versos de arte menor, enlaza con la vertiente lírico-amorosa de la canción tradicional popular, recuperando de ésta, su temática, su métrica y el uso del estribillo, sobre los que ya hemos dado cuenta en el apartado anterior. En ella, la admonición amable está concentrada en la perpetuación del gesto comunicativo y de cercanía que implica la escritura de cartas, al tiempo que la afirmación del sujeto de que escribirá aún si su "amante cuerpo" se encuentra bajo

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

tierra, eufemismo para expresar su muerte, tiñe de cierto extrañamiento el escrito. La perífrasis para aludir a la muerte se repite más adelante, cuando se asevera que una carta se quedó abandonada, "volando sobre los ojos / de alguien que perdió su cuerpo" (576). Pero, a diferencia de ese impreciso "alguien", "las cartas se quedan vivas", es decir, pueden perdurar más allá del humano que las creó y de aquel a las que iban dirigidas. En el poema solo las "cartas viejas", las que se hallan en un "rincón", son las que "enmudecen", y por lo mismo, se vinculan con el campo semántico de la muerte: "perecen las cartas", "agoniza la tinta", "desfallecen los pliegos", "el papel se agujerea / como un breve cementerio" (575).

Dicho texto desarrolla una acabada alegoría, por la cual la "carta" es "paloma forjada al fuego": como estos animales cumple la función, en principio, de comunicar. "El palomar de las cartas / abre su imposible vuelo" (574), desde las mesas, objeto en el que las mismas se apoyan y se concreta su escritura, ejercicio que conjuga el recuerdo, el sentimiento de la ausencia, el afecto y la soledad, según lo que cifra la primera estrofa:

> El palomar de las cartas
> abre su imposible vuelo
> desde las trémulas mesas
> donde se apoya el recuerdo,
> la gravedad de la ausencia,
> el corazón, el silencio (574).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Por otra parte, Miguel Hernández "trasciende -según Andrew Debicki- cualquier ubicación dentro de un esquema generacional tradicional, a la vez que ejemplifica diversos rasgos importantes de una época muy compleja de la poesía española" (1993). Es por esto que, el uso prolífico de metáforas vinculadas a propuestas poéticas de diversa índole es, decididamente el orbe por el que transita su proyecto. Como ya lo hemos señalado, sus primeros poemarios presentan elementos relacionados con el imaginario gongorino y la "poesía impura" de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, respectivamente; para luego dar paso a una escritura de singular tono épico. En cambio, en el tramo final de su obra, y en especial en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41), dicho tono se reformula y pergeña un discurrir pausado. Tal poemario se

yergue, entonces, como "corolario ético y estético de los versos precedentes… síntesis de una trayectoria poética resuelta entre la continuidad y la ruptura" (Pérez Bazo, 1993).

Escrito durante un largo periplo por las cárceles de finales de la Guerra Civil, y aún culminada ésta,[233] el último poemario hernandiano presenta una mayoría de composiciones escritas en versos de arte menor, en las que se desarrolla una acentuada representación de la intimidad subjetiva del poeta y, por la cual, asimismo, podemos pensar dicho texto en conexión con las "escrituras del yo"; en especial, con algunas de las señas de identidad del *diario íntimo*. En consonancia con lo que venimos diciendo, "en su última etapa, la poesía de Miguel Hernández constituye un balance de la experiencia vivida en el amor y en la guerra. El poeta expresa entonces cuanto sabe de sí mismo, de los hombres y del mundo" (Chevallier, 1978: 142).

En las presentes líneas nos interesa en particular observar cómo a medida que dicha escritura propugna una mayor exhibición de la intimidad del yo, que va del uso literal del nombre propio autoral a la constitución de episodios de una singular historia individual, el poeta abreva con más intensidad de la herencia del llamado "verso hispánico". Por lo mismo, nos concentraremos en *Cancionero y romancero de ausencias*, intentando articular la representación de la escena privada, por momentos cruzada por la dimensión pública, con unas operatorias retóricas y rítmicas concretas.

"Autobiografía fragmentaria" (Bousoño citado por Bagué Quílez, 2010: 43), "diario íntimo" o "poesía testamento" son algunos de los marbetes que la crítica suele usar para referirse al *Cancionero*. De hecho, no debemos olvidar que, como ya lo señalara José Ángel Valente, respecto de la producción del poeta de Orihuela en su totalidad, pensar la obra y la vida del oriolano por separado es una tarea sumamente

[233] La última obra del poeta oroliano fue entregada luego de su primera salida de la cárcel -hacia finales de septiembre de 1939- a su esposa Josefina Manresa. La misma afirma que "lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo consigo cuando salió la primera vez, una libreta con el *Cancionero y romancero de ausencias* y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribía" (Citado en Puccini, 1989: 236). De este modo, cuando muere en marzo de 1942, deja sin ordenar su última producción y son los diversos editores de su obra los que han intentado reconstruir dicho poemario, respetando el título del cuaderno que Hernández le entregó a Josefina. Margarita Ajuria Pérez de Unzueta aclara, además, que "se trata de un cuaderno de tipo escolar de 66 páginas. Hasta la 50 está escrito por Miguel Hernández y después se distinguen dos tipos de escritura hasta la 54. Miguel no detendrá su producción y en los años de vida que le quedaban siguió escribiendo, con lo que no es este cuadernillo lo último que nos queda". Es decir que, si bien se cree que durante el último año de su vida no escribió más que algunas cartas a sus familiares, debido a su grave enfermedad, existen una serie de poemas por fuera del cuadernillo, a los cuales en las primeras ediciones de la obra hernandiana se conoció como los "poemas últimos". Sin embargo, en la actualidad se entiende por *Cancionero y romancero de ausencias* "la obra que agrupa la última producción hernandiana, y no sólo el cuadernillo al que el poeta adjudicó el título" (2008: 5). A fin de obtener mayor información sobre las vicisitudes editoriales a las que se ha sometido el texto en cuestión y las correspondientes fundamentaciones de la crítica, remitirse a la tesis de Pérez de Unzueta consignada en la bibliografía, especialmente las páginas 5 a 10.

difícil. Este "efecto" no solo es resultado de alusiones, eufemismos o referencias explícitas, que hacen presentes en la escritura datos que tienen una correspondencia directa con la experiencia vital del poeta,[234] sino de los diversos y poderosos relatos más o menos legendarios circulantes, en torno a sus peripecias autobiográficas.

Pues bien, en este sentido, nos enfrentamos a los poemas del *Cancionero* como a las "instantáneas" de un diario, en el que la falta de estructura permite la asimilación de temas y meditaciones de diversa índole, dado el carácter fragmentario y disperso del mismo, -la separación de la amada, la muerte del primer hijo, el nacimiento del segundo, la violencia intrínseca al hombre- y en el que, como lectores, percibimos la representación lírica de un efecto semejante al "efecto catártico de los diarios" (Genoud, 2009: 43). Además, su condición de "póstumo" lo emparenta con la caracterización del diario íntimo en tanto "género fúnebre", es decir, aquel que "está asociado a la muerte del escritor" y se ofrece al lector como una suerte de "testamento poético" (Gallego Cuiñas, 1996: 3).

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

La ausencia de los seres queridos, en particular de la amada, es una de las preocupaciones constantes del sujeto lírico. A ella se refieren poemas tales como el 8, 22, 29, y "Vals de los enamorados y unidos hasta siempre", todos ellos escritos en

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

versos de arte menor. Dicha lejanía, justamente, es aquello que intenta exorcizar el que escribe un diario. Según Alan Pauls: "todo diario es un sistema de producción de cercanía, de vecindad, incluso de contemporaneidad" (2008: 50). Es por esto que la poesía elegíaca hernandiana, no solo evoca a los "seres ausentes", sino que se configura ella misma como un espacio de sustitución simbólica de los mismos.

El viento, de signo positivo en los poemarios anteriores (recordemos que éste simbolizaba la voz de los escritores combativos con ansias de cantar la epopeya colectiva), aparece en algunas de estas composiciones como el causante de la separación de los enamorados. En la canción 8, por ejemplo, el hablante se pregunta: "¿Qué quiere el viento de encono / que baja por el barranco / y violenta las ventanas / mientras te visto de abrazos?" (593). Para luego contestarse en el último verso: "Separarnos". Sin embargo, a pesar de dicha recurrencia, el viento no logra plenamente su cometido y en diversos poemas se proclama el triunfo del amor sobre la tormenta: "Los secos vientos no pueden / secar los mares jugosos" (canción 71: 630).

Todo lo dicho, por lo demás, se intensifica en el "Vals de los enamorados". Ya no se trata solo del viento como antagonista, sino de una serie de fenómenos naturales violentos: "Huracanes quisieron / con rencor separarlos. / Y las hachas tajantes / y los rígidos rayos" (594). La imagen "hachas tajantes", compatible con las que Cano Ballesta denomina "imágenes metálicas", se utiliza para reconcentrar en una expresión acotada la vehemencia de los "enemigos" de la pareja. Asimismo, el empleo de versos heptasílabos, de coordinaciones y de la rima asonante, junto con la repetición de vocablos, remeda el *tempo* de la pieza musical aludida en el paratexto. La enumeración de los flagelos sufridos por los enamorados, la cual se extiende por la mayor parte del poema, presenta en sus últimas líneas ecos del tipo de amor imperecedero registrado en el romance popular "Amor constante más allá de la muerte": "Aventados se vieron / como polvo liviano: / aventados se vieron, / pero siempre abrazados" (594). En lo que atañe a dicha representación del amor, Pérez Bazo cree que en la misma reside una de las lecciones éticas fundamentales del *Cancionero*. Al respecto sostiene que "la pasión que en obras precedentes traducía lo primario del apetito animal, en ésta emerge como amor complementado en otro ser (amor-eros) con trascendencia y autenticidad" (1993).[235]

[235] Tal concepción del amor, que se formula con distintos matices en múltiples composiciones del *Cancionero*, suele cristalizarse en la imagen de los enamorados abrazados. En "Orillas de tu vientre", glorificación en clave sensual y cosmológica del vientre de la amada, al que se lo llama entre otras posibilidades "clavelina del valle", "granada", "túnel", "vertiginoso abismo", se construye dicha imagen,

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

> Mírame aquí encadenado,
> escupido, sin calor,
> a los pies de la tiniebla
> más súbita, más feroz,
> comiendo pan y cuchillo
> como buen trabajador
> y a veces cuchillo sólo (624-625).

El sujeto encarcelado se percibe integrando una cadena de signo contrario a la que constituía con la mujer amada, la "del sabor a carcelero / constante, y a paredón, / y a precipicio en acecho" (625), mas no se cree "preso" en un sentido profundo, en tanto el amor lo hace libre: "No, no hay cárcel para el hombre… / Libre soy. Siénteme libre. Sólo por amor" (625-626).

La naturaleza espiritual de este amor, la posibilidad de conjurar el odio y elevarse por encima de las circunstancias adversas, se despliega también en "Después del amor". Si bien la mayor parte del texto no se condice con tal idea, el sujeto rememora la voz de la mujer y llega, entonces, a conclusiones similares. Nos interesa en particular la formulación de esa voz, debido a que entre sus dichos aparece el nombre propio del autor. Ésta dice: "«Miguel: me acuerdo de ti / después del sol y del polvo…»" (631). Es decir, de alguna forma se autoriza al lector a cruzar las series literaria y biográfica a la hora de interpretar el poema, aunque esto no signifique una correspondencia inmediata entre las mismas, dado el carácter de representación que subyace a toda obra literaria.

---

en el marco de un poema en el que el sujeto lírico exhibe su soledad y se concibe a sí mismo como "ausente": "¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo? / A mi lecho de ausente me echo como a una cruz / de solitarias lunas del deseo" (708). De este modo, se pone de relieve específicamente la falta del cuerpo del tú al que se interpela, al tiempo que, por intermediación de un recuerdo que se actualiza, en la estrofa final asistimos a la compenetración total de los enamorados: "En ti nos acoplamos como dos eslabones, tú poseedora y yo. / Y así somos cadena: / mortalmente abrazados" (709).

Llegados a este punto debemos señalar que si coincidimos con Aranguren en que la intimidad es "vida interior, relación intrapersonal, reflexión sobre los propios sentimientos, conciencia moral y gnoseológica, y también autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y la subjetividad"(20),[236] no hay asunto que provoque mayores cavilaciones de este tipo por parte del sujeto poético -más allá de la importancia de la relación amorosa sobre la que ya hemos meditado- que la muerte del primer hijo. Sobre dicha cuestión se vuelve una y otra vez en distintos poemas del *Cancionero*, especialmente los del comienzo, perpetrándose de esta forma una suerte de juego de repetición y diferencia, que ayuda a crear el "efecto" atribuido a los diarios, en los que los materiales suelen ser reutilizados con insistencia.[237]

Las composiciones que hacen referencia al hijo muerto -recordemos que Manuel Ramón, el primer hijo, nace en diciembre de 1937 y muere en octubre de 1938- coinciden, en su mayoría, en el empleo de eufemismos o circunloquios a la hora de plantear el tema de la muerte. Poesía de marcadas connotaciones elegíacas, en sus versos no solo se evoca al hijo, sino que ella misma se erige como una sustitución simbólica, que repara las grietas de la ausencia física. Por lo que, reiteramos, en la lectura de dichos poemas se establece una operación indecidible entre la vida y la obra de Hernández. De hecho, allí emergen referencias concretas, por ejemplo el mes en que el hijo muere, octubre, que son las que generan, entre otros elementos, la identificación al modo aristotélico entre el receptor y el sujeto lírico de carácter autobiográfico.[238]

El poema 44 muestra desde el comienzo la oposición entre una alegría "de esas que no son nunca más iguales" y un corazón "lleno de historias tristes" (607). En el mismo, el hijo es parangonado con la mañana. Como ésta, el niño era el inicio de la vida, un ser "virginal" en tanto no contaminado por las ruindades del mundo. El vínculo entre éste y la felicidad que les dio a sus padres es mencionado de modo directo y así el

[236] Otra definición de la intimidad, que si bien no difiere en demasía con la ya expuesta puede complementarla, es la que ofrece Nora Catelli. Según esta autora, "lo íntimo es aquello que define la zona espiritual reservada de una persona o grupo y posee dos acepciones. La primera, introducirse un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa. La segunda, introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad" (2007: 47).

[237] Alan Pauls, citado por Ana Gallego Cuiñas, comenta que las entradas del diario son el paradigma de cómo la experiencia en estos puede reducirse a un conjunto de frases y narraciones, reutilizables ilimitadamente y en los que los temas suelen ser siempre los mismos (2008: 6).

[238] De alguna manera, estos textos comprenden -junto con otros ejemplos del poemario- una síntesis ética formada por un conjunto de actitudes anteriores llevadas a la escritura y un "balance de vidas (soldado, esposo, padre, preso) dentro de la antagónica dualidad que encierra la existencia misma: desgracia (derrota, muerte del hijo, cárcel) y alegría (unión amorosa, maternidad, nacimiento del hijo, esperanza)" (Pérez Bazo, 1993).

hablante expresa: "Una mujer y yo la recogimos / desde un niño rodado de su carne" (607), mas lo que no puede ser dicho con las palabras precisas es la muerte: "…es una tristeza para siempre, / porque apenas nacida fue a enterrarse" (608). En estas líneas se reflexiona sobre la fugacidad de una dicha concebida desde la hipérbole (nótense los versos "las otras alegrías se quedaron / como granos de arena ante los mares" (608), y sobre la muerte como un hecho irreversible, portadora de una tristeza que ya no podrá clausurarse en el tiempo.

Es interesante señalar que en estos poemas la vida y la muerte no son temas abstractos, sino que se asocian a las experiencias vitales, en especial, de los dos hijos, tanto el muerto como el que nace en enero de 1939, Manuel Miguel, quienes son "exaltados al ser equiparados o sustituidos por el sol, sus propiedades o sus beneficiosos efectos" (González Landa, 1993). En el texto "Vida solar", el niño es caracterizado a partir de rasgos propios del astro mencionado, por lo cual se destaca su "claridad" y "limpidez" y se lo llama, entre otras posibilidades, "cuerpo diurno" y "diáfano barro". Nuevamente aparece como la "coronación astral de la alegría", "fruto del cegador acoplamiento", o, lo que es lo mismo, como el producto de la unión de dos linajes que genera una dicha de dimensiones cosmológicas. Mediante una alusión metafórica, "de la noche final me has enlutado" (609), se presenta la instancia opuesta a aquella de la "imagen solar" que se desarrolla en la mayor parte del poema. Así, el sol se presenta en tanto creador y sustentador de vida y la noche como el ámbito de la muerte. Algo similar sucede en el poema 51, "Era un hoyo no muy hondo", de métrica octosilábica, en el cual el hijo es el que emana luz, "dentro de mi casa entraba / por ti la luz victoriosa" (611), y el que provoca, una vez muerto, que esa casa se trasforme en un hoyo parecido a aquel en el que fue enterrado. La variante que esta composición recoge, entonces, es la descripción de los efectos causados por la muerte sobre la casa, lugar de las relaciones privadas e íntimas por antonomasia.[239]

Con respecto al poema titulado "A mi hijo", cifrado en versos alejandrinos de rima consonante alterna, el mismo es uno de los pocos textos del *Cancionero* en los que

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

Hernández elige la métrica de arte mayor, relegada por lo común a un segundo plano. Pero la excepcionalidad se manifiesta en otro sentido: el texto posee título y éste es una referencia directa al hijo. Allí la naturaleza acompaña el sentimiento apesadumbrado del sujeto lírico, tristeza que gravita en la mayoría de los versos: "Desde que tú eres muerto no alientan las mañanas" (612). Además, como mencionáramos con anterioridad, podemos observar al menos dos marcas cronológicas que tienen su correlato en la propia vida del autor. Se explicita el mes en que el hijo murió, "precipitado octubre", y se precisan los meses que ese niño vivió, "diez meses en la luz". Todo lo cual se puede vincular con la modalidad alusiva que caracteriza a los diarios íntimos. Como en estos, el poema le otorga un lugar preferencial a lo implícito, motivando al lector al desciframiento de ciertos sentidos que no se pueden aprehender acabadamente sin una previa indagación (Gallego Cuiñas, 1996: 4).

Por otra parte, interesado en caracterizar los cambios que la muerte del hijo -a quien llama "muerto mío"- ha traído a su vida, el hablante medita sobre un futuro que éste nunca experimentará: "Flor que no fue capaz de endurecer los dientes, / de llegar al más leve signo de la fiereza" (613). Es decir, se compara la brevedad de la vida con la de las flores, motivo de cuño clásico largamente explotado por la tradición española. La expresión "endurecer los dientes", asimismo, en tanto dilogía, permite dos interpretaciones: el hijo no llegó a desarrollarse corporalmente lo suficiente y tampoco a tener una actitud activa ante los embates de la realidad.

Algunas menciones sobre la figura del hijo y, en particular, la muerte del mismo aparecen notablemente reconcentradas en breves coplas de carácter popular, tales como las 83, 89 y 97, entre otras. En general, éstas coinciden en desarrollar un único sentido de un modo sintético y despojado de complejidad retórica. Las tres emplean eufemismos para referirse a la muerte. Por ejemplo, "…él ha sido / la fatalidad más grande" (641) o "Te has ido con el verano" (643). Otras composiciones, como "Uvas, granadas, dátiles", en cambio, pergeñan metáforas para representar esa muerte. En tal poema, la muerte del niño es comparada con la caída de los frutos: "muerto frutal, caído / con octubre en los hombros" (603). De esta forma, se trataría de un hecho que se ve acompañado por un ciclo de la naturaleza y, por lo mismo, no estaría concebido como una excepcionalidad, sino como formando parte de unas coordenadas vitales de un alcance mayor.

A pesar de la preeminencia de las composiciones en las que se alude al hijo muerto, el *Cancionero* también cuenta con versos referidos al futuro, encarnado en el

nuevo hijo, desde una mirada positiva. Se destacan en este sentido, "Hijo de la luz y de la sombra", en el que la concepción del hijo se convierte en acto cósmico, los poemas 120 y 121, ambos en heptasílabos, y las "Nanas de la cebolla". Nos referiremos a estas últimas, debido a que la exhibición de la intimidad es más acentuada en las mismas.

"Las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres" (Rodrigo Caro, citado en Soria Medina, 1981: 56), "coplas para dormir a los niños", "canciones de cuna", las nanas son, si no el primero, uno de los discursos inaugurales en la constitución de un tipo particular de intimidad, entendida ésta como "lo más recóndito del yo, aquello que roza lo incomunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto" (Arfuch: 102). Se trata de un "rito de intimidad"[240] (Le Breton, citado en Scarano, 2007: 39) que vincula a la madre y a su hijo. Posible medio expresivo de afecto, las nanas y su canto involucran dos aspectos fundamentales: la presencia del cuerpo de la mujer, que es la que mece la cuna o arrulla al niño, y su voz, que es la que interpreta la melodía. Tal cuestión se tematiza en la siguiente copla popular: "En los brazos te tengo / y considero / qué será de ti, niño, / si yo me muero" (Rodríguez Marín, 1948: 75). Con su habitual intensidad poética, Federico García Lorca en su conferencia "Las nanas infantiles" de 1928 sintetiza lo dicho del siguiente modo:

> Después del ambiente que ellas (las madres) crean hacen falta dos ritmos. El ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía.[241] La madre traba esos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño.
>
> No hacía falta ninguna que la canción tuviera texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta será la repetición de dos notas entre sí, alargando sus duraciones y efectos. Pero la madre no quiere ser fascinadora de

[240] David Le Breton denomina "rito de intimidad" al conjunto de comportamientos comunicados por el cuerpo, pero que, al mismo tiempo, dan cuenta de las disposiciones sociales que lo atraviesan (Scarano, 2007: 39).

[241] Dicho "ritmo intelectual de la melodía", que en las nanas suele ser binario y de factura sencilla, es recuperado en la versión musicalizada del poema, grabada en 1972 por Juan Manuel Serrat en el álbum *Miguel Hernández* y que el catalán tomara de la adaptación llevada a cabo por el argentino Alberto Cortez.

serpientes, aunque en el fondo emplee la misma técnica (1998: 124).

Formalmente breves,[242] susceptibles de ser encontradas en diferentes versiones, cifradas en versos rimados que emplean con frecuencia la repetición, las canciones de cuna privilegian cierto propósito persuasivo, que va de una exposición del contenido a la amenaza, pasando por múltiples variantes, a saber: el consejo, el pedido o súplica, la orden y la exhortación (Pugliese, 1999: 37). Resulta obvio referirnos a la función pragmática de este tipo de discurso, la de hacer dormir -tanto por la noche como durante el día, cuando el niño tiene ganas de jugar- y que, por lo tanto, el mismo se construya a partir de una textura simple -pocas palabras, sonidos onomatopéyicos, términos inventados-, ya que para el pequeño, en principio, son más importantes el sonido y la pronunciación que el significado. No obstante, además, las nanas afianzan cierta predisposición lúdica y a medida que aquel va creciendo, todos los elementos paralingüísticos que refuerzan la expresión verbal por parte del adulto acercan al niño a la valorización del lenguaje poético. En dichas composiciones, justamente, son los adultos los que "le hacen decir" -de modo autoritario según Pedro Cerillo- al pequeño, debido a que es éste el único que no interviene en la emisión del canto, poniendo en su boca muchas veces lo que es el deseo del mayor que entona los versos. La madre, por su parte, sería el "actor adulto" central de las mismas, tanto por su presencia como por su ausencia: "Este niño chiquito / no tiene madre: / lo parió una gitana, / lo echó a la calle" (Rodríguez Marín, 1948: 75).

En cuanto al poema de Miguel Hernández, resulta imprescindible en primer término formular una aclaración, que por repetida no es menos importante. Representa una verdadera dificultad pensar la poesía del oriolano por fuera de sus contornos confesionales. Es por esto que son dos lecturas muy distantes entre sí las que pueden hacerse de "Nanas de la cebolla", según se conozcan o no las circunstancias vitales y de producción de dicho texto. Encarcelado, desmoralizado y preso de una acuciante melancolía, Hernández emprende la tarea de elaborar sus versos, por un lado, como respuesta a los datos sobre la miseria y la pobreza que subyugan a su familia, facilitados por su esposa -Josefina Manresa- en una carta; por el otro, porque los mismos poseen un objetivo concreto. En una epístola dirigida a ella, fechada el 12 de septiembre de 1939

[242] Suele tratarse de cuartetas hexasílabas que emplean ritmos binarios. Además, las mismas frases melódicas se pueden utilizar para cantar varias cuartetas y es frecuente el uso de una escala pentatónica fácil de entonar.

escribe: "El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles te mando esas coplillas que le he hecho, ya que para mí no hay otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme" (2566).[243] La dimensión del "consuelo" tiene aquí una doble faz. No solo es aquel que el poeta le quiere proporcionar a su hijo, sino que es el que indirectamente le genera a él la escritura. Ante la realidad desoladora de la cárcel -en la misma carta cuenta que lava y cose "con mucha seriedad y soltura", como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa, y pasa largos ratos espulgándose-, la escritura se erige en una labor que le permite espacios de sosiego, calma y esperanza. Actividad que le da sentido a sus horas -sin libertad, alejado de su familia- el acto escriturario es también un modo de mantener lazos simbólicos con los suyos.

"Lo íntimo" en esta materialidad discursiva, entonces, justifica la emergencia de la copla,[244] que aparece de la mano de un despojado lirismo y reconcentración conceptuales, ofrecidos por las formas breves populares ligadas a menudo con la representación de la interioridad. Dichas posibilidades expresivas se encuentran articuladas a partir de distintas estrategias: oraciones acotadas, predicados no verbales, elipsis y el uso de los dos puntos, con el fin de realizar una conclusión y cerrar una idea; en este caso, combinadas con el empleo muy asiduo de metáforas, en ocasiones concatenadas, el hipérbaton y la construcción de una alegoría con la que se abre y se cierra el texto, la cebolla como símbolo del hambre que perturba a la madre y al niño del poema:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

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.

[243] Recogemos este fragmento del Tomo II de las *Obras Completas* de Miguel Hernández editadas en 1992, al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay.
[244] En el último poemario hernandiano predominan las estrofas de raigambre popular. Encontramos allí, romances, coplas, villancicos, cosantes, zéjeles, junto con "tópicos, motivos e incluso versos completos de la tradición oral, que el poeta rehace y adapta a sus circunstancias personales" (Moíño Sánchez, 2008: 147).

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba (636-637).

No son habituales las nanas populares que recojan esta temática. Sin embargo lo que sí aparece es una mención velada, o no tanto, a que el niño no puede dormirse porque el hambre se lo impide en una cuarteta que reproduce Pedro Cerrillo, referida en su artículo sobre el adulto y las nanas infantiles españolas. Ésta dice: "Si este niño se durmiera, / yo le diera medio real, / para que se comprara / un pedacito de pan" (3).

La nana de Hernández plantea una interesante variación respecto del repertorio de origen, en lo que se refiere al aspecto enunciativo y a los sujetos que "actúan" o intervienen en las acciones que se describen en el poema. Necesariamente, como dijimos, es el adulto el que canta, en principio, este tipo de composiciones, aunque no se acostumbra asociar esa labor de modo indiscriminado con personas de cualquiera de los dos sexos. Siempre son las madres o mujeres encargadas del cuidado de los niños las que se piensan dentro de la tradición como las creadoras y ejecutantes de tales piezas. Así lo confirma García Lorca en el ensayo citado, en el que también apunta la procedencia social precisa de las canciones de cuna: "Son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre" (1998: 122).[245] Por lo mismo, cuando la madre no aparece dentro del texto como "personaje", la voz de la enunciación suele atribuírsele a ella, dado el vínculo cercano entre ésta y el niño y la importancia de este tipo de comunicación: "El cuerpo es el primer instrumento de comunicación adulto-niño, a través del cual se expresan los estados emotivos que conforman una imagen del mundo" (Pugliese, 1999: 36).

No obstante, dichos quehaceres no se presentan de esta manera en los versos del poeta alicantino. La voz de la madre está ausente, mas no su figura ni la del pequeño, en tanto seres a los cuales se describe y a quienes los versos van dirigidos:

Una mujer morena,
resuelta en luna,

[245] En tal sentido, Robert Darnton lleva más allá esta reflexión y establece que las nodrizas fueron el vínculo entre la cultura del pueblo y la de las clases dominantes (1987: 71), especialmente entre los siglos XVII y XVIII.

se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso (637).

El hablante aparece en primera persona gramatical y, si atendemos al plano biográfico antes mencionado, detrás del mismo encontramos la presencia del poeta. Es decir, el que "canta" es el hombre y no la mujer, el padre, el esposo.[246] Es por esto que no hay cercanía posible entre los cuerpos. Hernández "canta" al "rival del sol" desde la lejanía de la cárcel porque es éste el que lo mantiene en contacto con un tiempo futuro hipotético, en el que alberga una vaga esperanza. Si el prisionero del romance tenía un ave que le cantaba al alba, y tal hecho lo sosegaba, era su vínculo con lo foráneo, "las aves" que le cantan al poeta son las cartas de Josefina hablándole de su hijo (Vivanco, 1978: 139). Sin duda "el pan melancólico" que le ofrenda a su vez Hernández a sus seres queridos son sus versos, un paliativo poético como respuesta a una realidad desgarradora.

En continuidad con lo que venimos diciendo, si la intimidad se compone ante todo de relaciones intrapersonales, autointerpretación y a la vida íntima atañen las relaciones con otras personas, en el caso de que posean confidencialidad -como la relación amorosa-, el texto hernandiano proporciona nuevos sentidos. No solo describe un hecho eminentemente íntimo, como es el de amamantar a un niño, sino que pergeña una elaborada cavilación sobre el destino deseado para el joven hijo, al tiempo que se contrasta ese posible lapso futuro con las experiencias decantadas y resignadas del pasado y el presente paternos. El hablante proporciona una incipiente interpretación personal de su vida y nos ofrece en sus versos una convincente representación de sus sentimientos al respecto.

[246] Resulta igualmente importante destacar que cantar como "esposo" y como "padre" quizá sea, si no la mejor, una modalidad más efectiva de cantar al pueblo, en tanto se generan relaciones emisor-receptor con mayor grado de cercanía. El poeta no aparece a la manera juanramoniana como un "vate elegido", se presenta como un ser sufriente que extraña a su esposa y a su hijo -sentimiento que la "inmensa mayoría" puede manifestar- y espera, de modo entrañable, que el pequeño sea feliz. Es por ello que el "tema del hijo" cobra una relevancia singular en los últimos poemarios del autor. Nos referimos concretamente a textos como "A mi hijo" o "Hijo de la luz y de la sombra" del *Cancionero y romancero de ausencias*, que desde luego expresan dicha idea debido a su inscripción en el paratexto, o a otros como "Canción primera" y "Canción última" de *El hombre acecha* y "El niño yuntero" y "Canción del esposo soldado" de *Viento de pueblo*, en los que observamos alusiones más o menos elípticas al hijo y al hogar.

A medio camino entre el consejo y la simple expresión de deseos, el poema tiene un destinatario preciso. Con un tono medio, en ocasiones de reminiscencias elegíacas, el padre, de modo afectuoso, se dirige al niño y traza -por lo menos- tres momentos distintos en su derrotero. En primer término, aparece la apelación que luego se repetirá casi como un estribillo, "ríete niño", asociada a la escena de lactancia, "ríete, niño, / que te tragas la luna / cuando es preciso", verso en el cual la "luna" hace referencia en clave metafórica al seno materno. El hijo, además, se emparenta con aves diversas, en esta instancia más bien de carácter descriptivo, ya que se lo llama "alondra de mi casa" y se dice "¡cuánto jilguero / se remonta, aletea, / desde tu cuerpo!" (638). Líneas después, la frase "desperté de ser niño. / Nunca despiertes" (638), sentencia reveladora de la subjetividad de quien habla, demora el *crescendo* que se venía desplegando hasta aquí, provocando un anticlímax, solo superado en la siguiente estrofa. A partir de la misma, por último, se desbrozan algunos pensamientos que encierran potenciales acciones futuras, en las que se verían implicados el pequeño y su cuerpo: "Con cinco dientes / como cinco jazmines / adolescentes. / Frontera de los besos / serán mañana" (638).

Si la "cebolla" representa el hambre, malestar y miseria que atraviesan la esposa y el hijo como personajes poemáticos (y en la vida real del autor), la risa es el arma que el poeta recomienda para vencer esos obstáculos: ella es "la espada / más victoriosa", la que -símbolo de la vida- vence a la muerte. Pero también es aquella que lo hace aplazar su desdichada realidad de confinamiento carcelario. Libre, en tanto el niño lo sea; libre, en tanto el imaginar ese bienestar le permite acceder a un ámbito de ensoñación: "Tu risa me hace libre / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca" (637). De algún modo, estos son los motivos por los que el sujeto le pide a su destinatario que ría.[247] Posteriormente, los versos "desperté de ser niño. / Nunca despiertes. / Triste llevo la boca. / Ríete siempre" (638), impartidos uno después del otro en claro plan antitético, funcionan como un argumento adicional en favor de esa "risa". Es decir, nos encontramos con dos necesidades de diversa índole. Por un lado, la que está vinculada con la coordenada temporal presente, concreta, del hablante. Por el otro, la conectada con un deseo futuro, expresado mediante una exhortación y que encuentra su razón de

[247] En el capítulo "Juegos de tradición oral", Ana Pelegrín describe una serie de estructuras elementales en la poesía oral infantil. La autora sostiene que existen, por lo menos, tres tipos de estructuras básicas: estructuras binarias, estructuras acumulativas y estructuras mixtas. Las primeras pueden ser un movimiento dual o alternancia de dos conceptos, diálogo o repetición. Las segundas hacen referencia a un movimiento de seriación de los tipos numerales, adicionales o encadenadas. Las terceras, son una combinación de una estructura binaria con una acumulativa. Cabe destacar que los últimos versos citados suponen un movimiento rítmico dual, en el que se alternan dos elementos; es decir, los mismos conforman una estructura binaria.

ser en la experiencia del que habla, con el fin de que la criatura que mañana será un adulto no repita sus errores. Los frecuentes imperativos ponen en marcha cierto "didactismo paterno" (Pérez Bazo, 1993), por el cual Hernández le pide a su hijo que dé la espalda a ese presente funesto.

Concebido como una continuidad del poeta, su legado, "porvenir de sus huesos", el niño es aquel capaz de "ser de vuelo tan alto" -pájaro, animal al que se lo parangona-, connotando dicha elevación un vínculo con lo celestial o, más aún, la pureza e inocencia frecuentemente endilgadas a la infancia, como estadio incontaminado por las vilezas del mundo, al que todavía no ha tenido pleno acceso. Piénsese, sin embargo, la posibilidad de relacionar esos pájaros mencionados con el "pájaro místico del alma" de San Juan de la Cruz -lectura crucial en la formación del poeta- y que simboliza la liberación espiritual, el acceso a un estado de plenitud. Dicha idealización de la niñez, además, parece tener algo en común (aunque no pueda declararse que se trate de una influencia ni mucho menos) con las reflexiones de diversos poetas románticos -como Vaughan, Traherne y Wordsworth- acerca de la visión infantil que se desvanece en la vida ulterior.

A pesar de ello, si recordamos los versos de otro de los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*, precisamente "El niño de la noche", vemos que la mirada que se presenta sobre tales cuestiones está más emparentada con las preocupaciones de otro romántico, William Blake, para el que "la niñez es símbolo de un estado del alma que persiste a veces en la madurez" (Bowra, 1972: 41). En ese otro texto, leemos: "Riéndose, burlándose con claridad del día, / se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces" (658). En consecuencia, se retoma el tema de la risa y se exterioriza la idea de que el "ser niño" puede trascender la cuestión etaria natural. "El niño de la noche", asimismo, reitera el gesto de desasosiego ante un proyecto incumplido:

> Quise ser… ¿Para qué?... quise llegar gozoso
> al centro de la esfera de todo lo que existe.
> Quise llevar la risa como lo más hermoso.
> He muerto sonriendo serenamente triste (659).

Ambos poemas exhiben la imposibilidad de volver atrás, aunque la nana todavía manifiesta, pensando en la vida del hijo que recién comienza, un anhelo condicionado por las realidades que al hablante le han tocado experimentar: "¡Si yo pudiera /

remontarme al origen / de tu carrera!" (638). Portador del futuro, el niño es un posible redentor del padre.

Diálogo potencial entre tres planos -el real, el metafórico y el individual y afectivo-, en el poema de Hernández confluyen las diversas temporalidades: el pasado idílico de la niñez, el presente de la cárcel y el futuro imaginado por el sujeto poético para su hijo. El discurso oscila inquietante entre la autonarración y la descripción de una relación intrapersonal. En la medida que el hablante aconseja al destinatario, medita sobre sí mismo. Atrás ha quedado el orbe edénico de la infancia para el adulto, revitalizado por la risa contemporánea del niño, mas no para el pequeño.[248] Es por esto que los versos finales, suerte de conjuro poético, apuestan por una singular evasión de las circunstancias socio-históricas, en tiempo presente, dado que se desea preservar al niño de esa realidad adversa:[249]

> 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 (638).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Hernández se encuentra aquí, en definitiva, ante lo indecible, aquello que no puede ser pronunciado, por excesivo, inabarcable o porque las palabras no sirven para expresar la magnitud del horror que él ha visto y vivido. Elipsis de los desastres de la Guerra Civil y del maltrato penitenciario, dicho silencio último tiene una carga emotiva ineludible: las vicisitudes del tramo final de su vida y la cárcel en sí misma configuran una metonimia de la España de posguerra. Sin embargo, la imaginación del poeta lo hace pensar también en las vivencias posteriores de ese ser recién venido al mundo,

[248] La risa es "la espada / más victoriosa", el arma que el poeta recomienda para vencer diversos obstáculos: vence a la muerte en las nanas, vence "al tiempo" que es su "enemigo" (748) en el poema 121.

[249] La guerra, sus posibles consecuencias, y las cavilaciones sobre la potencial violencia de los hombres son el eje de unas pocas composiciones: los poemas 43, 49, 59, 76 y el denominado "Guerra". Como en el resto del *Cancionero,* los versos parten de la experiencia particular para luego trascender lo personal y pergeñar así valores generales.

pero no en cualquier experiencia, sino en una de las insoslayables dentro de su imaginario, especialmente en el de los primeros poemarios, es decir, la pasión erótica:

> Frontera de los besos
> serán mañana,
> cuando en la dentadura
> sientas un arma.
> Sientas un fuego
> correr dientes abajo
> buscando el centro (638).

No obstante, junto con las limitaciones padecidas, se impone la admonición apesadumbrada y oscura del final, gesto trágico casi inexistente en las nanas populares.[250] Acto en el que se conjugan una particular recomendación con su correspondiente musicalidad, las "Nanas de la cebolla", a su vez, se distancian del repertorio de la tradición por la confluencia de temporalidades en conflicto ya esbozada.

El acervo de la tradición oral popular adquiere en Hernández una presencia fundamental. El poeta emplea las formas tradicionales de la poesía popular porque son las que le permiten representar con mayor precisión, en un estilo conciso y sencillo, el profundo pesar por la separación de su familia y la angustia que le producen los efectos devastadores de la guerra. Se reformula, entonces, el material poético precedente en su pasaje de lo folklórico a sus distintas proyecciones, dentro de los alcances del proyecto creador hernandiano, que oscila entre el dar una respuesta "poética" a los conflictos colectivos y la atención a ciertos "ritos de la intimidad", en dos esferas que a menudo aparecen intersectadas.

[250] El *docere* que puede recibirse a partir de la familiaridad con textos infantiles suele considerarse desde dos perspectivas. Algunos creen que la estética debe supeditarse a las vicisitudes de la ética. Otros, que los niños deben estrechar lazos sólidos desde un comienzo con una literatura de calidad, cuyas resonancias serán más importantes que las de un arte de moralejas inauténticas y redundantes (Swiderski, 2008: 96). En tal sentido y dada la coincidencia entre la nana hernandiana y las populares, en cuanto a su introducción del "dramatismo del mundo" (Lorca, 1998: 124), cabe preguntarse, si los versos elaborados por Hernández -desde una óptica amplia- forman parte de un poema infantil, concebido *avant la lettre*, dentro de la segunda línea de la "tendencia instructiva" mencionada.

4.1.1.3. Poéticas del borde: verso y política. Alternativas de producción, circulación y recepción

Con respecto a la poesía de guerra hernandiana -por cuestiones de espacio aquí solo nos referiremos a *Viento del pueblo*-, la misma está signada por unos singulares horizontes de recepción y la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de cualquier posible praxis literaria. Diseña una "retórica del compromiso" consecuente con su recitado en las trincheras, es decir, con fines fundamentalmente persuasivos y propagandísticos, al tiempo que sus versos operan una transparente apropiación sobre el bastidor de la poesía tradicional popular. Este apartado pretende, entonces, analizar la peculiar naturaleza semiótica de dicha poesía en el cruce de ambos núcleos problemáticos, intentando delimitar el alcance ideológico de la misma y su función perlocutiva, tanto como el *ethos* lírico articulado por Hernández; sin olvidar, por supuesto, la reescritura de la tradición oral, y destacando en este sentido, la recuperación de diversas formas breves y de los romances.

Si como señala Eagleton "los poemas hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas, son acontecimientos sociales a la vez que artefactos verbales" (2010: 111), la mayor parte de aquellos que se producen en el contexto de la Guerra Civil, junto con el resto de las manifestaciones artísticas de la época, tienen por guía ese precepto. Suelen adoptar la forma de una práctica ideológica, que se pretende acción social concreta, y contribuyen a fraguar una concepción unificada de la causa por la que se lucha. Mientras los nacionalistas crearon cierto consenso a partir de la defensa de la religión y la recuperación de la gloria del antiguo Imperio Español, los republicanos hicieron de la Cultura, "el gran «tótem» sobre el que edificar una conciencia de unidad hasta llegar a una identificación absoluta de los términos Cultura y República" (Gómez y Patiño, 2000: 109). Se emplean, entonces, todas las posibilidades de la propaganda y se extienden los circuitos de divulgación: no solo son recursos válidos la prensa periódica al uso, la radio, el teatro, el cine, la literatura, el guiñol, sino que se experimenta con distintos tipos de publicaciones milicianas como la hoja mural, y los versos viajan en postales u octavillas o son recitados en la trinchera por medio de los altavoces del frente.[251]

[251] La creatividad en este sentido fue notoria. Hacia finales de 1936, el Altavoz del Frente construyó un coche blindado, que equipó con altavoces potentes, y cuyo propósito era eminentemente propagandístico. Llegaron a las primeras líneas de combate y se dirigieron desde allí al enemigo. Nótese que la propuesta

Las experiencias vividas durante la Guerra Civil y las concepciones poéticas que se desprenden de las mismas se plasman -como ya lo hemos advertido- en textos autopoéticos diversos.[252] Así, en "Un acto en el Ateneo de Alicante", publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, Hernández destaca desde el comienzo el profundo cambio que causó la guerra en su vida. En cambio, el conocido prólogo a *Teatro en la guerra,* del mismo año, va un paso más allá y reconoce el uso del arte como instrumento de lucha: "Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra" (1361). Si bien Hernández suscribe la denominada "Ponencia colectiva", redactada por un grupo de intelectuales republicanos en el marco del *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* (Valencia, 1937), en la que se aboga por una poética que sin dejar de ser revolucionaria supere los límites formales del arte de propaganda, no siempre se atiene a tales afirmaciones y *Viento del pueblo* ha sido más de una vez criticado por su exceso de retoricismo. En la actualidad, merced al minucioso estudio del antetexto hernandiano desarrollado por Carmen Alemany Bay, sabemos que las versiones previas eran más elaboradas y que el sesgo propagandístico de los versos es una opción consciente, lo cual los situaría lejos de fuero estético alguno.

La pretendida potencia oral de sus versos aparece de forma oblicua incluso antes de que emprendamos la lectura de los poemas, en la importancia que se le otorga al aspecto auditivo. En la dedicatoria a Vicente Aleixandre, emplea metáforas que emparentan su labor poética con la música -"nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo", "lo que echo de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya", "mis cuerdas"- y se puntualiza que "el pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendida al pie de cada siglo" (473). Es decir, sus versos han sido compuestos también para ser escuchados.

Asimismo, si tenemos en cuenta el modelo de análisis del discurso político formulado por Eliseo Verón, de acuerdo con el cual la destinación se desdobla en un destinatario positivo o prodestinatario y un destinatario negativo o contradestinatario, contemplándose la existencia de un paradestinatario al que se dirige la carga persuasiva

---

era muy eficaz, dado que la potencia del equipo usado era de diez kilómetros durante el día y quince kilómetros durante la noche (Gómez y Patiño, 2000: 123).

[252] Recordemos que tras concepciones de la literatura de igual signo aparecen en las dedicatorias de sus libros a Neruda -*El hombre acecha*- y Aleixandre -*Viento del pueblo*- y en un texto introductorio al poema "Fuerza del Manzanares", denominado "La palabra como arma", y publicado junto con el mencionado "Acto en un Ateneo de Alicante" en *Nuestra Bandera*.

del discurso, podemos sostener que las composiciones de *Viento del pueblo* articulan una dualidad "nosotros/ellos", o lo que es lo mismo, un prodestinatario y un contradestinatario, que, en términos generales, hace referencia a los españoles, o los españoles junto a los rusos, y los alemanes o italianos, el comunismo o ideas de izquierda y el/los fascismo/s, la juventud y los viejos, los valientes y los cobardes, respectivamente. Solo en casos muy específicos como en el de aquellos que no quieren involucrarse en la guerra -léase "Los cobardes" o "Campesino de España"- el paradestinatario parece estar claro: lo usual es que las categorías se superpongan.[253]

En cuanto al "carácter del que habla" (Aristóteles citado por Ballart, 2008: 76) o *ethos*, aquel cristalizado en la poesía hernandiana se vincula claramente con el destinatario positivo, con el que comparte un mismo colectivo. El poeta logra construir una voz creíble gracias a su apariencia humilde, la entonación de su voz, su presencia en los campos de batalla y las temáticas que aborda en sus poemas. Por un lado, el efecto persuasivo de sus versos se ve cimentado por su aspecto, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas, tal y como lo declara Tomás Navarro Tomás en el prólogo a la primera edición del libro, denominado "Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras":

> En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol, en su traje de recia pana, en su justillo de velluda piel de cordero y hasta en el carácter de su dicción, fuertemente marcada con el sello fonético del acento regional. Sus ademanes son sobrios y contenidos y su expresión enérgica, grave y concentrada. Hay una ardiente exaltación en el recogimiento de su gesto y en la fijeza e intensidad de su mirada (Hernández, 1992: 548).

[253] Además, allí Hernández usa la palabra fundamentalmente para divulgar el ideario republicano y elevar la moral de los soldados. En su intento, formula una serie de enunciados que articulan, de diversos modos, ya sea a partir de la cita, la paráfrasis o la presencia implícita del discurso del otro, las voces del pasado y de su comunidad. Es decir, emplea una forma cognoscitiva, aquella denominada "dilogía" por Bajtín, que desafía la idea de un lenguaje único, merced a la determinación de la "pluralidad" y la "otredad"; o lo que es lo mismo, tal concepto permite explorar las modalidades en que los individuos, en este caso Hernández, y los pueblos representan las palabras, "utilizan su forma y su sentido, componen sus discursos, muestran y ocultan en ellos lo que piensan, dicen o no dicen, y en todo ello dejan una cantidad de huellas verbales -voces- que es necesario descifrar y restituir" (Zavala 1991: 22) para poder comprender los textos.

Por el otro, la participación directa de Hernández en la contienda, el hecho de que el "aquí y ahora" de sus poemas se correspondiese sin interrupciones con el de los soldados, y el conocimiento profundo de las dramáticas circunstancias que se describen en muchas de sus composiciones, por ejemplo en el "El niño yuntero", le permiten alcanzar una firme adecuación al horizonte de expectativas de dichos receptores.[254]

Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas las modalidades persuasivas que se desarrollan en *Viento del pueblo*, a continuación analizaremos solo dos poemas: uno que representa la tónica general del discurso propagandístico, "Sentado sobre los muertos", y otro que articula un uso más restrictivo del giro performativo, "Elegía segunda". Por lo mismo, no se harán precisiones sobre un grupo notable de versos destinados al reclutamiento de soldados como "Llamo a la juventud" o "Andaluces de Jaén".

"Sentado sobre los muertos", romance que intenta dar ánimo a la tropa, en sintonía con otros como "Juramento de la alegría" o "Canción del esposo soldado", recupera un asunto recurrente del romancero de la guerra, el canto sobre los muertos, mas no los individualiza, sino que la referencia a los mismos sirve para especificar el lugar en el que el sujeto se encuentra y para captar de inmediato la atención del receptor. Se recupera la acostumbrada apertura del poema *in media res* de los romances tradicionales, cuya virtud es colocar al interlocutor en un ámbito concreto, el de la guerra, sin necesidad de explayarse sobre los avatares del contexto histórico.[255]

La métrica popular ampara diversas inquietudes del hablante poético. En principio, se distingue un evidente interés por persuadir al receptor y por establecer el rol que ese sujeto jugará en las adversas circunstancias de la guerra. Expresiones como "mi misma leche" o "árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes", a su vez, permiten pensar al sujeto fusionado con ese mismo pueblo al cual arenga, idea que se

[254] En el texto titulado "Un poeta en espardeñas", Nicolás Guillén realiza un retrato similar al de Tomás Navarro Tomás, en el que se hace hincapié en el origen popular del poeta: "Este cantor de las trincheras, este hombre salido de las más profunda entraña popular, produce, en efecto, una impresión enérgica y simple. Si le vierais pasar a vuestro lado sin conocerle, jamás os asaltaría la sospecha de que es un escritor, un poeta de primerísimas cualidades, sino que le creeríais un oscuro peón, un pobre pastor de visita en la ciudad" (2009: 11).

[255] Al igual que la mayor parte de los poetas comprometidos con la causa republicana, Miguel Hernández usó con frecuencia el romance, molde tradicional pensado como el más adecuado para establecer una comunicación fluida con los soldados y cantar los episodios de su gesta. De esta manera, el poeta alicantino publica sus textos en muchas de las recopilaciones de romances que se proyectaron al comenzar la guerra, tales como *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, *Romancero de la Guerra Civil*, *Romancero de la Guerra de España* y las revistas *El mono azul* y *Hora de España*. Si bien sus romances responden a los parámetros de su propia poética, conservan, de cualquier modo, como vimos, ciertas características formales del romancero de tradición oral popular. Por ejemplo, la métrica octosilábica, la inmediata captación de la atención del receptor y la narración de hechos, entre otras.

refuerza más adelante, cuando éste describe sus orígenes humildes: "Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza" (479). Los sustantivos empleados -"leche", "árbol", "raíces", "tierra", "vientre"-, no está de más subrayarlo, remiten todos a la vida rural, vida que Hernández conocía de modo ostensible.

Además, en este fragmento se explota un recurso retórico llamado "razonamiento deóntico", "que consiste en sacar reglas de acción a partir del axioma: "*Hay que actuar*" (Le Bigot, 2012: 57), que encarna en expresiones sentenciosas y que hace del texto una verdadera declaración de principios. Hacia el final, entonces, el emisor, "que espectacularíza su lugar de enunciación", se aproxima al tipo de enjuiciamiento de la realidad propiciada por los manifiestos, en los que "se construye a partir de una necesidad de intervención pública" (Mangone y Warley, 1994: 9):

> Aquí estoy para vivir
> mientras el alma me suene,
> y aquí estoy para morir,
> cuando la hora me llegue,
> en los veneros del pueblo
> desde ahora y desde siempre.
> Varios tragos es la vida
> y un solo trago es la muerte (480).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

El sujeto poético apela al receptor para que sea valiente poniendo como ejemplo su propia conducta. Según Goméz y Patiño Hernández encuentra lo que Puccini denomina, como hemos visto, "la dimensión de sí", esto es la identificación del individuo con la comunidad, "de lo que parece desprenderse que lo que él opina o postula, como bueno para él, es también lo mejor para toda la comunidad" (2000: 33). En definitiva, toda la carga persuasiva de la que puede ostentar el poema se fragua en la combinación de los aspectos retóricos y esa particular identificación.

La "Elegía segunda", dedicada al comisario cubano Pablo de la Torriente, por su parte, es uno de los poemas que responde a un propósito aún más concreto que afianzar el espíritu combativo de los soldados. Leída durante el entierro del comisario político al cual está consagrada, en el Cementerio de Chamartin de la Rosa, la misma constituye un acto de despedida y de exaltación del héroe caído en la batalla, pero también una forma de consuelo para los que aún siguen vivos. A pesar de estar compuesta en un molde de

evidente raigambre culta -recordemos que "Hernández se debía por igual a su poesía y a su pueblo" (Iravedra, 2010: 124)-, se hace eco del aspecto noticioso propio de los romances populares: se describen los rasgos distintivos del muerto y se presentan a los diversos soldados que compartieron con él sus últimos días. Nuevamente el *ethos* hernandiano condiciona la eficacia persuasiva del texto. Cuando el sujeto poético, trasmutado en autobiográfico al menos durante el recitado de los versos, sugiere a sus receptores "no temáis que se extinga su sangre sin objeto", el mutuo conocimiento y el hecho de que forman parte del mismo ritual, y la complicidad entre Hernández y Pablo de la Torriente, permiten la configuración de "una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran" (Ballart, 2008: 76).[256] Otras composiciones que delinean los episodios de la contienda son "Rosario dinamitera", "Al soldado Internacional caído en España" y aquellos en los que se canta la defensa de las ciudades como "Fuerza del Manzanares", "Visión de Sevilla", "Ceniciento Mussolini" o "Euzkadi". [257]

Miguel Hernández considera a la "palabra como un arma" y esto lo lleva al diseño de una "retórica del compromiso", en la que se conjugan la reescritura de la tradición oral popular, una singular proyección de la función perlocutiva y la construcción de una voz individual y colectiva al mismo tiempo. Los posibles efectos persuasivos de sus poemas surgen del empleo de las formas tradicionales de la poesía popular, ya sea porque las mismas forman parte de una memoria sentimental y sonora con las que el receptor puede sentirse identificado, ya sea porque el canto de versos que emulan los usos populares contribuye a la formación del *ethos* hernandiano; así como también del delineado de dicho *ethos* y del uso de razonamientos precisos. Verdadero antecedente de los poetas sociales, el "optimismo de la voluntad" lleva a Hernández, al menos en esta etapa, a confiar en el triunfo del pueblo. Como los escritores de la

[256] Dicha complicidad se advierte en los primeros versos de la elegía, en la que Hernández incorpora entre comillas la aparente voz de Pablo de la Torriente: "«Me quedaré en España compañero», / me dijiste con gesto enamorado. / Y al fin sin tu edificio tronante de guerrero / en la hierba de España te has quedado" (486). En efecto, tanto Hernández como de la Torriente sintieron que debían participar de la contienda, o mejor dicho, luchar por una causa, y su compromiso se tradujo en sus escritos, recordemos que el comisario cubano era corresponsal de guerra, y en una misma actitud ante la sublevación de los nacionales. En carta a un amigo del 15 de noviembre de 1936, de la Torriente se expresa sobre su nuevo rol de soldado -como Hernández lo hiciera en "Un acto en el Ateneo de Alicante"- del siguiente modo: "Comprenderás que en estos momentos había que abandonar toda posición que no fuera la más estrictamente revolucionaria de acuerdo con la angustia y las necesidades del momento" (Citado en Casaus, 2008: 12). Por lo que, no es casual que sea la palabra del "otro" a la que primero Hernández acuda para evocarlo.

[257] En todo ellos, al igual que en los romances de la tradición, el hablante lírico dota a los hechos narrados de cierta grandiosidad, dado que concibe a su pueblo como valiente y lo idealiza, y construye un discurso declaradamente maniqueo, propio de la escritura en las trincheras.

posguerra, advierte las demandas de su coyuntura histórica y asume una responsabilidad social, dentro de una comunidad signada por la confrontación ideológica.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 5. MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA CANCIÓN DE AUTOR

The answer, my friend, is blowing
in the wind
the answer is blowing in the wind
Bob Dylan. "*Blowing in the wind*"

Los trovos murcianos y el flamenco fueron las primeras formas musicales con las que Miguel Hernández tuvo contacto, sin olvidar que su poética en general, como ya lo advertimos, goza de una indiscutible "virtualidad oral" (Romano), que permitió tanto su musicación por infinidad de intérpretes y bandas, como la concreción de actos públicos en los que él leía a los amigos y poetas contemporáneos primero, y a las tropas republicanas después, sus poemas.[258] Muchas de sus composiciones, casi fraguadas con el estilo de los cantos populares, al ritmo de versos de arte menor y a partir de fórmulas iterativas, tuvieron una declarada difusión oral y "harían que la voz hernandiana se fundiese con la de los receptores, convertidos en co-autores al introducir las consabidas variantes que acarrea la oralidad" (López Martínez, 1995: 24). La creación, pensada desde la tradición culta, vuelve al pueblo, se hace, ahora sí, plenamente popular.

Prueba de la proximidad del poeta al ámbito musical, son las canciones que compone durante la Guerra Civil: "Las puertas de Madrid", "La guerra, madre: la guerra" y "Canción de la Sexta División".[259] Las mismas pertenecen al ciclo épico de la poesía hernandiana, diferenciándolas de otras canciones de lucha la introducción de la primera persona singular, igualándolas, el uso machacón de las repeticiones, el paralelismo y el políptoton. La melodía en los tres casos fue compuesta por Lan Adomian, un músico ucraniano miembro de las Brigadas Internacionales. Al respecto, es reveladora una de las acotaciones que éste hace en sus memorias: "Con Miguel compuse tres canciones. Una de ellas -"Las puertas de Madrid"- dicen que se canta en

[258] Entendemos por "virtualidad oral" una disposición estructural del poema a su eventual oralización o musicación, es decir, las huellas de la oralidad que se aglutinan o simplemente persisten en esa textualidad y que facilitan las adaptaciones.

[259] José Luis Ferris, entre otros críticos y biógrafos, registra un antecedente singular en la composición de canciones. Se trata del "Himno a La Repartidora", es decir, al equipo de fútbol en el que Hernández jugaba cuando era adolescente. La letra de éste había sido elaborada por él, se adaptaba a la melodía de una canción de *Las Leandras*, "Por la calle de Alcalá", y la cantaba el grupo cada vez que se desplazaba para competir. Dada su popularidad, más adelante, el poeta se aventura a componer otra canción, esta vez inspirada en la música de *El Pichi*, con el objeto de burlarse de los equipos adversarios (2002: 60).

las cárceles franquistas. Se ha convertido en una especie de canción popular" (Citado por Moreno, 2008: 29).[260]

Por lo que, los citados son los cimientos de un modo de difusión de la poesía hernandiana que, remozada, ha llegado hasta nuestros días. La misma tiene especial auge en los años 60 y 70, años en los que los poemas de Hernández comienzan a ser versionados por los valedores de la "canción de autor" o "nueva canción" -sobre la cual nos explayaremos en el siguiente apartado-, no solo en España, sino también en Latinoamérica. Un tipo de canción que busca un lenguaje poético propio o adapta versos de aquellos poetas con una sensibilidad afín, y que -de acuerdo con la mayoría de la crítica-, al menos en España, viene a continuar por otros medios los objetivos de la poesía social: "la canción de autor venía a resolver, o cuando menos a sortear, un problema que mediados los 60 presentaba la poesía social realista: la contradicción entre su pretensión mayoritaria, que requería un lenguaje directo e instrumental, y su muy escasa recepción" (Prieto de Paula, 2010: 401).

Frente a la canción "comercial" o de "consumo", la canción a la que aludimos reconoce como antecedentes primordiales a las obras de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra en Sudamérica, la canción francesa desarrollada por George Brassens y Jacques Brel, entre otros, y el folk estadounidense de Bob Dylan, Joan Baez y Pete Seeger. Rosa León, Carlos Cano, Luis Eduardo Aute, Raimon, Joan Manuel Serrat, Lluis Llach, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara, Chico Buarque, son algunos de los autores que crean en esta línea. Todos coinciden, especialmente al comienzo, en esgrimir una actitud contestataria ante los gobiernos dictatoriales y reivindicar los procesos revolucionarios de ambas orillas. Enarbolan una evidente conciencia de "clase", que los lleva a confluir en colectivos artísticos, a través de los cuales promueven sus canciones, junto con una serie de acciones públicas -entrevistas, confección de manifiestos, festivales, actos de rechazo o apoyo según el caso-, portadoras del discurso programático de sus propuestas.

Los versos de Miguel Hernández son cantados, entonces, porque concuerdan con las aspiraciones de justicia social de tales músicos, ambas partes esperaban alcanzar resultados precisos usando la palabra, más que nunca cargada de futuro, y porque

[260] En 1957, un funcionario republicano en el exilio se comunica con Adomian, que vive en Estados Unidos, y le expresa su intención de crear un himno para una República que ya no existía. El músico no compone una pieza nueva, sino que retoca la "Canción de la Sexta División", que musicara para Hernández durante la guerra. Además, inspirado en los sucesos vividos en España, crea su segunda sinfonía, "La española", también conocida como "Cantata de las ausencias", escrita en memoria del poeta oriolano.

encarnaban los mismos valores universales -la búsqueda de la libertad, el amor a la naturaleza, el pueblo, el hijo, la esposa- que estos proponían. Así, las composiciones del oriolano que más han sido musicadas son aquellas que presentan una temática de claro tenor político o comprometido -"El niño yuntero", "Andaluces de Jaén", "Vientos del pueblo", "Las cárceles"- y aquellas anudadas a la representación de un plano más íntimo, aunque no por eso de menor valía colectiva -"Nanas de la cebolla", "Llegó con tres heridas", "Canción del esposo soldado", "Elegía" (a Ramón Sijé)-.

Según Fernando González Lucini, las razones por las que se ha privilegiado la adaptación de la poesía hernandiana se pueden sintetizar en cuatro, "todas derivadas de la extraordinaria y atrayente personalidad del poeta y del contenido de su obra" (2010: 39). [261] Si bien, como veremos, las causas que describe dicho autor están manifiestamente viciadas por los "tres tristes tópicos" enunciados por Agustín Sánchez Vidal, finalizaremos este breve apartado puntualizándolas, porque tienen la virtud de pertenecer a un sujeto que vivió la época a la que hace referencia, para el cual las canciones de los músicos mencionados y los poemas de Hernández forman parte de su memoria sentimental. En primer lugar, evoca la "gran *sencillez* y *naturalidad*" del poeta alicantino, vinculándolas con su origen humilde. Cree ver en su identificación con la clase trabajadora, la posterior identificación de algunos de los cantautores de igual origen, con él. Ejemplifica esta reflexión con las palabras de Elisa Serna, cantante que relata el impacto que le produjo la lectura de Miguel Hernández, quien la hizo "volver a sus orígenes". En segundo lugar, sostiene que el poeta se constituyó como "modelo de identidad" para muchos jóvenes, en particular, los hijos de los vencidos: "Esa dimensión soñadora de la personalidad de Miguel Hernández… convertida en realidades, gracias, sobre todo, a su constante superación personal, fue, durante los años 60 y 70, otro de los motivos de admiración para muchos jóvenes contestatarios e inconformistas con vocación literaria" (2010: 40). En tercer lugar, como consecuencia de las causas ya expuestas, surge una tercera razón por la que sus poemas han sido tan musicados: la capacidad del poeta para plasmar en sus versos las realidades de todos los días, las del pueblo y las individuales. El desgarro y la esperanza aparecen en poemas que son apropiados por los representantes de la "canción de autor", para denunciar las iniquidades del régimen franquista. Por último, González Lucini se refiere "*al compromiso personal, político y literario mantenido por Miguel a lo largo de toda su*

[261] González Lucini indica que son más de noventa los compositores que han grabado en sus discos o incorporado a sus repertorios las canciones basadas en textos de Hernández; y que también son más de noventa los poemas del poeta que han sido musicados entre los años 60 y la actualidad.

vida y en cualquier circunstancia" (2010: 43) como la cuarta causa de la constante musicación de su obra. Compromiso asumido antes y después de la Guerra Civil, en las relaciones que mantuvo con sus colegas poetas, con los soldados en el frente, con su familia, compromiso destinado siempre a defender los derechos humanos amenazados por la dictadura.

5.1. La canción de autor como género intermedial. Su relación con las poéticas de la oralidad

Objeto híbrido, modelizado a partir de una pluralidad de representaciones, la canción es un fenómeno artístico que -a horcajadas de la cultura de masas, el ejercicio de la literatura y las prácticas escénicas- se configura en el encuentro de tres tipos de textos. Marcela Romano, quien enuncia tal cruce, cree que los ejes textuales son la "canción en sí misma", y, siguiendo las conceptualizaciones que Gérard Genette desarrolla en *Umbrales* (1987), el "espacio paratextual", tanto en sus modulaciones "peritextuales" como "epitextuales".[262]

En cuanto al primero, toda canción se plantea como un enunciado múltiple compuesto, en principio, por un texto primario o de base y un texto secundario o interpretativo. Por un lado, el texto base está constituido por una letra -texto lingüístico- y una partitura, -texto musical-. De alguna forma, estos son la fijación de una versión posible del fenómeno, aquella que el creador prefiere dejar asentada, ya sea por motivos artísticos -esa es la mejor traslación de sus ideas al plano musical-, ya por motivos comerciales -el resultado alcanzado es el que más satisface a la disquera o a quien comercializará el producto-. En esta fase, opera en mayor o en menor medida la consciencia que el autor tiene respecto de su legado y su imagen de artista, y un apego igualmente estrecho o distante en torno a las circunstancias históricas en las que se consuma la grabación de la composición, sobre las cuales se mantiene una pretendida indiferencia o, por el contrario, desea posicionarse.[263] Por el otro lado, el texto interpretativo, es decir, aquel sujeto a las variaciones de la *performance*, está integrado

[262] La caracterización de los tres ejes textuales que se enuncia a continuación es deudora también de las teorizaciones de esta autora, en especial, de los lineamientos que traza en el artículo "En torno a una canción diversa", consignado en la bibliografía.

[263] Los caminos que las figuras de autor y que las temáticas *engagées* que estos abordan recorren, pueden, inclusive, desbaratar tiempo y espacio, ser lo suficientemente universales como para actualizarse en un contexto histórico insospechado por el cantautor. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta de Sixto Rodríguez, compositor que no alcanzó ningún tipo de trascendencia en su país, Estados Unidos, pero que fue celebrado en Sudáfrica, durante el *apartheid*. El emotivo documental de Malik Bedjelloul *Searching for Sugar Man* (2012) así nos lo demuestra.

por tres subtextos, que actualizan, cada uno a su manera, las matrices semióticas de los textos base. Para los casos que analizaremos a continuación, si bien ninguno prima sobre el otro y en su encadenamiento armonioso gravita la fuerza ilocutiva y la calidad poética de las canciones, "el vocal" tiene una presencia fundamental, visto que es en éste en el que recae la aparición y el cifrado de la letra. Las inflexiones de la voz dan respuesta a los estados de ánimo y a los sentimientos que en éstas se hallan solo en potencia, articulan hipótesis exegéticas, en suma, ponen a "vibrar" las notas de sentido del entramado primario. Pero ese canto no se ofrece por fuera del cuerpo que lo genera, la palabra encarna en quien la entona. Ésta, junto con la actuación del intérprete sobre el escenario, sus movimientos, interacción con el público, con las cámaras y con las redes sociales, incluso su vestuario y sus gestos, componen el llamado subtexto "espectacular". Tipo de contemplación intelectual, dicha exhibición produce un impacto auditivo y, al mismo tiempo, visual. Poco importaría que un trovador insistiese sobre su compromiso político, si a la hora de cantar una composición como "L`estaca" de Lluís Llach, se sacara fotos con sus fans, les hiciera guiños o se preocupara por su aspecto físico ante el ojo de quien lo filma. Algo similar sucede con el tercer subtexto en cuestión, el "instrumental". Éste también formula interpretaciones que exceden el mero acompañamiento de la letra y que refuerzan o contradicen los estatutos básicos de la misma, realzando desde la perspectiva musical los tramos que interesa destacar, mediante golpes de efecto o repitiendo fraseos, y jugando con las asociaciones que los géneros musicales comportan, por ejemplo, su origen culto o popular, entre otras posibilidades. Esto significa que, en definitiva, los subtextos se manifiestan en el marco de una experiencia, la puesta en escena, susceptible de reactualización constante.

En cuanto al "sistema peritextual", éste es un espacio conformado por el resto de los elementos del sistema o circuito comunicativo, teorizado por Roman Jakobson. El emisor no es un autor individual. En la creación de una canción, como corolario de la división del trabajo, participan el letrista, los músicos, el intérprete, entre otros; aunque, como veremos, en el caso concreto de la "nueva canción", la recepción tiende a centrarse en este último. El receptor en el entorno del espectáculo cumple una función muy activa. No solo es el destinatario de la emisión, y como respuesta a la misma arroja objetos al escenario, se ofusca y silba, hace coros, pide canciones y aplaude, sino que dichas respuestas devienen textos portadores de significado, que participan de la semiosis de la canción. Vale decir, por la retroalimentación del circuito, en ocasiones se convierte también en emisor, en una suerte de co-creador. La función apelativa, que

requiere de la cooperación del receptor, se halla favorecida, en las canciones de tema social, por una serie de marcas como el empleo de verbos de modalidad imperativa y deícticos personales. Los canales de difusión de las canciones son, por un lado, los *mass media* -industria discográfica,[264] radio, televisión, videoclip, sitios *web*, redes sociales-, por el otro, los recitales.[265] Los primeros son los que imponen diversas restricciones al género, desde cuánto puede durar una canción, hasta el tipo de registro que se puede usar en la misma. Los segundos añaden la transmisión de sentidos, a través de los componentes del espacio escénico -vestimenta, maquillaje, luces, decorado-, la ubicación del público, y otras textualidades auxiliares como los afiches de propaganda, los programas (o *line up* en los festivales actuales), etc.[266] La función del referente histórico fluctúa según sea el período de su injerencia de exaltación o estabilidad política. Mientras en las épocas de animación llega a ser dominante, recuperándose los "matices agonísticos" de la cultura oral, su exacerbación de las pasiones y su relato sobre la resistencia; en aquellas de más tranquilidad se conjuga con la función estética, neutralizándose o negándose en tiempos de censura, aunque también en los mismos puede ser contestataria, creando un discurso para ser interpretado "al sesgo". Al igual que en las sociedades orales, se plantea un presente que guarda el equilibrio u "homeóstasis", desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia en esa nueva coyuntura (Ong, 1989). Esto es, la canción remeda "tecnologías de la palabra" milenarias, aquellas que "volando en el viento" permitían recordar las historias y la Historia de un pueblo.

Con respecto al "sistema epitextual", en el mismo confluyen todas las prácticas que articulan la "opinión": la crítica especializada, el periodismo, las ediciones de cancioneros y textos biográficos, y las intervenciones públicas de los autores, músicos e intérpretes mediante manifiestos, entrevistas, acciones de apoyo o rechazo a ciertos hechos históricos, participación en festivales, etc. Estas prédicas condicionan la

[264] Los avances tecnológicos siempre han ido de la mano de la evolución de la música popular, aunque en la última década influyeron mucho más en la industria discográfica -en los procesos de grabación, distribución y consumo-, que en la música en sí. Con la aceleración de internet, el formato MP3, los sistemas de grabación digital y las grabadoras de CD hemos asistido al fin de la industria musical, tal y como la pensábamos hasta fines de los 90.

[265] La ampliación del circuito de recepción se opone a la fruición solitaria, que necesita de un receptor muy competente, y en su lugar enaltece la noción "democrática" de "público". Éste recibe una expresión artística, pero también entretenimiento.

[266] Son importantes, por otra parte, el orden en que se disponen los conciertos, a nivel general, y el orden secuencial o lista de canciones a interpretar, a nivel particular, ya que esa disposición influye sobre cada módulo sumándole nuevos sentidos. Aspecto que en la actualidad cada vez está más arbitrado por el propio público, si tenemos en cuenta que muchos grupos musicales tocan en sus recitales el *playlist* que sus oyentes votaron previamente, en su página *web*.

recepción de las canciones, designando, al mismo tiempo, la mayor o menor proximidad del cantante al género. Asimismo, en más de una oportunidad, bajo el formato de la autopoética, un "discurso de verdad" o "referencial", que actúa directamente en la realidad (Lucifora, 2015), los diversos dichos de los cantautores permiten vincular lo que ellos piensan con lo que luego plantean en sus canciones. No son solo éstas las portadoras de significados, la "imagen social" de los autores también articula una peculiar semiosis a la hora de crear opinión. Conforme a lo teorizado por Aristóteles en la *Retórica*, existen tres pruebas para lograr la persuasión del receptor, el *ethos* o carácter del hablante, el *pathos* o las pasiones del oyente y el *logos* o el conjunto de razonamientos lógicos (I, 2, 1356, I). La prueba por el *ethos* es aquella que nos interesa en este caso. La buena impresión que el artista logre dar de sí mismo, sentará las bases de la confianza que genere en el auditorio. Es decir, no basta con los ideologemas que se construyen en las canciones, sino que es igualmente importante la forma en la que éste se comporte. Nos referimos a lo que Ruth Amossy (2010) denomina "*ethos* prediscursivo", la imagen de autor que se elabora merced a la conjunción del papel cumplido por el locutor en la sociedad y el imaginario colectivo más o menos estereotipado que circula sobre éste en la misma, vale decir, la posición dentro del campo intelectual que autoriza o desacredita la legitimidad de su palabra. Por citar un ejemplo, sin duda resulta más creíble una canción que describe un amor proletario como "Te recuerdo Amanda", si sabemos que su compositor, Víctor Jara, era de extracción humilde y, militante comunista, participó en la campaña electoral a favor de los candidatos de la Unidad Popular, que llevaría a Salvador Allende al poder.

Pues bien, en el traslado de un texto escrito a uno cancioneril, el "sujeto de papel" deja de ser una ficción para volver a ser un "hombre". La palabra se torna voz y esa voz cuerpo sobre un escenario. En el momento en que se recita o canta, más allá de si el texto declamado fue compuesto por escrito, la voz tiende a vaciar al signo de su arbitrariedad, se torna sentido. Con arreglo a las reflexiones de Jean-Luc Nancy, ese sentido y su sonido tienen una característica en común. El primero involucra "una totalidad de remisiones: de un signo a alguna otra cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea" (2007, 20). El segundo resuena en el ambiente, pero también en el propio cuerpo. Es por esto que, Paul Zumthor prefiere "el término «vocalidad» a la palabra «oralidad»: la vocalidad es la historia de una voz" (1987: 23). Todo lo cual nos lleva a entender que una construcción identitaria, dentro de la canción, se construye en una red semiótica, en la que están

implicadas, entre otras cuestiones, la *peroratio* o conmoción final buscada en el receptor y el lenguaje no verbal, espacial o *proxémico*, ligados ambos al espectáculo. Por un lado, exagerando y teatralizando el dramatismo de una determinada composición se puede alcanzar un tono pasional que logre emocionar e incluso movilizar al oyente, en clave tanto aristotélica como brechtiana. Por el otro, el empleo del espacio puede jugar a favor o en contra de una comunicación más efectiva. Tal vez mantener durante un recital una "distancia social" o "pública", en algunas ocasiones, cree una comunidad espontánea y provisoria hermanada por unos mismos ideales, pero en otras, solo licúe la carga patética de la interpretación. Y, en un circuito distinto, mantener una "distancia personal" -ya que una "distancia íntima" sería inconveniente- (Hall, 1966) quizá provoque esa misma comunión propiciada ante la masa, transformada ahora en un reducto solo para entendidos o compañeros comprometidos con la misma causa. En cualquiera de estos escenarios, en efecto, los aspectos simbólicos siempre responden a los de un "rito laico". Fundados en la costumbre, en los recitales llegan a sacralizarse, por ejemplo, las canciones con las que se da inicio y fin al evento, los cánticos del público que las acompañan y sus movimientos más o menos enérgicos en el recinto, los objetos que se portan -banderas, bengalas, vestuario-, el momento de los bises, entre otras cuestiones.

Estudiar la canción, entonces, implica rechazar los estrechos límites fijados por la crítica literaria, vinculados preponderantemente a la poesía escrita y a las instituciones que la autentifican -la universidad, las editoriales, los concursos, etc.-; y reconocer la imposibilidad de un análisis totalizador del fenómeno, sin por ello dejar de abogar por una modalidad de trabajo multidisciplinario.

Para finalizar, si bien las clasificaciones que se pueden hacer de la canción son múltiples, nos interesan, en particular, las distinciones entre "canción de consumo" y "canción diversa" elaboradas por Umberto Eco, en su ya clásico *Apocalípticos e integrados*. La "canción gastronómica", como llama el crítico italiano a la canción comercial, se rige por un principio de placer, fundado en unos mecanismos de normalización, mediante los cuales el plagio no es una contravención, sino la plena satisfacción de las exigencias del mercado. Y se trata -continúa el autor- del "último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización bajo exigencias fijas e inmutables, en las que la novedad es introducida con tino, a dosis, con el fin de despertar el interés del comprador sin contrariar su pereza" (1990: 319). La "canción diversa", en cambio, propuesta que armoniza

claramente con la "canción de autor" o "nueva canción", que abordaremos en el siguiente apartado, es una canción en la que los cantantes "no vociferan", que cantan canciones donde las letras son importantes, sobre temáticas mucho más variadas que la amorosa. Si nombran el amor lo contextualizan, no se desarrolla fuera de un tiempo y un lugar precisos. Además, ha logrado ofrecerle al público masivo una canción civil con patente conciencia histórica. En pugna con la melodía gastronómica, la nueva canción ha recuperado formas musicales del folclore y sacras, y ha elaborado "recitados", para llamar la atención sobre el propio contenido. "El resultado -según Eco- ha sido una canción que la gente se *reúne para escuchar*. Corrientemente la canción de consumo se utiliza *haciendo otra cosa*, como fondo; la canción «distinta» exige respeto e interés" (1990: 322).[267]

5.2. Cantautores, canción de autor y nueva canción. Definiciones problemáticas

Concluida la Guerra Civil, el franquismo instaura una política de uniformación de las costumbres, por la cual se niegan las diferencias de cada pueblo o región y sus respectivos folclores. Se pretende una consciencia de unidad nacional, en momentos en los que España está aislada del resto del mundo. Elevando como estandarte la lengua española y recurriendo a un conjunto de tradiciones castellano-andaluzas, el régimen diseña un estereotipo del "ser español", caricaturesco en sus manifestaciones *fort export*, en alguna medida aún vigente, que se yergue como medio idóneo para la difusión de la ideología dominante. Confluyen en esta tarea homogeneizadora, los distintos "aparatos ideológicos del estado", es decir, todas aquellas manifestaciones que estando en consonancia con el aparato represivo del estado no se confunden con él (Talens, 1980: 36), como el aparato familiar, el jurídico, el político, el cultural, y, sobre todo, el informativo.[268] La propaganda franquista irrumpe en todos los ámbitos. De esta forma, no solo difunden el mensaje del gobierno los medios masivos de comunicación públicos -la Radio Nacional de España (RNE) y los periódicos *El Alcázar* y *Arriba* primero, Radiotelevisión Española (RTVE) más tarde-, sino que se crean instituciones

[267] En la evaluación que hace de ambos tipos de canciones, Eco declara una vez más una actitud equilibrada entre los dos términos que dan título a su ensayo. Arguye que escuchar canciones comerciales es una práctica normal, "*cuando representa el momento de pausa*" (1990: 323). El problema en una sociedad de masas surge cuando ese "momento de pausa" se transforma en norma, en una deriva en el conformismo y la pasividad intelectual, requeridos por una "pedagogía paternalista", que suele formar súbditos.

[268] La noción de "aparato ideológico del estado", como es sabido, es un concepto de origen gramsciano, acuñado por Jacques Rancière, pero popularizado por Louis Althusser.

tuteladas por Falange Española Tradicionalista (FET) y las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), a fin de difundir los principios ideológicos conservadores del régimen. Así, cumplen un papel relevante la Sección Femenina de Falange, Frente de Juventudes y el movimiento de voluntariado Organización Juvenil Española.[269]

Definido por Francisco Almazán como "nacional-flamenquismo", el fascismo sobreimpreso a la canción andaluza, fue un fenómeno de prostitución de la misma, a la cual se hizo símbolo de la expresión musical de todo el país. Ésta es denominada por Manuel Vázquez Montalbán "canción nacional". Nace en la inmediata posguerra y se perpetúa hasta los setenta. Andalucista en los temas, la melodía y la fonética, y a menudo celebratoria, está relacionada con la representación de una España campesina y provinciana. De ahí que no sean extrañas sus conexiones con la poesía tradicional. Influida por el neopopularismo, en especial de signo lorqueano, incorpora esquemas y metros de la misma, y sus letristas más destacados son Rafael de León y Antonio Quintero. En general, estas canciones se popularizaron a través de la radio, pero muchas de ellas se hicieron conocidas previamente en espectáculos teatrales.

La "canción nacional" vehicula una voluntad ideológica concreta, por ejemplo, el nacionalismo y la "majeza", aunque no puede librarse de algunas contradicciones: "el inmoralismo evidente en la mayor parte de personajes femeninos y una tristeza de fondo que se correspondía al temple a satisfacer de un pueblo que había pasado por la experiencia de una guerra" (Vázquez Montalbán, 2000: XVI). Piénsese, por caso, en el personaje de la composición "Tatuaje", interpretada por Conchita Piquer. Una mujer conoce sospechosamente a un marinero en un puerto, éste le cuenta su historia de amor "ante dos copas de aguardiente / sobre el manchado mostrador" y le muestra su tatuaje con el nombre de su antigua enamorada. La protagonista se enamora de él, y una vez ido, ahora ella también tatuada con su "nombre de extranjero", lo busca infatigable "por todos los puertos" (2000: 8-9). En opinión de Carmen Martín Gaite, canciones como ésta mostraban seres marginados, que no solían tener nombre y apellido, mujeres atractivas, pero ojerosas, sobre las que las "coplas investigaban" a través de las distintas versiones que prodigaba el rumor; personas que se sentían "más de carne y hueso" que a los enamorados de los boleros. Verdadero foco de resistencia en el seno de la hegemonía cultural franquista, para Gaite aquello era narrar una "historia de verdad".

[269] Un imponente retrato de época, no exento de reflexiones sugestivas sobre lo que significó la Sección Femenina, se puede encontrar en el ensayo de Carmen Martín Gaite *Usos amorosos de la postguerra española* de 1981. Para mayor información sobre el empleo de los medios masivos durante la dictadura franquista dirigirse al completo trabajo de Francisco Sevillano Calero (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Retórica quizá "hoy trasnochada", "entonces tuvo una misión de revulsivo, de zapa a los cimientos de felicidad que pretendían reforzar los propagandistas de la esperanza" (2002: 142), en especial, los de la Sección Femenina de Falange.

Ante este tipo de canción manipulada por el mercado, su lenguaje superficial y los estereotipos que materializa, va a reaccionar la "canción de autor". Sin embargo, coincidimos con Vázquez Montalbán, cuando opina que "la subcultura no tiene por qué pedir perdón por su impotencia frente al poder". A pesar de todo, es "testimonio de una época, es belleza convencional y es una satisfacción consumida por las masas en respuesta a una necesidad" (2000: XI).

En los años cincuenta y sesenta, los cultores de la "poesía social" se encontraron, como ya mencionamos con anterioridad, ante un problema: hacer llegar al mayor número de personas sus obras, afrontando el carácter represivo de la época. Gabriel Celaya pensaba que el acceso a la mayoría no podía lograrse con una revolución literaria. Es por esto que, manifestaba:

> Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas (1992: 25).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Al mismo tiempo, Blas de Otero se acercaba aún más al objeto de nuestro estudio y expresaba: "El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden -podrían: y más la propia voz directa- rescatar el verso de la galería del libro" (Citado en González Lucini, 2010: 26). Es decir, ambos planteaban el resurgimiento de un Mester de Juglaría, actualizado merced al uso de las nuevas tecnologías. Éste, y no otro, sería el rol cumplido por los creadores de la "nueva canción".

Los marbetes "nueva canción", "cantautores" y "canción de autor" distinguen a ese fenómeno presagiado y deseado por los poetas sociales. Con "nueva canción" se hace referencia a las canciones surgidas a fines de los cincuenta y durante los sesenta. Canciones nuevas respecto, preferentemente, de la "canción nacional" y de consumo,

que reflejan las preocupaciones de los jóvenes de la época. Los "cantautores", continuación contemporánea del antiguo juglar, cantan y ejecutan diversos instrumentos musicales. Se los ha llamado así porque componen la letra y la música de sus canciones y las interpretan sobre un escenario. Ahora bien, esta "canción diversa" busca un lenguaje que se diferencie de las previsibles fórmulas de la canción de consumo. Por lo mismo, la denominación que mejor la designa es la de "canción de autor", porque en esa pesquisa se reconoce el protagonismo de una entidad, la autoral, una conciencia de creación individual y su consecuente singularidad. Debido a la extendida difusión de esta última etiqueta y a la pertinencia de su aplicación al caso que tratamos, la mayoría de las adaptaciones de la poesía hernandiana fue emprendida por los autores más reputados de la canción contemporánea, hemos optado por la misma.[270]

Las características más importantes de la "canción de autor" son su asedio a la poesía consagrada, la exploración de un principio constructivo, que la aleje de las dinámicas impuestas por la canción de consumo, la reconquista de las identidades folclóricas y, por lo mismo, su vínculo con las poéticas orales.

En primer lugar, la puesta en música de autores hispanos es una constante. Se adaptan autores coetáneos de ambas orillas como Federico García Lorca, Rafael Alberti, León Felipe, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Antonio Machado, Ángel González, Pablo Neruda, Mario Benedetti, César Vallejo, José Martí, Nicolás Guillén, así como clásicos de la talla de San Juan de la Cruz, Quevedo, el Arcipreste de Hita, Bécquer, Góngora, Jorge Manrique, Espronceda, o poetas más regionales. Tampoco se desestima, al contrario, se intensifica, la musicación de escritores en otras lenguas de la península, como Rosalía de Castro, Ausías March, Josep Carner, Joan Salvat-Papasseit, entre otros.[271] Se recuperan acentos realistas, aunque no sea éste el único estilo sondeado. Hay lugar para registros de talante más vanguardista. Y se

[270] Otras formas de identificación de las canciones del período suscrito son "canción social" y "canción protesta". Son formulaciones que hacen hincapié en el aspecto temático y restringen demasiado, en nuestra opinión, el variado espectro de la nueva canción. La primera es una clase de canción que "hace del ser humano, de su auténtica realidad y de sus problemas, el argumento decisivo de su expresión" (Salvador Pérez Valiente citado por González Lucini, 2008: 25). La segunda, un constructo textual ligado, en el caso español, al activismo antifranquista. De marcado contenido reivindicativo, es una producción *engagée*, que denuncia la situación de los colectivos más perjudicados -campesinos, obreros e inmigrantes- e indaga en la cultura tradicional popular, a la cual realza y resignifica. Los cantantes, entonces, cumplen una función sucedánea de los dirigentes políticos.

[271] En concordancia con lo que venimos diciendo, José Ramón Pardo señala, en *El canto popular. Folk y nueva canción*, que la tendencia llegó a ser tan explorada, que cantantes de línea más comercial también interpretaron poemas pasados o de su mismo tiempo. Por ejemplo, Mikaela cantó a Alberti, Antoñita Moreno a Carmen Conde, incluso la actriz Nuria Espert interpretó y tradujo al catalán tres poemas de Bertolt Brecht.

presentan, incluso, casos en los que, dados los puntos de unión entre ambas disciplinas artísticas, muchos poetas han colaborado con los intérpretes y músicos como letristas.

Cabe destacar que entendemos el diálogo entre el poema y la canción en los términos planteados por Marcela Romano, en sus diversos artículos sobre el tema, desde el concepto de "trasmutación intersemiótica", de origen jakobsoniano. De esta manera, consideramos el fenómeno dentro de las prácticas de la "traducción", en este caso, entre sistemas de signos no solo lingüísticos. Como afirma la autora, tal decisión metodológica "implica el armado de una serie de operatorias comparativas, para dar cuenta de las transformaciones producidas entre el texto inicial o poema (TI) y el texto terminal o canción (TT)" (2006: 89), ya sea en los aspectos formales, cuanto en su repliegue hacia los contextos de producción, circulación y consumo, los modos de "traducción" -posibles apropiaciones y variaciones- entre campos de diversa índole. El poema ingresa, a través de su transcodificación, en un sistema de signos más complejo, en el que se transforma e interactúa con un texto musical. Luego, cuando esas potencialidades son finalmente puestas en escena, un texto vocal y un texto espectacular lo vuelven a interpelar.[272]

En ese camino de distinción, la "canción de autor" también busca un lenguaje poético propio. Se conecta entonces con la literatura por dos vías. Por un lado, como ya lo indicamos, mediante la musicación de la poesía consagrada. Por el otro, intenta diseñar un principio constructivo, que conscientemente, aunque no siempre lo logre, supere los patrones básicos y las limitaciones de la canción impuesta por el mercado o "canción de consumo". Destinada a desautomatizar los discursos homogenizadores y alienantes de los medios masivos, esta canción pretende alejarse de los modelos repetitivos y los *clichés* de la industria cultural. Con ese fin, complejiza los temas tópicos de la canción comercial, rompiendo de ese modo con la visión simplificada y descontextualizada de la realidad que ésta manifiesta. Y lo hace a partir de dos operatorias. En primer lugar, introduce el matiz "como mecanismo de estructuración discursiva, que genera extrañamiento, ambigüedad y hasta contradicción". En segundo lugar, amplía el repertorio temático a través del uso de "ideologemas que apelan críticamente a la realidad histórica, política y social del presente y del pasado" (Romano, 1991: 136-137).

[272] Este pasaje de la escritura a la oralidad y a la música, a su vez, advierte la autora mencionada, levanta cierto recelo: aquel que cree ver en esas transformaciones un encubrimiento de la *midcult* o el *kitsch*. Coincidimos con ella, y con Umberto Eco, en que dentro de los medios masivos esas traducciones impulsan operatorias de resistencia, proporcionando un positivo acercamiento, que en ocasiones es el inicial, a la poesía, género de poca circulación respecto de otros.

No obstante, en los momentos de mayor exaltación política, los discursos culturales tienden al dogmatismo, por lo que, en los cauces de la "canción protesta", el intento enunciado puede tornarse acrítico e invertir su signo: toma los lineamientos dialécticos que antes reprobaba, quedándose en la superficie, prescindiendo de los recursos connotativos y explotando la retórica de la persuasión, promueve nuevos lugares comunes, y construye un receptor supeditado a las directrices de un emisor que, intelectual iluminado, lo conduce por los senderos de la verdad, todo lo cual niega la apertura democrática que dice enarbolar.[273]

Por otra parte, la "nueva canción" recupera las identidades folclóricas características españolas, y las de los pueblos originarios en América Latina. Así, los cantantes no solo ponen música a los textos de poetas en sus lenguas vernáculas, sino que recrean canciones tradicionales, rescatan en sus letras el imaginario popular, con sus costumbres, personajes y creencias. La investigación sobre el propio patrimonio cultural es intensa, abarcando contenidos, formas musicales e, inclusive, instrumentos propios.

En última instancia, y como derivación del punto anterior, la canción se vincula con las poéticas orales. Dada la condición de espectáculo juglaresco que impone, la misma desecha la noción de autonomía artística y se resuelve en el cruce de oralidad y escritura, sobre un escenario, reponiendo las voces escondidas detrás de la letra, desde la disposición de un cuerpo y apelando muchas veces a relatos míticos de unas vidas alternativas. Es, pues, portadora de una oralidad secundaria -de acuerdo con Ong, oralidad que supone la mediación de la escritura-, que propicia el borramiento, en el lapso del recital, de los lindes autorales, entre letrista e intérprete. Además, en los conciertos las canciones estimulan la participación colectiva, cumplen una función cronística y, dada cierta efectividad situacional, invocan el mundo de los afectos en presencia de sus actores.

La "canción de autor" española, en definitiva, es un objeto crítico que cuestiona los límites de la práctica poética y la conexión entre la esfera literaria y los medios masivos de comunicación. Ambiciona devolverle el perdido destinatario colectivo a la poesía, y por ello se aproxima a las formas de poetizar tradicionales. Se posiciona como revulsivo de los materiales proporcionados por los *mass media*, con el propósito de crear un espacio de disenso, aunque no afronte a los mismos, sino que aspire a convivir

[273] También funda -según Romano- un "divo de protesta", cuyos gestos públicos importan más que sus canciones, del que da cuenta irónicamente la composición de Luis Eduardo Aute "Autotango del cantautor".

dentro de su seno. Con los años, cientos de artistas y canciones, y numerosos recitales, muchos de ellos prohibidos, forjará "un movimiento cultural que se caracteriza por su penetración social, su enfrentamiento al Franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura". Si en los primeros años de la transición el rol de los cantautores es aún más intenso que durante la dictadura, dado que éste suele estar abocado a la defensa de reivindicaciones políticas, llegados los 80 el cuadro cambia. Estos son silenciados o directamente olvidados (Torres Egido, 2005: 230). Los actores del Destape y la Movida son ahora los protagonistas del panorama cultural.

5.3. Tránsitos de Miguel Hernández en la canción de autor española

5.3.1. Música y acción. Los cantautores contra el franquismo

Partícipe del imaginario sentimental y visual de una época, el retrato de Miguel Hernández que le hiciera Antonio Buero Vallejo circuló durante los años 60 y 70 en connivencia con los de otros referentes políticos de ese momento, como los del Che Guevara y Salvador Allende, en los pisos de muchos jóvenes -en su mayoría universitarios de izquierda-, comprometidos con la causa antifranquista o simplemente frustrados con la situación de opresión que se vivía; así nos lo recuerda, como vimos en pasajes anteriores, Antonio Muñoz Molina. Y, además, fueron esos mismos jóvenes los que encontraron en los cantautores contemporáneos, igual de conscienzados y descontentos que ellos, el sucedáneo de una serie de actitudes e ideas que replicaban en otro contexto, pero con el mismo afán resistente, la figura del "poeta combatiente". Es por esto que, en el presente apartado nos detendremos en las obras de los intérpretes y compositores más representativos de esta etapa, nombres fundamentales de la "canción protesta" y la "canción de autor" como Paco Ibáñez, Elisa Serna, Luis Pastor, Francisco Curto, Adolfo Celdrán, entre otros, dejando para otra sección del presente capítulo, el análisis de las propuestas monográficas.

"Andaluces de Jaén" fue la primera canción que se grabó basada en un poema de Miguel Hernández. Compuesta e interpretada en 1967 por Paco Ibáñez, la misma recupera los versos de una de las composiciones de *Viento del pueblo*, "Aceituneros", que denuncia de forma más patente la situación de explotación del campesinado e incita a la lucha de clases. Ésta fue creada durante el período en que el poeta colaboró con el

Altavoz del Frente en Jaén, organismo de propaganda del Partido Comunista, en pleno auge de la Guerra Civil.

Considerado el principal referente de los inicios de la "nueva canción"[274] y nacido en 1934 en el seno de una familia de republicanos combatientes, Ibáñez conoció el exilio definitivo tempranamente, a los catorce años. Instalado en París desde su salida de España, a principios de los cincuenta quedó deslumbrado por la obras de Georges Brassens, Léo Ferré y Atahualpa Yupanqui, motivo por el cual decidió dedicarse a la música. Comenzó sus actividades como compositor adaptando poemas de Luis de Góngora y Federico García Lorca, grabando en 1964 un disco con esas composiciones, para una serie discográfica llamada *España de hoy y de siempre. Los unos por los otros*, hoy conocido como *Paco Ibáñez I*. Tras ese primer registro, resuelve ampliar su repertorio y cantar a otros poetas españoles. Esta vez, apuesta por aquellos ligados a la poesía social, republicanos o de decidida militancia comunista. Nombres como los de Rafael Alberti, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Miguel Hernández, junto con los de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, integran su segunda incursión musical, grabada en 1967, y conocida en la actualidad como *Paco Ibáñez II*.

El 12 de mayo de 1969, cuando se cumple el primer aniversario del Mayo Francés, el cantautor es invitado a tocar en La Sorbona. Los estudiantes se identifican con sus canciones y lo anuncian con carteles, en los que dice: "Paco Ibáñez, la voz libre de España". Todo lo cual redunda en su recordado concierto en el Olympia de París, en diciembre del mismo año. Dado el valor testimonial de esta última actuación, representativa de las posibilidades de la llamada "canción del exilio", y a que la misma ha sido registrada en un disco doble, nos ceñiremos en esta oportunidad al análisis de la versión de "Andaluces de Jaén" que allí aparece.

"Paco Ibáñez en el Olympia" es un disco en vivo, en el que confluyen las musicaciones de autores españoles desde el Arcipreste de Hita a Gabriel Celaya, pasando por Jorge Manrique, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, León Felipe, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Nicolás Guillén y José Agustín Goytisolo. Rafael Alberti, él

[274] Los divulgadores de la "nueva canción" acuerdan en este punto. Víctor Claudín, por ejemplo, a fin de argumentar este aspecto, reproduce las palabras de Álvaro Feito, para quien la venida de Paco Ibáñez "supone la diferenciación de quien está con una canción auténticamente comprometida o de los poetas españoles y una musicación adecuada a esos textos, un poco sobria, nada comercial en ningún momento y sobre todo el comportamiento personal de no ceder ante ninguna presión y estar siempre en vanguardia en todos los sentidos" (1981: 172).

también en el exilio, resulta el más cantado.[275] Ibáñez se concentra en poetas censurados o mal vistos por el régimen franquista, condición que debe asumir también en carne propia, repitiendo de esa manera -según el texto introductorio del disco, firmado por José Agustín Goytisolo- la persecución a la que se vieron sometidos los trovadores y juglares de antaño. Para Goytisolo, de hecho, la diferencia entre poetas y cantautores es homóloga a la que media entre estos últimos:

> Los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y éste era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy.

El diálogo continuo con el público caracteriza al concierto, el cantante llega incluso, hacia el final, a negociar con éste la canción que va a cantar. Ibáñez presenta los títulos de cada una de las composiciones, el poema en el que éstas se basan, traduce los versos que cree fundamentales al francés y, en ocasiones, realiza un breve comentario u opina sobre el contenido de las mismas. Si bien se apropia de los versos con su apasionada interpretación, no da lugar a confusiones respecto de la autoría de los textos. Además, la presentación en vivo habilita distintas actualizaciones en el pasaje de la letra a la oralidad, al tiempo que permite una respuesta inmediata del auditorio ante la propuesta musical. Si en los "Proverbios y cantares" machadianos, el escritor expresaba que "una de las dos Españas / ha de helarte el corazón", la versión en vivo de Ibáñez cambia la temporalidad, vuelve a contextualizar el conflicto, y transforma esos versos en "una de las dos Españas / te ha helado el corazón", haciendo obvia referencia a los nacionales. Las réplicas a este tipo de manifestaciones no se hacen esperar. Antes de comenzar a cantar "Me llamarán", poema de Blas de Otero, el cantautor reflexiona "me gustaría que esta canción no significara nada". Hacia el final de la interpretación, el público aplaude y corea la palabra "libertad". Algo semejante sucede cuando entona "La

[275] Por lo mismo, no es casual que Paco Ibáñez interprete esa noche al menos dos canciones, "Balada del que nunca fue a Granada" y "Un español habla de su tierra", basadas en textos de Rafael Alberti y Luis Cernuda respectivamente, que aluden al destierro sufrido por esos escritores.

mala reputación", una traducción al español de la canción de Brassens: los asistentes celebran distintas frases del texto, en la medida que Ibáñez las canta, en particular, aquella que dice "la música militar / nunca me pudo levantar". El músico y su público comparten una actitud contestataria, repudian el autoritarismo y en eso se basa su comunicación, en una suma de breves, pero intensos acuerdos. Por otro lado, no debemos desestimar la posibilidad de que también compartieran su nacionalidad, es decir, una gran parte de los presentes fueran españoles o hijos de españoles; algunos de los diálogos que el cantante sostiene con ellos en su lengua natal, así parecen sugerirlo.

En cuanto a "Andaluces de Jaén", basta que Ibáñez mencione el nombre de Miguel Hernández para que el auditorio aplauda enfervorecido, acción que se reitera cuando indica la canción que interpretará. Su musicación del poema hernandiano -igual que el de Jarcha- no contempla las estrofas más combativas, aquellas que responsabilizaban a los terratenientes andaluces de la explotación ejercida sobre los campesinos, acaso como consecuencia de la censura:

> […] decidme en el alma: ¿quién
> amamantó los olivos?
>
> Vuestra sangre, vuestra vida,
> no la de explotador
> que se enriqueció en la herida
> generosa del sudor.
>
> No la del terrateniente
> que os sepultó en la pobreza,
> que os pisoteó la frente,
> que os redujo la cabeza (500).

Sin embargo, antes de empezar a cantar, Ibáñez deja clara su posición en torno a la temática de la canción y declara que los olivos son de quienes trabajan la tierra, gesto que lo coloca en el mismo terreno ideológico, que aquel configurado por las estrofas omitidas. A pesar de evitar toda alusión a la lucha de clases, la canción invita al levantamiento, ya que conserva los versos "Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares" (500).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

En términos generales, se mantiene la estrofa que actúa como estribillo -la primera, junto con sus preguntas retóricas-, pero no las variaciones que Hernández le va imprimiendo a lo largo del poema, se repite con frecuencia el verso "Andaluces de Jaén" y la persona gramatical de la enunciación no varía. La composición se construye alrededor de la segunda persona plural, prescindiendo de la pregunta que incorporaba al hablante lírico en primera: "[…] pregunta mi alma: ¿de quién, / de quién son estos olivos?" (500).

La figura de autor de Ibáñez se fragua al calor de su propia experiencia del exilio y de su programa estético, vinculado al ejercicio de una "poesía revolucionaria", que coincide con los postulados de Hernández. Éste es elegido para su musicación en tanto "poeta del pueblo", poeta preocupado por las vivencias de los sectores más humildes.

En 1968, Elisa Serna compuso las siguientes canciones basadas en poemas del escritor de Orihuela, convirtiéndose así en la primera mujer en ponerle música a los versos del autor. "El niño yuntero" de *Viento del pueblo* y "No quiso ser" de *Cancionero y romancero de ausencias* conformaron su primer *single*, *Miguel Hernández. Ensayo Nº 3*. Al año siguiente, grabó su segundo *single* con el grupo La Trágala, *4 poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado, y Jesús L. Pacheco*, y en éste, incorporó una nueva canción inspirada en el cancionero hernandiano: "La luciérnaga".[276]

Nacida en 1943, de padre militar republicano y madre trabajadora del servicio doméstico, Serna trabajaba en una fábrica y se acababa de sumar al colectivo madrileño Canción del Pueblo. Tal colectivo tenía como objetivo central crear una "nueva canción", que se diferenciase de la canción comercial, apoyada durante esos años por el régimen franquista. Merced a las lecturas compartidas con ese grupo, entró en contacto con la poesía de Hernández. En una entrevista cedida a González Lucini, relata el impacto que ese descubrimiento le produjo:

> Fue sorprendente y maravilloso, él era como yo, como mi familia, como mi padre…; era uno de nosotros; sus palabras fotografiaban nuestra realidad, nuestros sufrimientos, nuestros sentimientos, nuestros mismos

[276] Posteriormente, en 1972, Elisa Serna grabó su primer LP en París, al cual tituló *Quejido*, y en el que incorporó la canción "Las cárceles", creada a partir de un fragmento del poema homónimo hernandiano.

> problemas… Así que, sin pensarlo dos veces, como si fuese un impulso, o tal vez como una necesidad, seleccioné dos de sus poemas que me impresionaron especialmente: "El niño yuntero" y "No quiso ser", tomé la guitarra y compuse mis dos primeras canciones (2010: 61-62).

Sus adaptaciones tienden a tomar el texto inicial de modo literal, aunque agregan numerosas repeticiones de algunos versos, generando una cadencia aún más popular. Son canciones acotadas, íntimas y respetuosas del verso hernandiano. Como se desprende de sus confesiones transcriptas con anterioridad, su aproximación a la obra del poeta alicantino obedece a una identificación emocional, antes que ideológica, basada en el origen humilde que ambos comparten.

El mismo año en que Joan Manuel Serrat publica su aclamado disco, llamado sencillamente *Miguel Hernández*, nos referimos a 1972, Luis Pastor logra grabar su primer *single* con dos temas: "La huelga del ocio", basado en un texto de Pablo Neruda, y "Con dos años", canción compuesta sobre el poema "Con dos años, dos flores", perteneciente al último poemario hernandiano.[277] Un año después participa del Festival de Villancicos de Pamplona, donde presenta su versión de "El niño yuntero". Este tema, junto al primero que compone con texto propio, "Hace falta saber", integran su segundo *single*.[278]

Criado en una de las zonas más pobres de Madrid, el barrio de Vallecas, y sin formación musical, Pastor apunta como principal estímulo a la hora de escribir canciones, la escucha de uno de los primeros discos de Paco Ibáñez. En una entrevista a Víctor Claudín afirma: "De pronto descubro un disco de Paco Ibáñez que lo trajo alguien del barrio. A través de ese disco descubrí nombres de poetas que para mí eran desconocidos (…) Poco a poco, un buen día, pongo música a un poema y me da mucha alegría" (1981: 190). La cita resulta reveladora también en otro sentido, permite inferir

[277] A comienzos de los años setenta, se graban dos discos monográficos dedicados a la poesía de Hernández, *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* de Enrique Morente, editado en 1971, y *Miguel Hernández* de Joan Manuel Serrat, editado en 1972. Dada su relevancia, hablaremos de ellos con mayor detalle en otros apartados.

[278] Cabe destacar que el primer disco que Luis Pastor grabó, en el que la mayor parte de las canciones estaban compuestas sobre textos de Blas de Otero, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, y el propio Hernández, no pudo publicarse debido a la intervención de la censura. De ahí que ese proyecto se viera reducido a solo dos canciones, el *single* ya mencionado, *La huelga del ocio*.

la notable circulación de la propuesta de Ibáñez, así como la exitosa divulgación de los poetas musicados por éste.

Acompañado solo de su guitarra, las versiones de Pastor son prácticamente literales. Su primer *single* presenta una carátula por demás significativa -una paloma blanca, ensangrentada en el suelo, precedida por unas inmensas rejas-, que condensa en una imagen un sentimiento de época: la opresión. Mas las canciones elegidas no dan cuenta directa de ese malestar, dado que el autor había sido censurado. En el caso de "Con dos años", aflora el motivo del hijo como porvenir del hablante lírico, caro a todo el *Cancionero y romancero de ausencias*. El cantautor cambia algunos arreglos en su última versión de aquella composición, registrada en el año 2000 en su disco *Piedra de sol*, añade texto propio y transforma la balada, ahora sí, en una suerte de canción infantil o nana. Por ejemplo, incorpora frases como "si tu madre quiere un rey / la naranja quiere cuatro, / rey de oros, rey de copas / rey de espadas, rey de bastos… Corre que te pillo, / corre que te ato (…)".

Una vez más la elección de los poemas hernandianos viene supeditada a la identificación que Pastor siente con el poeta de Orihuela, tanto por su origen humilde como por su militancia política,[279] pero en esta ocasión mediada por los alcances de la "nueva canción", propugnada por Paco Ibáñez.

Otro proyecto de elevado interés es *La guerra civil española*, disco registrado en 1973 por Francisco Curto. Allí, se musican los poemas de Hernández "Vientos del pueblo" y "Canción primera", este último de *El hombre acecha*. El vínculo entre ambas obras -la del cantautor y la del poeta- deviene intermitente y provechoso, por lo que, un año después, Curto graba en París un disco monográfico titulado *Miguel Hernández*, hoy lamentablemente solo atesorado por coleccionistas, y publica un libro en 2010, bajo el nombre de *Cartas a Miguel Hernández*.

Estudiante de Arte Dramático en Madrid, el cantante, quien había nacido en 1945 en Zamora, decide hacia 1965 trasladarse a París para completar sus estudios. Es entonces, en su instancia parisina, cuando comienza a musicar poesía. Adapta *Poeta en Nueva York* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, tangos de Carlos Gardel, pero siempre vuelve a los versos de Hernández. En una reciente

[279] En la misma entrevista que hemos citado, Luis Pastor describe su labor social en los barrios, la cual procuraba el acercamiento de la canción y la literatura a grupos de jóvenes, primero en torno a las parroquias de los curas más progresistas, luego en centros creados expresamente para el intercambio de los mismos (1981: 191).

entrevista a González Lucini, aseveraba: "La obra de Miguel es un mar inmenso, encrespado a veces, profundísimo siempre, vital, sonoro, silencioso, como el flujo y el reflujo de mi propia existencia. Me atrae y me interesa cada vez más; es una obra íntima, filosófica, culta, lírica, comprometida, popular" (2010: 104-105).

Si bien la foto que oficia de portal de *La guerra civil española* -mujeres y niños con rostros cansados, trasladando canastos con ropa y comida- y el título de éste señalan cuál va ser el orbe por el que girarán sus contenidos, hasta que no leemos el folleto que lo acompaña o escuchamos la grabación, no tenemos una idea certera de cuál es su propósito. Se trata de un disco conceptual, que emprende la tarea de historiar mediante canciones, o lo que es igual, hacer una "crónica cantada" de la Guerra Civil. Los sucesos a los que se alude van desde 1909 a 1939, mencionándose como precedentes primordiales del conflicto español a la Guerra de Marruecos, la Primera Guerra Mundial, la rebelión en Asturias y las condiciones de un sistema clasista que solo profundiza las diferencias. Luego se describe el ascenso de los nacionales y las batallas más importantes que se suceden en toda España. En un lenguaje sencillo, Curto hace gala de sus dotes actorales, declamando al comienzo de cada canción un sucinto escrito, en el cual se explican algunos de los hechos antes indicados. Es decir, todo el disco se estructura a través del contrapunto entre una serie de textos explicativos de tenor histórico y un grupo de canciones, en su mayoría de origen tradicional popular -como "La plaza de Tánger", "En el barranco del lobo", "Sin pan"-, junto con otras basadas en poemas de autores consagrados como Rafael Alberti y el propio Hernández.

Las musicaciones de los poemas del escritor alicantino son empleadas para introducir los cambios de tono entre el inicio de la guerra y sus etapas finales. "Vientos del pueblo", proveniente, como es sabido, del poemario homónimo, presenta el entusiasmo propio de los primeros meses del conflicto armado. La versión que ofrece Curto recupera esa intención, ya que combina la primera estrofa de ese poema con casi la totalidad de los versos de "Sentado sobre los muertos", otra de las composiciones del poemario mencionado, en la que el sujeto se fusiona con el pueblo, asume su voz y se declara "ruiseñor de las desdichas", entregándose decidido a la causa republicana. Solo se excluye algún verso suelto y la quinta estrofa, en la que se incita al pueblo a tomar las armas y se lo aconseja: "castiga al que te malhiere" o "asesina al que asesina" (479). La importancia otorgada a esta canción es central, ejecutada al promediar el disco, es la más larga y una de las cantadas con sentimiento de cante jondo. "Canción primera", en cambio, propone una adaptación literal del texto hernandiano, agregando un plus de

significado mediante la música, que intenta traducir la sensación de estremecimiento y angustia sugerida por el poema, y que se condice con las mudanzas de tono operadas en *El hombre acecha*: alejado de los motivos épicos, se repliega en una lírica más íntima y atribulada.

No es casual que Francisco Curto recupere estas composiciones. De algún modo, se hace eco del tópico de "poeta del pueblo", y los versos de Hernández se erigen como los únicos capaces de contar las vicisitudes de la guerra. Estos se consideran "documentos", no solo por haber sido escritos durante la época a la que aluden, sino porque nacieron de la pluma de un soldado-poeta. Prueba de ello es que sea el único escritor reconocido al que se acuda para historiar el tramo más álgido de la contienda armada.

En 1974 se graban otras dos producciones, aunque de diverso cariz, en las que se musican textos hernandianos. *Vida e morte* del leonés Amancio Prada y *Nuestra Andalucía* del grupo Jarcha. En el primer caso, Prada, nacido en 1949, pone música al soneto "Por una senda" de *El rayo que no cesa*. Fiel a su perfil de compositor "de culto" y a su preferencia por musicar piezas o poetas poco frecuentados por el resto de los cantautores, elige un poema de forma culta, al que no le introduce ninguna modificación en su pasaje de la letra a la voz, procedente de un poemario de indudable talante amoroso.[280] En el segundo caso, el grupo Jarcha, surgido en Huelva en 1972, "con la lógica y legítima voluntad de adquirir una gran popularidad", conseguida con rapidez "gracias a su indiscutible calidad coral e interpretativa, y al contenido y al planteamiento «movilizador» de muchas de sus canciones" (González Lucini, 2010: 112), musica un fragmento de "Llamo a la juventud" de *Viento del pueblo*, al cual denomina "La juventud". La canción, alternativamente cantada y recitada por los miembros del grupo, mantiene el alegato movilizador ideado por Hernández, pero no la carga retórica y persuasiva de su escrito, dado que se reducen las nueve estrofas del texto original a una. Esto trae aparejado, por lo menos, tres modificaciones relevantes. La llamada a la juventud no es directa, pues se omiten versos apelativos del tipo "reluce por los collados, / y apaga la mala gente, / y atrévete con el plomo» (491). Por lo mismo, no aparece la voz comprometida con la causa y protagonista en primera persona

[280] La figura de artista de Amancio Prada se construye en torno a la selección de los textos más exquisitos del canon literario español, ligados a "la representación de una intimidad trazada en los surcos leves de la poesía mística y de cancionero, en la voz en gallego de los trovadores, de Rosalía de Castro y Álvaro Cunqueiro, en los singulares poemas de Agustín García Calvo" (Romano, 2006: 95).

singular, de los versos iniciales, aquella que cumplirá los años "al fuego que [la] requiere", manteniéndose -el título lo anticipa- la enunciación en tercera persona singular. Por último, se purga al texto de toda referencia a la Guerra Civil, al excluirse frases como "al mirar lo que de España / los alemanes pretenden / italianos procuran" (490).

Andalucía vive, el segundo disco de Jarcha, editado en 1975, exhibe otro poema de Hernández musicado: "Andaluces de Jaén". Al igual que Paco Ibáñez, quien popularizó el texto (recordemos que con ese título se designa a "Aceituneros" de *Viento del pueblo*) quitan las estrofas en las que se acusa a los terratenientes de la explotación de los campesinos, mas realizan su propia versión musical. Con declarados aires sureños, que se perciben de inmediato en la "honda" presencia de la guitarra flamenca, el tema traza un derrotero marcado por el diálogo entre la voz solista y el coro.

Jarcha recupera la poética hernandiana en lo que ésta comporta de esperanza en el futuro. Sus proclamas coinciden, en sus ideologemas básicos, con los de Hernández, más allá de que se las morigere de su carga política primera. Se toman "prestadas" las palabras del "poeta del pueblo" porque se considera que éstas son una forma de expresión de verdadera raigambre popular, a la par de las otras canciones tradicionales que graban en los mismos discos.[281]

A estas adaptaciones, le sucedieron aquellas plasmadas por Adolfo Celdrán en los discos *4.444 veces, por ejemplo* de 1975 y *Al borde del principio* de 1976. El primero incluye la canción "Antes del odio", basada en el poema del mismo nombre del *Cancionero y romancero de ausencias*. El segundo, "Bocas de ira", también del cancionero, y "Juramento de la alegría" y "Canción del esposo soldado" de *Viento del pueblo*.

Celdrán, compositor alicantino nacido en 1943, es uno de los fundadores del colectivo Canción del pueblo, junto con la ya citada Elisa Serna, Hilario Camacho, José Manuel Brabo, Julia León, entre otros. Tras su pronunciamiento político explícito, sufrió el ensañamiento de la censura franquista, razón por la cual estuvo a punto de dejar la canción, pero luego de algunos años de pausa -no sacaba un disco desde 1970-, decide volver en 1975 con *4.444 veces, por ejemplo*.

[281] En 1976, el grupo grabó su tercer producción, *Cadenas*, en la cual incluyó una versión del poema "Elegía (a Ramón Sijé)" de *El rayo que no cesa*. No nos detenemos en ella, dado que es más bien un recitado, en el que se cantan algunos segmentos, acompañado de un fondo coral y de una música de tintes experimentales.

"Antes del odio" se traduce de manera casi literal. Los cambios introducidos solo pretenden una mayor adecuación a la línea melódica. Se omite la segunda estrofa, se reemplaza el vocablo "esperanza" por "espesura", y los versos "Alto, alegre, libre, libre, / sólo por amor" (625), se resumen en la expresión "libre sólo por amor". La composición oficia de pórtico de una serie de canciones destinadas a ilustrar personajes -"Por las fiestas", (historia de un labriego), "El despintador", "Doña Rosita"- o escenas de la España profunda- "El pueblecito", "El acontecimiento", "Se van"-. Contrasta con las mismas por su lirismo y concuerda con ellas, si se quiere, en la mostración de un "personaje", "el encarcelado", quien retrata un cuadro típico de la posguerra: la vida en el presidio y las reflexiones que ésta le inspira.

Atravesado por la poética hernandiana, aunque no sea un trabajo monográfico, *Al borde del principio*, su nombre lo señala, es un disco surgido al calor de la transición política. Es por esto que, más allá de los tres poemas del poeta que se musican, la producción se cierra con una canción de idéntico nombre, firmada por Celdrán, en la que se recoge el legado de Hernández y se lo actualiza:

> Tengo, tenéis, tenemos,
> tendremos ese día
> un encargo importante:
> hay que verlo por él
> que vive entre tus manos,
> que mira por tus ojos,
> que grita con tus labios […]
> Miguel, aquí nos tienes
> con tu viento y tu canto.
> Llegó lo que abonaste
> sembrándote en el campo […]
> Ven a ocupar tu puesto.
> Ven, Miguel. Empezamos.[282]

Las tres canciones basadas en versos hernandianos, en términos generales, son fieles al texto inicial. "Canción del esposo soldado" respeta el tono íntimo de la composición original y reproduce exactas las siete primeras estrofas, en las que

[282] Celdrán, Adolfo (1976). *Al borde del principio*, LP, Madrid: Movieplay.

prevalece la idea de que, con su acción en el conflicto bélico, el hablante "defiende al hijo". No obstante, deja a un lado las alusiones al futuro esperado, los versos con las líneas más realistas como "es preciso matar para seguir viviendo" (513), o aquellos que indican la consciencia que el sujeto posee de su rol activo en la guerra: "para el hijo será la paz que estoy forjando" (513). "Bocas de ira" reproduce entero el poema en el que se basa, añadiendo un acompañamiento musical, de amplias connotaciones. Celdrán canta sobre lo que parece el sonido de un martillo, que podría simbolizar bien el paso del tiempo, bien la imposición de un yugo. "Juramento de la alegría", a pesar de su extensión, es íntegramente cantado. Su entusiasmo y su compromiso con "salir del llanto" para volver a "encontrarse en España", armonizan con las proclamas vertidas por Celdrán en la última canción y con el nuevo contexto histórico.[283]

El fragmento "que sus ojos, sus manos, / …nos los cedió de un golpe / por desamordazarnos", de *Al borde del principio*, junto con la expresión "sembrándote en el campo" ya transcripta, o la denodada defensa del hijo y de la libertad que enarbolan "Canción del esposo soldado" y "Antes del odio" respectivamente, construyen la imagen de un "poeta del sacrificio", aquel que dio su vida por una causa, cuya muerte, de acuerdo con lo esbozado por Celdrán, no fue en vano.

Por último, Enrique Morente edita en 1977 su disco *Despegando*, en el que solo dos canciones recrean versos de poetas consagrados: "Yo escucho los cantos", forjada a partir de extractos de "Recuerdo infantil" de Antonio Machado y "Compañero", articulada en base a la "Elegía (a Ramón Sijé)" de Miguel Hernández. Claro está que dicha propuesta no es la primera incursión del cantaor flamenco en la obra del poeta alicantino, ni será tampoco la última. A él se le debe el primer homenaje al escritor, fechado en 1971, que analizaremos en la tercera sección del presente apartado, y una canción en la que fusiona los versos de Hernández con los de Federico García Lorca y San Juan de la Cruz, a la cual denomina "Crisol", del disco *Negra, si tú supieras*.

Morente elige para designar su composición la palabra del texto que, según su criterio, resume mejor la clase de relación que unía al destinatario del poema con el

[283] En el mismo año en que se graba *Al borde del principio*, surgen otros dos discos con musicaciones de la poesía hernandiana: *El color de tu mirada del grupo* Mocedades y *Está despuntando el alba. Homenaje a Miguel Hernández* de Los juglares. Mocedades realiza una versión de "El niño yuntero" que, más allá de su calidad, desentona un poco con el resto de las canciones que integran el disco, de talante melodramático o cercano al *kitsch*, tales como "Secretaria", "Qué más da" o "Mi padre". En cuanto a la grabación de Los juglares, nos referiremos a ella en el apartado dedicado a los homenajes. Lo mismo sucederá con *...Y regresarte* de Manolo Sanlúcar, registrado también durante los setenta.

sujeto lírico del mismo. Así, "Compañero" opera una generalización del sentimiento y los valores proyectados por el escrito original, no solo por su título, sino porque se obvia el epígrafe que encabeza el poema, donde se transparenta que es Ramón Sijé, el muerto, al que se le dirige el discurso elegíaco. A su vez, el cantaor se saltea algunas estrofas, las de tono más tremendista, y *aggiorna* solo una frase, "Compañero del alma", que aparece como "Compañerico del alma". En *Despegando*, entonces, Hernández comparte espacio con Machado y con un grupo selecto de canciones populares tradicionales. Éste es el único signo que nos permite pensar, por ahora, que Morente lo prefirió por su carácter de escritor "popular".

En suma, las musicaciones de la poesía hernandiana que hemos examinado hasta aquí se concentran en las décadas de los sesenta y los setenta, años en los que, dado el carácter reivindicativo que adquieren las propuestas de la "nueva canción", se adaptan, en particular, aquellos poemas, firmados por el oriolano, de carácter más combativo y desafiante, pertenecientes en su mayoría a *Viento del pueblo* o *El hombre acecha*, tales como "Aceituneros", "Vientos del pueblo", "El niño yuntero", "Las cárceles" y "El herido". A pesar de la censura que muchos de los cantautores deben soportar, los versos de Hernández comienzan a hacerse conocidos, dada la circulación masiva y el éxito que tienen canciones como "Andaluces de Jaén" (basada, ya lo hemos apuntado, en "Aceituneros"), en versión de Paco Ibáñez y luego en la de Jarcha, o gracias a la difusión de las composiciones que posibilita un cantante tan convocante como Joan Manuel Serrat, como más adelante veremos.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.2. *¿Y qué será ahora de nosotros sin bárbaros?* Otras "traducciones" de la poesía hernandiana

A partir de los años 80, las musicaciones de los poemas hernandianos salen definitivamente de las fronteras de la "canción de autor", y se afianzan las adaptaciones de intérpretes o grupos flamencos, al tiempo que surgen algunas experiencias en el ámbito del rock.

El primer ejemplo de tal fenómeno lo constituye el disco de Pata negra, titulado *Rock gitano*, del año 1982. Fundada por los hermanos Raimundo y Rafael Amador, la banda sevillana se caracteriza por la fusión de ritmos flamencos con blues. En su segundo registro discográfico, dejan claro el género musical que se disponen a explorar, rock, pero gitano, que en su caso es lo mismo que decir flamenco, y, en ese marco,

musican versos de diversos poemas de Hernández, bajo el nombre de "Compañero del alma".[284]

Si bien el título de la canción nos remite a una frase de la "Elegía (a Ramón Sijé)", teniendo como principal antecedente en su género "Compañero" de Enrique Morente, el mismo resulta engañoso, máxime si no se tiene leída con detalle la obra hernandiana, dado que la composición combina distintos versos del ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*. Comienza con los tres primeros y tres últimos versos del poema cuya primera línea es "Qué cara de herido pongo", sigue con "Llegó con tres heridas", al cual reproduce entero, continúa con los tres versos de la copla 82, "¿Quién llenará éste vacío?", y finaliza con tres estrofas de "El último rincón". El resultado es una canción de amor, en la que el sujeto sufre por la ausencia de la amada, gesto que se asemeja a una de las facetas del hablante configurado en el cancionero hernandiano, siempre y cuando no pensemos en las piezas mencionadas en el contexto general del último poemario del escritor. Caso contrario, la creación de Pata negra estaría desprovista de la carga afectiva extra, que le dispensan los elementos del cancionero referidos a las circunstancias históricas y personales del poeta.

"Compañero del alma" es uno de los momentos de mayor lirismo del disco, junto con la musicación de "Balada de los tres ríos" de Federico García Lorca, elegidos ambos más por su calidad poética intrínseca y su sensibilidad afín a la del grupo, que por lo que sus autores simbolizan para la historia de España.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Años después, en 1989, uno de los cantaores más populares de fines de siglo XX, Camarón de la Isla, gaditano nacido en 1950, persiste en el trabajo de musicar a Hernández, y lo hace en una producción en la que reivindica su origen cañí, *Soy gitano*.[285] Grabado en Londres con la *Royal Philharmonic Orchestra*, éste cuenta con la participación de algunos de los músicos más reputados del género: Vicente Amigo, Tomatito, Raimundo Amador, Tino de Geraldo, Carles Benavent, entre otros.

---

[284] Otra versión de esta composición aparece en el disco *Flamencópolis* de 2006, proyecto que tuvo como propósito fundamental fusionar la música de diversos exponentes de la canción flamenca con la de otras expresiones musicales del mundo. En el mismo, "Compañero del alma" es interpretada por Mercedes Sosa y Pata negra.

[285] Acusado como Morente de no ajustarse a "la pureza" del canto flamenco, Camarón fue uno de los máximos representantes de una nueva generación de músicos que evolucionaron hacia otros campos poéticos y musicales -buen ejemplo de ello es su incorporación de una orquesta a su disco-, respetando la métrica de los estilos flamencos. Como reza el texto sin firma que aparece en el folleto de *Soy gitano*, "Camarón está entre esa vanguardia de artistas que están ampliando el ámbito de este arte, haciéndolo más inteligible a los aficionados de todo el mundo".

En esta obra, Camarón música tres poemas de Lorca -"Casida de las palomas oscuras", "Thamar y Ammon" y "Nana del caballo grande"- y uno de Hernández -"El pez más viejo del río"-. El poema hernandiano, dedicado, según las biografías, a la hija de un compañero de prisión, y escrito en el penal de Ocaña, suele considerarse una nana-cuento y pertenece al ciclo del *Cancionero y romancero de ausencias*. Cantada al ritmo de un fandango, la adaptación de Camarón, excepto por la exclusión de la última estrofa del texto inicial y el cambio de un verso, toma el poema de modo literal y mantiene su métrica octosilábica. Con el objeto de evitar el mínimo hipérbaton y la pausa que implican los paréntesis, se suplanta "tan sombrío llegó a estar / (nada el agua le divierte)" (651) y en su lugar se coloca "tan sombrío llegó a estar, / que el agua no le divierte". Por otra parte, la omisión de la estrofa final, transforma el sentido de todo el texto. Mientras en éste el pez, sombrío, medita y toma el "camino del mar, / es decir, el de la muerte", en el de Hernández se atisba una esperanza para ese ser, mediada por la risa de un niño:

> Reíste tú junto al río,
> niño solar. Y ese día
> el pez más viejo del río
> se quitó el aire sombrío.
> Y el agua te sonreía (651).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Nuevamente encontramos, entonces, que se adapta una pieza de Hernández debido a su particular ligazón con la reescritura de la tradición popular oral, en el ejemplo, la nana, y porque su lirismo se condice con el del tono general del disco, a medio camino entre el canto de los elementos de la naturaleza y la pena amorosa.

Otros exponentes de la canción flamenca que han musicado versos de Miguel Hernández son Diego Carrasco, el grupo Lole y Manuel y La Barbería del Sur. Diego Carrasco lo ha hecho en una producción de 1991, *A tiempo*, en la que musicaliza "Silbo de la llaga perfecta", del ciclo de poemas sueltos previo a *El rayo que no cesa*. Lole y Manuel, en un disco de 1994 llamado *Alba Molina*, ponen música a "El silbo del dale", otro silbo del ciclo mencionado. Finalmente, La Barbería del Sur, un año después,

adapta "Rosario dinamitera" de *Viento del pueblo* y "Sino sangriento", poema suelto previo al período épico, en su trabajo *Túmbanos si puedes*.[286]

En cuanto a Diego Carrasco, cantaor jerezano nacido en 1954, éste es otro de los intérpretes renovadores del cante, quien empieza acompañando con su guitarra a bailaores, para luego tomar contacto con el rock, en especial, con Miguel Ríos y Pata Negra, y emprender colaboraciones con algunos de los músicos más sobresalientes del género como Manolo Sanlúcar, Enrique Morente y Camarón de la Isla.

A tiempo contiene una canción basada en "La canción del mariquita" de Federico García Lorca, que lleva el mismo nombre, otra creada a partir del texto "Elegía en la muerte de Federico García Lorca" de Salvador de Madariaga, llamada "Oliva y naranja" y la adaptación de "El Silbo de la llaga perfecta". De su peculiar traducción del poema hernandiano, que canta en su totalidad, se destaca la repetición de la segunda estrofa, "abre, Amor mío, abre / la puerta de mi sangre" (317), a la cual convierte en estribillo y la circularidad del juego expresivo; ya que, por ejemplo, canta las dos primeras estrofas y cada vez repite su segundo verso, canta la tercer y cuarta estrofa y vuelve a repetir la segunda, y así sucesivamente.

La elección de este poema no desentona con el repertorio del resto del disco, pródigo en referentes populares -el torero, el flamenco, la peña, etc.-, si pensamos a "la llaga perfecta" como la recreación del motivo tradicional de la herida amorosa, provocada por el desprecio de la amada.[287] Es decir, Hernández se recupera en tanto autor que reescribe la tradición oral popular.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Con respecto a Lole y Manuel, este grupo se formó en Sevilla en 1972 y estuvo compuesto por Dolores Montoya Rodríguez y Manuel Molina Jiménez, ambos de padres dedicados al arte flamenco. Ellos trajeron aires renovadores a la música andaluza. En este sentido, Manuel afirmaba, citado por González Lucini:

[286] Manolo Escobar también graba en 1995 un álbum, *Tiempo al tiempo*, con doce canciones, de las cuales dos están basadas en poemas reconocidos: "La saeta" sobre la composición homónima de Antonio Machado y una versión de "Andaluces de Jaén". Esta última, cambia los arreglos musicales de la adaptación de Paco Ibáñez, pero mantiene la selección de los versos. Más próximo a la "canción de consumo" que a una "canción diversa", y dedicado solo a la interpretación, no deja de llamar la atención que Escobar agregue dicho texto a su repertorio, plagado de canciones de amor; éste es un indicio claro de que la composición en cuestión ya había rebasado hace tiempo los circuitos de la "canción de autor" y podía ser consumida por todo tipo de públicos.

[287] El motivo de la "llaga perfecta", según María Isabel López Martínez, puede encontrase en dos tradiciones. En la popular, como ya lo advertimos, pero también en la culta, ligada a la literatura mística o ascética. Para tal autora, asimismo, la "llaga perfecta" del poema de Hernández y de algunos cantos populares "representa el sexo femenino" (79).

> Está claro que yo no toco la guitarra como lo hace mi padre, ni Lole canta como lo hace su madre. Nuestros padres no oyeron a Janis Joplin, ni a Jimi Hendrix; tampoco escucharon la música de los Beatles. Nuestro cambio está sobre todo en el ritmo… hemos renovado nuestra propia música; a través de ella intentamos descubrirnos a nosotros mismos (2006: 86).

"El silbo del dale" se encuentra dentro de una grabación, donde prima la temática amorosa y, al mismo tiempo, los espacios silvestres y apacibles. Los nombres de algunas canciones son un buen indicio de ello: "Sueño marinero", "Tango de la flor", "Verde aceituna", "Arriba el cielo". Su musicación presenta una melodía muy elaborada, que comienza con el canto de Lole acompañada de un violoncello y culmina al ritmo de una guitarra. Sin embargo, no introducen cambios en el texto hernandiano. Coherentes con su estilo, componen canciones de un cariz similar al que ya plantearan en su primer Lp, *Nuevo día*, de 1975. Éste fue criticado por los sectores más reivindicativos y progresistas de la época, por considerarlo demasiado bucólico y porque en él no había alusiones directas contra el régimen franquista. A lo que Manuel respondía: "Nosotros queremos hacer ver que el flamenco -que no es el *typical spanish*- presenta no solo la cara triste de la realidad, sino la viva; las flores, el sol y todos aquellos factores vitales tan importantes para comprender la esencia del pueblo andaluz" (Citado por González Lucini, 2006: 88). No olvidaban el maltrato al que había sido sometido el pueblo gitano por parte de la cultura oficial, pero no deseaban concentrarse en ese aspecto.

No obstante, en *Alba Molina* sí encontramos al menos una canción de claro corte contestatario. Bajo el nombre de "Ustedes señores míos", dicha canción apela a los mandatarios y a las generaciones pasadas, exclamando "nosotros no nos matamos, / nosotros somos lo nuevo y ustedes son el pasado", para luego afirmar que a estos "ahora les toca reconciliarnos".

A pesar de ello, el poema hernandiano seleccionado no asume una posición de nítido compromiso político, sino que su elección está vinculada con la propia idiosincrasia del grupo; lejos quedan las imágenes de poeta asociadas hasta aquí con Miguel Hernández.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La Barbería del Sur es uno de los grupos llamados del "nuevo flamenco". Liderados por Juan José Suárez, "Paquete" y Enrique Heredia, "Negri", han desarrollado un estilo -según el texto de presentación del disco, firmado por Joaquín Albaicín- "pop con un nivel de calidad muy superior", ya que "pese a los tangos de Morente o los quejidos de El Portugués, o a esa bulería en la línea de Ray Heredia [invitados del disco], lo que hay en estos surcos ya no es exactamente flamenco".

Su cuarto disco, *Túmbanos si puedes*, exhibe una mayoría de composiciones elaboradas sobre poemas de escritores reconocidos: "Puñaíto de alfileres", inspirada en versos de Antonio Machado, "El asesinato de mis flores" y "El sueño va sobre el tiempo" inspiradas en los textos de Federico García Lorca, y las ya citadas "Rosario dinamitera" y "Sino sangriento" de Hernández.

"Rosario dinamitera" proporciona la excusa para recordar a la familia, y de este modo el linaje musical, de ahí que se la dediquen a su prima Rosario Flores. Se trata de una canción con ritmo de son que, además del cambio en la posición de los versos que opera, despliega otras tres modificaciones notables.[288] En primer lugar, prescinde de la estrofa en la que se hace referencia al destino final de la mano, del personaje que se retrata:

> […] ¡Bien conoció el enemigo
> la mano de esta doncella,
> que hoy no es mano porque de ella,
> que ni un solo dedo agita,
> se prendó la dinamita
> y la convirtió en estrella! (497).

En segundo lugar, al omitir los versos de cierre, entre ellos "dad las bombas al viento / del alma de los traidores" (497), se descontextualiza el episodio, transcurrido durante la Guerra Civil. En tercer lugar, el final autorreferencial, "Rosario dinamitera, / te voy cantando, Rosario / con mi compadre Santiago / este pedazo de son", actualiza la propuesta hernandiana y le cambia el signo. El resultado es una composición exenta de reivindicaciones ideológicas, despojada de su contexto histórico inicial, en la que el

[288] Recordemos que "Rosario dinamitera" se basa en un hecho verídico, desarrollado en el marco de la Guerra Civil. En el frente de Buitrago, una miliciana llamada Rosario pierde una mano cuando le estalla una bomba durante un combate. Según Eutimio Martín, el poema de *Viento del pueblo* presenta la "magnificación de un hecho histórico para satisfacer las exigencias de un cantar de gesta con fines de propaganda" (2010: 472).

único sema del escrito de Hernández que se recupera es el de la fortaleza de la muchacha, y en la que el tono épico se ha abandonado, puesto que la música alegre templa el ánimo glorificador del poema original. Algo similar sucede con la adaptación de "Sino sangriento", que conserva solo tres estrofas de la obra hernandiana, sin perder su sentido general, pero que muda el tono elegíaco por otro más festivo, merced a la música.

Haciendo un guiño a su condición "pop", en el año 1998 sale un nuevo disco de La Barbería, *Arte pop*, en el que vuelven a musicar poemas del escritor alicantino. Esta vez, "Todo por la patria", en el que recrean extractos de "Viento del pueblo", y "Antes del odio".[289] La "patria" del título es el pueblo español en un sentido amplio, debido a que se excluyen la mitad de los versos en los que se caracteriza a las distintas comunidades de España, por supuesto no a la andaluza. La canción toma solo las ocho primeras líneas de la cuarta estrofa. Por lo que, se pierden los principales rasgos del gesto hernandiano: las referencias a las labores campesinas, la presencia de la primera persona singular que asume la causa republicana, el rol activo en la batalla, del que "canta y repite", pero también empuña el fusil. La música relajada, influenciada por las cadencias propias del jazz, invita a la evocación de los pueblos que menciona -"asturianos", "vascos", "valencianos", "castellanos" y "andaluces"-, mas no implica ningún alegato político, traicionando las expectativas generadas por el paratexto.

El ejercicio de traducción que ponen en práctica con "Antes del odio" recoge muchos de los aspectos antes enunciados. El acompañamiento musical amable y la exclusión de las alusiones a la cárcel, a "constante, y a paredón, / y a precipicio en acecho" (625), hacen de la libertad que se desea y se describe una experiencia de validez universal, desligándola de una biografía y unas circunstancias históricas puntuales, y de la intensidad del verso hernandiano. A su vez, la supresión de los fragmentos de contenido erótico -como "no es posible acariciarte / con las manos que me dio / el fuego de más deseo" (624)-, fijan la expresión en un único registro.

No hay duda del interés que La Barbería del Sur ha demostrado por la poética de Miguel Hernández, pero el atractivo que la misma ha ejercido sobre el grupo no está vinculado con demandas ideológicas comunes, sino con el sostén de los mismos

[289] La portada del álbum muestra de forma transparente la clase de fusión que el grupo intenta plasmar en sus canciones. En la misma, vemos a un sujeto vistiendo una camiseta con la "S" de Superman y, arriba de ésta, una chaqueta de torero. El "arte pop" que profesan se articula a través de los nuevos aires que le imprimen a las melodías, pero también por la recuperación del cante y la musicación de poetas. En este disco, además de los dos poemas de Miguel Hernández, las canciones "Serenata a Lolita" y "La canción del mariquita" adaptan versos de Federico García Lorca, y "No sé vivir", un poema de José Bergamín.

valores, fuera de cualquier bandería política concreta, al menos en las grabaciones examinadas. Si bien por momentos pareciera que las adaptaciones son un poco "frívolas", hallan su razón de ser en un "arte pop" signado por un nuevo tiempo histórico, que no olvida a los poetas que siente más próximos, aquellos que tienen sus mismas preocupaciones y, en este sentido, hablan en la "lengua del pueblo".

Por último, dos ejemplos emblemáticos de las musicaciones elaboradas por bandas de rock son las de Extremoduro y Reincidentes. La primera toma solo dos versos de "De mal-en peor", soneto perteneciente al ciclo de *El silbo vulnerado*, en la canción "Prometeo" del disco *Ágila*, editado en 1996. La segunda, estrofas de "El hambre", poema de *El hombre acecha*, en la canción "Poema social de guerra y muerte", de su placa *¿Y ahora qué?*, grabada en el 2000.

Extremoduro se formó en 1987, acusando la influencia de bandas de rock o *hardrock* como AC/DC, Leño y el rock radical vasco. Fundada y liderada por "Robe" Iniesta, su autodenominado "Rock transgresivo", abreva de la poesía hispánica más canónica, aunque la pase por el tamiz de la irreverencia y, en ocasiones, de la escatología, dando lugar a un registro digno de la llamada *dirty poetry*.[290]

Considerado uno de los mejores discos del rock español, *Ágila* presenta varias canciones en las que se recuperan versos de poetas célebres: junto a la ya aludida "Prometeo", "Buscando una luna" intercala un extracto de "Por tierras de España" de Antonio Machado y "Sucede" un verso de "*Walking around*" de Pablo Neruda, así como del cante popular ("y me siento mejor, si sé que tengo una / estrellita pequeñita, pero firme").

Iniesta, quien compone la letra de todas las canciones, no musica poemas de otros autores, sino que toma algunos de sus versos y los resignifica dentro de sus creaciones. Ésta es la práctica que pone en marcha en "Prometeo". Arrojado y martirizado como el personaje mitológico a quien se alude en el título, el hablante lírico del texto narra algunas escenas y diálogos breves que sostiene con la mujer a la cual desea y culpa de su sufrimiento. Al respecto dice:

Yo la miro desde lejos; no me masturbo,

[290] Este aspecto de la obra de Extremoduro es reconocido también por González Lucini, para quien la incorporación en sus letras de extractos poéticos de autores como Miguel Hernández, Federico García Lorca, Antonio Machado, Pablo Neruda o Manolo Chinato, "pone de manifiesto la gran sensibilidad literaria del grupo y, en particular, de Roberto «Robe» Iniesta, su fundador" (2010: 135).

que hago ruido.
No me levanto ni me acuesto día
que malvado cien veces no haya sido.
No me entretengo, estoy en lucha entodavía:
hoy voy ganando; ayer perdí.

Las líneas destacadas en cursiva son los versos que le pertenecen a Hernández. Ahora bien, ¿Iniesta cambia el sentido de la frase hernandiana al colocarla dentro de un nuevo contexto o hay alguna proximidad entre ambas poéticas? El erotismo del soneto original se actualiza gracias a su conexión con un nuevo registro expresivo, pero ya estaba presente en el mismo. Al menos eso sugieren los siguientes versos de tal poema, precedidos por un "deseo de pecar ferviente":

Inauditos esfuerzos, soberanos,
ahora mi voluntad frecuentemente
hace por no caer en la pendiente
de mi gusto, mis ojos y mis manos (391).

Del eufemismo y la alusión ejercidos por el poeta de Orihuela, se pasa a la crudeza de una canción de rock, en la que su protagonista afirma: "Me revuelco por el suelo y me revienta la polla / de pensar en ti: me desangro y riego tu jardín". "Robe" parece apreciar el verso hernandiano y lo selecciona más allá de toda reivindicación política, por su belleza o pertinencia con el tema a tratar.

Todo lo contrario sucede con la musicación realizada por Reincidentes. Originarios de Sevilla y formados entre 1985 y 1987, ellos se asumen públicamente de izquierda, apoyando en sus canciones de rock o punk causas diversas -el levantamiento zapatista en "México levanta", la República española en "La republicana" o la revolución cubana en "Resistencia"-, versionando creaciones de cantautores latinoamericanos como Víctor Jara, Silvio Rodríguez y León Gieco, y cantando sobre temas propios de la "canción protesta": el capitalismo, el maltrato, el derecho al aborto, etc.[291]

[291] Así se presenta el disco al que hemos hecho referencia en la página *web* de la banda: "Con *¿Y ahora qué?* los activistas sonoros de Sevilla sitúan a los jóvenes en la encrucijada de reflexionar sobre

"Poema social de guerra y muerte" proporciona una pauta de lectura desde su paratexto inicial, no exento de cierto tono efectista. "El hambre", poema en el que se basa la canción, se reduciría a esas dos temáticas, la guerra y la muerte. Su larga extensión reclama una necesaria selección de estrofas, pero eso no implica, en este caso, que se omita la primera persona singular del sujeto poemático, quien profiere "para que venga el pan justo a la dentadura / del hambre de los pobres aquí estoy, aquí estamos" (570), ni se eluda las referencias a la lucha de clases, dado que la canción comienza con los versos "tened presente el hambre: recordad su pasado / turbio de capataces que pagaban en plomo. / Aquel jornal al precio de la sangre cobrado (…)" (570). Sin embargo, sí se quitan los pasajes en los que Hernández desgrana la metáfora del hombre animalizado, tropo que conecta a "El hambre" con la "Canción primera" y "Canción última" de *El hombre acecha*. Es decir, se prefieren los fragmentos menos líricos, en pos de que el mensaje sea más directo y sencillo.

A la vieja usanza de los cantautores de los sesenta y los setenta, y a pesar del cambio musical drástico, Reincidentes facilita la construcción de una figura de escritor de Miguel Hernández ligada a los "tres tristes tópicos", expuestos por Agustín Sánchez Vidal. Hombre humilde que conoce el hambre de cerca (poeta-pastor), lucha para que venga el "pan justo" a los pobres (poeta del pueblo) y se sacrifica (poeta del sacrificio), dado que no tiene "en el alma tanto tigre admitido", que "el hambre no tenga compartido / con otras hambres puestas noblemente en la boca" (572).

En plena Transición histórica, con una democracia en ciernes y un mercado en incesante diversificación, la concienciación y la movilización políticas dejan de estar en el centro de las discusiones. Esto, obviamente, repercute en la música. Los cantautores son eclipsados por los grupos de la Nueva Ola, influenciados por el punk y por los medios audiovisuales. Puesto que el escenario de su acción cambia, el intelectual también lo hace. Como afirman Héctor Fouces y Juan Pecourt, "ya no es necesaria la reflexión sobre posibles modelos políticos. El tiempo del discurso deja de ser el futuro para convertirse en presente" (2008: 2). En consecuencia, las propuestas se amplían,

---

problemas que son ya de alcance mundial, como las diferencias de riqueza y poder en la nueva era tecnológica, la inmigración, los medios o la dominación masculina, problemas que exigen respuestas colectivas de parte de gente consciente y reflexiva. Y a la vez se imponen ellos mismos el reto de seguir evolucionando en su sonido, de la mano, como es habitual de la misma producción a cargo de Juanjo Pizarro y José M. Sagriasta en España y Philipp Bagenal en Gran Bretaña, un tándem que sin duda ha sabido ajustar y ajustarse a su constante aprendizaje". "Biografía", [en línea], http://www.reincidentes-sca.es/bio.html [Consulta: 2/ 8/ 2015].

sobreviene un tiempo de mayores libertades y los artistas comprometidos de antaño son relegados a los márgenes del campo intelectual.

Por añadidura, así como en el período anterior no hubo limitaciones respecto al género musical, tampoco durante los ochenta y principios de los noventa se privilegia un solo registro. Pese a ello, la mayor parte de las propuestas pertenecen a solistas o grupos asociados al flamenco, aunque lentamente también comiencen a hacerse eco del fenómeno las bandas de rock. Pata negra, Camarón de la Isla, Diego Carrasco, Lole y Manuel y La Barbería del Sur, son algunos de los nombres destacados de la canción flamenca que le dedican distintas versiones a la obra de Miguel Hernández. Extremoduro y Reincidentes, dos de las bandas de rock más populares de España, que, de modo sesgado, pero fructífero, le han puesto música a versos del oriolano.

Se plantean, entonces, dos tendencias diversas. Por un lado, un recorte más intimista en las canciones pop, que es el más difundido, por el otro, un "endurecimiento" de las propuestas del rock, de claro corte disidente. Eso queda evidenciado en el *corpus* seleccionado por los músicos, dado que estos hacen hincapié en la exploración de otras "ínsulas" de la poesía hernandiana, exhibiendo un repliegue en los versos de talante más íntimo. Es por esto que, en esta etapa la novedad es la recuperación de poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*, poemas sueltos de los diversos ciclos previos a sus publicaciones oficiales y otros presentes en *El rayo que no cesa*. Algunas de las composiciones más musicadas son las "Nanas de la cebolla", "Antes del odio", "Elegía (a Ramón Sijé)", "Llegó con tres heridas" y "Tristes guerras".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.3. Discos monográficos. Del homenaje flamenco a las voces del centenario

La importancia otorgada a la vida y a la obra del oriolano, a la manera de la ingente producción biográfica dedicada al poeta que ya hemos analizado, redundó desde la temprana grabación de Enrique Morente en 1971, pasando por los aportes de Los juglares, Manolo Sanlúcar, Manuel Gerena, Paco Damas, y más recientemente por el de algunas voces femeninas, como las de Esmeralda Grao e Inés Fonseca, en la plasmación de proyectos monográficos de diversa factura. Exceptuando la primer propuesta mencionada, las restantes producciones se registran en todos los casos durante la transición política. Sin embargo, entre los primeros homenajes y los últimos median, por lo menos, treinta años. La imagen de Hernández se mantiene firme en el imaginario, pero se "revive" en el contexto del centenario de su nacimiento, en 2010.

Verdadero precursor en las musicaciones de la poesía de Miguel Hernández, Enrique Morente, nacido en el Albaicín granadino en 1942, fue uno de los cantaores flamencos más renovadores y personales del panorama de fin de siglo XX, quien desde el dominio de los estilos clásicos del cante, consiguió ampliar los horizontes expresivos del género, en el arco que recorre desde *Homenaje a don Antonio Chacón* de 1976, pasando por el ya aludido *Despegando* de 1977, *Alegro soleá y fantasía del cante jondo* de 1995, hasta llegar a sus propuestas más vanguardistas como *Omega*, por citar el ejemplo más transparente. En éste canta junto a una banda de punk-rock, Lagartija Nick, a Leonard Cohen y Federico García Lorca en contrapunto.

En 1971, luego de que a mediados de mayo del año anterior Morente decidiera cantar a Miguel Hernández, en una actuación en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, el cantaor entra en el estudio de grabación y da forma a su disco *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*. Acompañado por Parrilla de Jerez y Perico el del Lunar (hijo), musica "Sentado sobre los muertos" (romance) y "El niño yuntero" (malagueñas), ambas de *Viento del pueblo*, y "Nanas de la cebolla" (nanas) del *Cancionero y romancero de ausencias*. El trabajo se completa con cuatro canciones populares: "El carro de mi fortuna" (tientos), "Con la raíz del querer" (soleares), "Un veneno «pa» que yo muera" (granaínas) y "Dios te va a mandar un castigo" (bulerías por soleá).[292]

Consultado por las razones de su acercamiento a la poesía de Hernández, en una entrevista citada por Víctor Claudín, Morente expresa:

> No sé exactamente cómo se me ocurrió cantar a Miguel Hernández. Me gustaba su poesía y vi que entraba bien por algunos palos flamencos, así que decidí hacerlo… lo que no quiero es que me identifiquen sólo con los versos de Hernández. Yo también canto cosas mías y populares que también están muy bien. Por eso me gusta cantar de todo, porque el flamenco es muy amplio y lleno de

[292] La introducción en sus cantes de poemas hernandianos, cavila González Lucini, provoca dos tipos de críticas. Por un lado, la de aquellos que creían que Morente, al musicar a un poeta republicano, censurado por el régimen, estaba "politizando" un arte, que hasta el momento no se había empleado con ese objeto; a la cual el cantaor contestó que "para él sería falso y traicionero no cantar a la realidad y a las circunstancias que se estaban viviendo en el país" (2010: 78). Por el otro, la de aquellos que consideraban que su alineamiento en contra del franquismo no era más que oportunismo, una forma de vender más discos; crítica infundada si pensamos que, a partir de esos momentos, la musicación de poetas se constituyó en una de sus prácticas habituales.

posibilidades (1981: 269).

En consecuencia, señala que su decisión se basa en una cuestión de gusto, pero también en la disposición oral que los versos del alicantino presentan, la cual facilita su adaptación. Lo cierto es que, según sus declaraciones, Hernández era uno de sus poetas predilectos y el más respetado por los que luchaban en contra del régimen franquista: "Más que los Machados y más que Lorca y que todos: era como el capitán de la poesía póstuma" (Gutiérrez, 2006: 55). De acuerdo con las reflexiones de González Lucini, dada la sencillez y profunda sensibilidad del cantaor, "lo que le había prendido y emocionado de Miguel Hernández era su lenguaje claro y directo, y, sobre todo, su profunda humanidad" (77).

Homenaje flamenco a Miguel Hernández recupera a través de la voz *afillá*[293] de Morente dos de los ejes de la poesía hernandiana, su costado más reivindicativo, el de las composiciones de *Viento del pueblo*, y su faceta íntima, despojada del lastre de toda retórica y reconcentrada en formas menudas de la tradición popular oral, el de las nanas del cancionero. La versión de "Sentado sobre los muertos" rehúye de los versos menos líricos; de las marcas temporales, dado que se omite la primera estrofa, en la que el hablante explicita que está "sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses; de los pasajes más apasionados, por ejemplo, aquellos de la tercera estrofa, "y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles" (479); y de las declaraciones de entrega radical a la causa republicana, pues se omite el último grupo de versos, en el que el hablante afirma: "aquí estoy para morir / cuando la hora me llegue, / en los veneros del pueblo" (480). Sin embargo, no es posible descontextualizar los versos de Hernández, no solo por el marco que genera el título del disco (en la medida que el receptor conozca la obra del poeta y su trayectoria sabe cual fue su rol en la Guerra Civil), sino porque se mantiene la estrofa en la que se anima al pueblo al levantamiento: "Aunque te falten las armas, / pueblo de cien mil poderes, / …castiga a quien te malhiere…" (479). "El niño yuntero" recupera solo la primera cuarteta y las dos últimas. Es por esto que se omite la aparición de la primera persona singular, que siente empatía con el niño, la cual expresa "me duele este niño hambriento" (484), y la descripción de los hechos que van marcándolo y determinándolo. La canción resume el poema, limitándolo al planteo de una

[293] Enrique Morente forma parte del grupo de voces "roncas, afillás, redondas y naturales" (Gelardo Navarro, 2011: 63), compuesto por intérpretes como Fillo (siglo XIX) y Menese, Manolo Caracol o Camarón (siglo XX).

problemática y a la pregunta sobre su posible solución: pierde sustento argumentativo, pero gana en lirismo. "Nanas de la cebolla" excluye varios pasajes, mas las claves de sentido del texto original se conservan. Poco queda fuera, algunas pinceladas de tono erótico, aquellas que aparecen en la antepenúltima y penúltima estrofas, y las líneas en las que el hablante explicita que el niño al que le canta será una forma de perpetuarse en la tierra: "Rival del sol, / porvenir de mis huesos / y de mi amor" (637).

Enrique Morente homenajea a Miguel Hernández, en primer lugar, por una cuestión de gusto personal, que no deja de estar moldeado, no obstante, por el halo del segundo tópico de Sánchez Vidal, el del "poeta del pueblo". Respeta al escritor por su poesía y por el rol que éste cumplió en la lucha contra el ascenso del franquismo, lo cual está representado por su inclusión de dos piezas de *Viento del pueblo* en la grabación, y posee una sensibilidad afín a la del poeta, suscrita en el tipo de adaptación que desarrolla de sus obras, en las que se rescata la profunda humanidad de Hernández, y en la elección de "Nanas de la cebolla" para integrar el disco. Asimismo, en segundo lugar, no debemos desestimar que la virtualidad oral de la poética del oriolano es otro de los motivos que alientan al cantaor a musicar sus versos.

Ángeles Ruibal, de origen gallego, y Sergio Aschero, músico argentino, formaron hacia comienzos de los años setenta un dúo, al que denominaron Los juglares. Aficionados a la musicación de poetas o artistas, en 1971 grabaron *Los juglares cantan a Pérez Bellas* y en 1972 *Los juglares cantan a Federico García Lorca*; años más tarde, en 1976, adaptaron nueve composiciones hernandianas, en el disco *Está despuntando el alba. Homenaje a Miguel Hernández*.

Los poemas que cantan en su trabajo monográfico son "Elegía (a Ramón Sijé)" y "Un carnívoro cuchillo" de *El rayo que no cesa*, "Andaluces de Jaén", "El niño yuntero" y "Vientos del pueblo me llevan" de *Viento del pueblo*, "Antes del odio", "Nanas de la cebolla" y "Tristes guerras" de *Cancionero y romancero de ausencias*, y "Ante la vida sereno", canción que pertenece a la obra teatral *Pastor de la muerte* de 1937. En una entrevista realizada en 1977 por Rosa María Pereda para *El País*, y como respuesta al comentario de la periodista, quien dice que "a todo el mundo le da por musicar a Miguel Hernández", los juglares enuncian la razón de ser de su proyecto:

> Mira, llevamos muchos años cantando y sin grabar. No es sólo Hernández, es Neruda y es Vallejo, y es Cervantes y

> los poetas anónimos. Toda una línea de poesía que cruza la mejor literatura española y da el salto a América. En cuanto a Hernández, lo que está claro es que sólo cantamos los poetas en que nos sentimos, y éste es uno. Un Hernández distinto, sobrio y fuerte. Creo que coherente con él, y sentido.[294]

Con un estilo permeado por influencias musicales populares y cultas a un tiempo, Los juglares solo introducen sobre los textos originales los cambios que creen convenientes para ajustar la letra a la música. Por lo demás, cantan las extensas tiradas de versos respetando con reverencia las modulaciones hernandianas, excepto en "Tristes guerras", en la que además de los versos del poema homónimo, incorporan aquellos de "Llegó con tres heridas", de manera tal que los primeros dialogan con los segundos en una suerte de canon coral. En el caso de "Andaluces de Jaén", a su vez, reactualizan la música de la pieza elaborada por Paco Ibáñez.

El verso que escogieron como título, "Está despuntando el alba", pertenece a "Vientos del pueblo me llevan". Los juglares lo toman y lo resignifican. Mientras en el escrito inicial manifestaba la confianza en el triunfo republicano, y en los cambios que esto traería aparejado, en el contexto de la transición -el disco se registra en 1976-, esa esperanza es un hecho consumado, en tanto se está abandonando un período de dictadura para entrar en una etapa democrática. Ángeles Ruibal y Sergio Aschero construyen una imagen de escritor exenta de patetismo, ya que lejos del tópico del "poeta del sacrificio" perciben la coherencia entre la vida y la obra de Hernández, forjada a partir de una identificación con el escritor; "poeta del pueblo" que canta los temas universales, los mismos que, atravesados por la historia nacional, siguen teniendo plena vigencia.

Hacia 1978 con el título de *Y regresarte…*, se editan una serie de piezas para guitarra compuestas e interpretadas por Manolo Sanlúcar e inspiradas en la poesía de Miguel Hernández. Dicho músico, nacido en 1943 en Sanlúcar de Barrameda, y cultor del género flamenco, homenajea al poeta traduciendo a lenguaje musical aquello que la palabra escrita le provoca. Su selección de textos es de lo más variopinta, desde

[294] Pereda, Rosa María (1977), "Sergio Aschero, inventor de otra escritura musical", en *El País* [en línea], 2 de febrero, http://elpais.com/diario/1977/02/02/cultura/223686008_850215.html [Consulta: 3/ 8/ 2015].

composiciones escritas entre 1933 y 1934 que no se incluyeron en ningún libro como "Corrida real" y "Ruiseñor y mirlo- cantores a un tiempo", pasando por los ya clásicos "Nanas de la cebolla", "Elegía (a Ramón Sijé)", "Aceituneros", "El hambre" y "Las cárceles", hasta algunas novedades como "Elegía primera a Federico García Lorca" y "Jornaleros" de *Viento del pueblo*.

Las palabras con las que Sanlúcar presentaba el disco son elocuentes respecto del tipo de sensaciones que la lectura de Hernández le generó y el porqué de su homenaje:

> Querido Miguel:
>
> Cuando mencionar tu nombre era pecado, otro gran amigo me hizo encontrar contigo. Fue descubrir un mundo… De pronto entendí la grandeza de la Poesía. Y llegaste tan dentro, Miguel, que todo mi cuerpo se esponjó de ti. Si no fuera desmerecerte, diría que tu espíritu se impregnó en mí. Saboreé tu mente, tu ternura, tu rabia, tu sangre, tu carne, tu sudor y hasta tu saliva. Y tanto quedaste en mí que yo ya no soy yo solo, también soy tú […] (Citado por González Lucini, 2010: 46-47).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Manuel Gerena publica en 2001 su trabajo *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*. Nacido en La Puebla de Cazalla en 1945, es tal vez uno de los cantaores que más popular se ha hecho por su compromiso político con la realidad obrera, actitud que le valió una persecución constante de la dictadura franquista. Cuando en una entrevista Víctor Claudín le pregunta "cuál ha sido su compromiso social", él le contesta que "era el de un autodidacta que quiere cantar lo que vive y lo que ve que viven otros" (1981: 271), evolucionando desde el canto de las "penas particulares" al de las "reivindicaciones colectivas".[295]

Acompañado por la guitarra de Juan Ignacio González, Gerena ha interpretado

[295] José Luis Ferris afirma en el texto introductorio del disco que "la diferencia de este cantaor/autor respecto a otros radica, esencialmente, en haber sabido conectar como pocos con un pueblo razonablemente insatisfecho, en volver a la pureza original del cante renovando en todo momento el sentimiento. Cantando a la libertad. Cantes del pueblo para el pueblo". Es decir, se construye una imagen de cantante "popular", que, como veremos, coincide con aquella que Gerena diseña en torno a la figura de Hernández.

en el disco homenaje los siguientes cantes: "Vientos del pueblo me llevan" (granaínas), "Mientras el alma me suene" (fragmento de "Sentado sobre los muertos", malagueña y verdial), "El azahar de Murcia" (cartagenera), "Las palmeras de Elche" (fragmento de "Dátiles y gloria", jabera), "Que mi voz suba a los montes" (Otro fragmento de "Sentado sobre los muertos", aires de Córdoba), "El niño yuntero" (interpretado en cuatro partes: polo y soleá, bamberas, peteneras y martinetes), "En su vuelo la paloma" (rondeñas) y "La envidia rompe a los hombres" (fandangos). Junto a ellos, incorpora un recitado efectuado por el propio Hernández de "Canción del esposo soldado", que armoniza con las pretensiones del título del álbum: la canción y el recitado aparecen igualadas, Manuel Gerena "canta con" el poeta de Orihuela.

Asimismo, el cantaor confiesa en una entrevista que es "muy *miguelhernandiano* escribiendo", por lo cual hace una serie de disquisiciones para justificarse, que ponen al descubierto la estrecha conexión entre la poesía de tradición oral y la poesía hernandiana, al tiempo que develan los motivos por los que prefirió cantar a Hernández y no a otro poeta:

> Miguel Hernández es de Alicante… una zona muy minera y muy flamenca, como Almería o Jaén. Y Miguel Hernández seguramente de un modo inconsciente escribía flamenco…, así, por ejemplo, la cuarteta octosílaba, que se utiliza mucho en el flamenco, Miguel Hernández la utiliza muy bien, y ahí la tienes en "El niño yuntero"…, que es un poema auténticamente flamenco, pues la medida, la raíz y esa profundidad de sentimiento lo hacen plenamente flamenco (…) (Delgado y Manteca, 2003: 13).

Una vez más el poeta alicantino es elegido por la vocación oralizable de su poesía y porque su sensibilidad encuentra un espejo en la de Gerena. No por nada éste comienza la entrevista diciendo: "Empecé a escribir creo que con 12 o 13 años, cuando yo trabajaba en el campo y era un niño campesino, por eso siempre digo que yo me veo reflejado en el poema «El niño Yuntero»" (7). Más adelante también afirma que Hernández fue "el poeta más comprometido con el pueblo llano" (13) y que aprecia su lenguaje directo.

Viento del pueblo es, sin duda, el libro que resuena con más fuerza en el

homenaje de Gerena. Cuatro de sus composiciones son adaptadas por el cantaor con desigual complejidad. "El niño yuntero" prescinde de muy pocos pasajes, mas posee un entramado musical intrincado. Dividido en cuatro partes, combina una amplia variedad de cantes. "Vientos del pueblo me llevan" solo recupera la anteúltima y la primera estrofa del texto inicial. Por lo que, salvaguarda el rol del poeta que Hernández enunciara en el prólogo del poemario, la actitud valiente ante la muerte, pero se soslaya el discurso persuasivo, la contextualización del escrito y la caracterización épica de las comunidades españolas. Se habla del pueblo en general, dado que la canción pretende llegar a un público mayoritario. "Mientras el alma me suene" y "Que mi voz suba a los montes" se configuran a partir de versos de "Sentado sobre los muertos". La primera toma la última estrofa del poema, en la que el sujeto en primera persona singular asevera que morirá en "los veneros del pueblo" (480) y abraza la causa sin restricciones. La segunda, la primera y tercera estrofa, en las que se nos exhibe el contexto histórico, la guerra, y en la que el hablante asume su papel de "ruiseñor de las desdichas" y su origen humilde: "Si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza" (479). Los versos no se cantan en orden, sino que Gerena los redistribuye de acuerdo a las melodías que entona.

Sobran los motivos para que el cantaor emprendiese la musicación de la poesía hernandiana. De formación autodidacta como el poeta alicantino, de pocos recursos, militante del partido comunista y comprometido igualmente con las causas sociales, Manuel Gerena se identifica con la figura de Hernández y con su obra. En su homenaje diseña una imagen de escritor *engagé*, dispuesto a morir por su pueblo y cantar su causa ("poeta del pueblo"/"poeta soldado"), cuya actitud se funda en su origen humilde.[296]

Por último, una de los trabajos monográficos más recientes es el de Paco Damas, editado en 2009 y llamado *Miguel Hernández. Tristes guerras*. El cantautor, proveniente de Jaén, y especialista en musicoterapia, ha adaptado en el pasado a diversos poetas, entre ellos, Rafael Alberti, Antonio y Manuel Machado, Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez, aunque poco se sabe de sus motivaciones para llevar a cabo esa tarea, dado que se mueve en círculos muy reducidos.

En la producción mencionada, decididamente concentrado en la musicación de

[296] Dos años después de la experiencia de Gerena, Curro Piñana, nacido en Cartagena en 1975, graba una interesante producción, *Miguel Hernández*, en la que primero recita y luego interpreta, un breve fragmento de "Esos hombres defensores de su pobreza y de su pan", poema perteneciente a la obra teatral *Pastor de la muerte*. Se trata de versos que rescatan la imagen más esperanzada de Hernández, según el cual esos hombres "harán de España un huerto de flores".

poemas del cancionero hernandiano, se presentan las siguientes piezas: "En tu boca", uno de los primeros poemas escritos por Hernández; "Casi nada" y "Tus cartas son un vino" del ciclo de poemas escritos entre 1933 y 1934; "Tengo estos huesos hechos a las penas" y "Yo sé que ver y oír a un pobre enfada" de *El rayo que no cesa*; "Para la libertad (El herido)" de *El hombre acecha*; "Duérmete, pena", "El mar", "El sol, la rosa y el niño", "Guerra. Tristes guerras", "Rueda que irás muy lejos" (con Pastora Soler) y "Tus ojos se me van" (con Luis Eduardo Aute) de *Cancionero y romancero de ausencias*.

Su selección de versos tiene la virtud de ser novedosa, recorre zonas de la obra hernandiana hasta ahora poco exploradas, pero su propuesta se acerca más a la "canción de consumo" que a la "canción de autor". Por ejemplo, "Guerra. Tristes guerras", en la que se enlazan dos poemas de igual temática, "Guerra" y "Tristes guerras", excluye las estrofas de los textos iniciales en las que se describe la violencia, la muerte y el sufrimiento de las madres, que todo conflicto armado implica, es cantada al compás de una música alegre y abusa del empleo del estribillo. Así, el desgarro y la hondura existencial planteados por los versos de Hernández se pierden y su mensaje se banaliza.

La página *web* de Paco Damas presenta diversos proyectos educativos vinculados a la canción. En este sentido, sospechamos que su acercamiento a Miguel Hernández está signado por el gusto personal y por la enseñanza de una serie de valores, que el cantautor cree observar en la poesía del alicantino, dignos de divulgación.[297]

Con respecto a las voces próximas al centenario, dos de las más originales -si dejamos a un lado las propuestas renovadas de cantautores que siguen musicando versos hernandianos como Joan Manuel Serrat, Adolfo Celdrán y Francisco Curto-, son las de Esmeralda Grao e Inés Fonseca. La primera grabó un disco denominado *En Orihuela, su pueblo y el mío*, título que, como resulta obvio, remeda el epígrafe que acompaña la "Elegía" dedicada a Ramón Sijé, pero también exterioriza la proximidad entre Hernández y ella, pues ambos nacieron en el mismo lugar. La elección de los poemas que musica plantea una mayoría de composiciones provenientes del *Cancionero y romancero de ausencias*, destacándose otras como "Pocas flores mayo" y "Campea mayo amoroso", tomadas de la obra de teatro *Labrador de más aire*. La segunda editó un CD denominado *Vuelo*, merced a la ayuda del gobierno de Cantabria y la autorización de los encargados del homenaje al poeta en 2010. El corpus elegido por

[297] Para más información sobre las actividades didácticas desarrolladas por el cantante, dirigirse a la siguiente página: http://www.pacodamas.com/asp/prensa.asp.

ésta consta de diez piezas, de las cuales ocho pertenecen, otra vez, al último poemario hernandiano. Es decir, en ambas producciones, tanto la de Grao como la de Fonseca, se privilegian los costados más líricos e íntimos del oriolano, procurándose un olvido total respecto de las composiciones más combativas y disidentes. Mientras la obra de Grao es muy sobria y tuvo una tirada acotada, la de Fonseca exhibe una presentación muy cuidada, puesto que el cuadernillo en el que se insertan las letras de las canciones ensambla un grupo de bellas pinturas creadas por Luis Quintanilla, fragmentos de textos del autor y un breve apartado con cartas de Hernández dirigidas a su esposa Josefina Manresa. Asimismo, éste reproduce íntegramente los poemas musicados por Fonseca, a pesar de que ella no cante todos los versos, esto es, se manifiesta un evidente afán divulgativo y plástico, que signa todo el proyecto. En cualquier caso, las canciones de las dos cantantes, con sus diferencias de estilo, tono e intensidad, encarnan en las voces de mujeres, como hace mucho tiempo que esto no sucedía, y dan cuerpo a unos sentimientos y preocupaciones no por muy arraigados en el pueblo, menos universales.[298]

Para finalizar, podemos indicar que aquellos discos monográficos que fueron publicados durante la década del 70 -los de Enrique Morente, Los juglares y Manolo Sanlúcar-, no solo recuperan la faceta íntima de la escritura hernandiana, sino que aún conservan un interés por reivindicar sus costados más combativos, o lo que es lo mismo, sus designios concuerdan con los de los cantautores más representativos de la "canción protesta" ya examinados. Las obras editadas en el nuevo siglo, en cambio, exceptuando la de Manuel Gerena, apuestan por una variedad de registros o decididamente por los versos de la etapa compositiva final del oriolano. Paco Damas es un ejemplo de la primera tendencia, Esmeralda Grao e Inés Fonseca, de la segunda. Sin duda, el centenario es un momento propicio para volver a convocar al poeta, mucho más por los valores universales que representa, que por su compromiso ideológico.

[298] Es destacable también que en ese contexto, Adolfo Celdrán vuelva a la musicación de Hernández y desarrolle el espectáculo *Cantando a Miguel Hernández en su Centenario*, en el cual incorpora inéditos y retoma las canciones referidas con anterioridad.

5.3.4. Miguel Hernández y "lo masivo": el caso Serrat

Cronista excepcional de su época, trovador apreciado a ambos lados del Atlántico, Joan Manuel Serrat -nacido en el barrio de *Poble Sec*, Barcelona, en 1943- es quizá el cantautor que más ha contribuido en la divulgación de la obra hernandiana.

Como es sabido, tiene su primera oportunidad de grabar un *single*, luego de una deslumbrante actuación en el programa *Radioscope*, dirigido por Salvador Escamilla en 1965. Ese mismo año se incorpora al colectivo catalán *Els Setze Jutges* (Los dieciséis jueces), "grupo de jóvenes intelectuales de la burguesía", que "se propusieron el camino de la canción popular como forma de normalizar el uso de la lengua catalana" (Pardo, 1981: 42).[299] Dos años más tarde, edita su primer LP, titulado *Ara que tinc vint anys* y empieza el derrotero de un reconocimiento popular, que continúa hasta nuestros días. Según Víctor Claudín, "ya en 1969 Serrat se había convertido en un fenómeno de masas tanto en España como en el resto de Europa, hasta el punto de haber puesto el catalán de moda en algunos países, incluso en América, como Argentina" (1981: 86).[300]

Con respecto a las razones de su popularidad, los motivos barajados por los críticos son múltiples, destacándose las voces de Manuel Vázquez Montalbán y la de Antonio Muñoz Molina. Para el primero, Serrat pudo dotar de una lengua a la sentimentalidad del hombre común: "Su éxito se ha debido a que, enraizado biológica y socialmente en lo popular, estuvo en condición de encontrar palabras comunicantes para expresarse al nivel de miles y miles de personas" (1972: 29). Para el segundo, el impacto provocado por Serrat se debió a una serie de identificaciones ideológicas y afectivas de diversa índole, que su generación sintió con el cantante:

> Serrat, en el mejor sentido de la palabra, era uno de los nuestros. Llevaba el pelo largo y las patillas que nosotros queríamos dejarnos, y tenía esa juventud adulta, que a nosotros, atrapados en la parálisis impaciente de la

[299] En el momento en que Serrat se hizo miembro del grupo, el mismo estaba formado por Remei Margarit, Lluís Serrahima, Xavier Elies, Josep Maria Espinàs, Miquel Porter, Delfí Abella, Pi de la Serra, Enric Barbat, Maria del Carmen Girau, Guillermina Motta, Martí Llauradó, Maria Amèlia Pedrerol y Joan Ramon Bonet. Envueltos en los nuevos aires que se respiraban -una "resistencia" que se preparaba desde la clandestinidad en contra del régimen franquista-, "la *cançò* se había hecho fuerte y la gente, cómplice, vitoreaba a los cantantes a la menor ocasión: aquello se convertía en un fenómeno que iba más allá de la música" (Rivière, 1998: 99).

[300] González Lucini expresa una opinión del mismo tenor, lo llama "un auténtico ídolo de masas", y cree que gracias a él la *nova cançó* dio un salto tanto en calidad como en audiencia (2008: 83).

> adolescencia, nos parecía tan inalcanzable como los sueños de asomarnos al mundo exterior. Pero, además, cantaba canciones que entendíamos, que nos emocionaban no sólo porque hablaban de cosas que para nosotros eran cruciales, sino, además, y de eso nos dábamos cuenta, porque siendo tan de nuestro tiempo poseía la sabiduría de hacer canciones con historia, como las que habíamos escuchado de niños, porque tenía el don simultáneo de contarnos lo que conocíamos y lo desconocido, lo deseado, lo inalcanzable (Citado en González Lucini, 2008: 84).

En concordancia con la mayor parte de los cantautores que hemos analizado, el autor de *Poble Sec* ha conjugado, a lo largo de su vasta trayectoria, letras propias, que lo erigen como uno de los cultores del género canción por excelencia, con la musicación, aunque sesgada constante, de poetas, tanto catalanes, piénsese en sus versiones de Joan Salvat-Papasseit, Josep Carner o Pére Quart, como castellanos, una vez resuelto, hacia 1968, que también cantaría en español. En esta última lengua, el primer poema que adaptó fue "La paloma" de Rafael Alberti en 1969. Ese mismo año, dio forma a su disco monográfico dedicado a Antonio Machado y, dos años después, en *Mediterráneo*, musicó e interpretó "Vencidos" de León Felipe. Tras ese itinerario de sostenido diálogo entre la poesía y la canción, Serrat decidió "cantar" a Miguel Hernández.[301]

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.4.1. Primera aproximación: *Miguel Hernández* (1972)

Según ha narrado el propio Serrat, conoció la poesía de Miguel Hernández en uno de los bancos del jardín de la Universidad Central, lugar en el que iban de mano en mano, clandestinamente, ejemplares de la editorial argentina Austral -probablemente quiso decir Losada- que rescataban del ostracismo a los autores silenciados por el franquismo. En un texto reproducido por Diego Manrique para su folleto de la colección *Palabras hechas canciones*, el cantautor arguye que el poeta alicantino "fue un pastor de cabras, fue una persona comprometida con su gente y con su tiempo. Un hombre

[301] Serrat no solo puso música al romancero tradicional catalán, sino que su tarea de traducción se ha prolongado más allá del disco a *Miguel Hernández* de 1972, musicando, en sus sucesivas entregas, a otros poetas como José Agustín Goytisolo, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal y Luis García Montero.

sencillo y sensible que amaba la libertad y decía: «…soy como el árbol talado que retoño y aún tengo la vida…», y se la quitaron" (2007: 9). La figura de autor definida por Serrat, una vez más, es indudable, está permeada por los tópicos al uso: el del "poeta pastor", lo dice explícitamente, Hernández era un "pastor de cabras", "poeta del pueblo", aquel "comprometido con su gente", y "poeta del sacrificio", un "hombre sensible", al cual "le quitaron" la vida.

En cuanto a los motivos por los que resolvió musicar su poesía, el intérprete revela en sus declaraciones al menos dos razones posibles: una decidida implicación emocional, anudada a las imágenes de autor ya mencionadas, y la manifiesta virtualidad oral de la obra del oriolano. Así, en una entrevista Serrat comenta el tipo de sentimiento que el poeta le generaba:

> Conecté con Josefina, tuve trato con su familia. Me identificaba con la figura del pastor que se convierte en poeta, un autodidacta que viaja a Madrid y entra en los círculos literarios, donde no estoy seguro de que se le aceptara como un igual, más allá de que fuera un ejemplo de alguien que supera sus inicios proletarios. Fue mirado de reojo por la crema de la intelectualidad, ya sabes, "un poeta menor". Y lo que te parte el corazón es su muerte por tuberculosis en la cárcel de Alicante, con 31 años, lejos de toda gloria. No tuvo tratamiento VIP, no le pusieron un barco o un avión para que escapara. A mí siempre se me despierta la solidaridad por los perdedores… (Citado por Manrique, 2007: 11).

En un artículo escrito por el cantautor, en el marco del lanzamiento del segundo disco monográfico dedicado a Hernández, "Miguel Hernández y la canción", éste considera que el alicantino se encuentra dentro del grupo de los poetas "manifiestamente musicales". Sus "versos de rima clara y cadencioso ritmo", "vienen de fábrica con la música puesta". "Poesía escrita para ser cantada", la muestra patente

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

de ello sería, más allá de la calidad, la cantidad de músicos que han adaptado sus versos (2010: 130).[302]

Por otra parte, es fundamental referir las paradojas que suscita la recepción de los poemas adaptados por Serrat. Luis García Gil sostiene que "el efecto difusor que el trabajo del cantautor catalán ejercerá sobre el poeta será muy importante. Aunque también hay algún aspecto ambiguo en este proceso…, en el que se apunta que en la poesía musicalizada importa más el cantante que el poeta" (2005: 286-287). Mientras una dilatada porción del público cree que las palabras de Hernández le pertenecen al cantautor, y el poeta queda relegado a un rol secundario, se configura como una suerte de "letrista" nunca confeso, también existe otro conjunto de espectadores que, merced a su "enciclopedia", pueden reconocer los versos hernandianos. Por añadidura, quizá no haya sido advertido lo suficiente, pero los pasajes de la esfera individual a la colectiva recrean prácticas de vieja data, aquellas cristalizadas por el romancero tradicional, cuyos procesos de tradicionalización son análogos a los de muchas canciones contemporáneas. Composiciones híbridas, éstas circulan en un vasto grupo de "autores-legión" (Catalán), quienes se tornan desde la anonimia en los legítimos intérpretes (y *performers*) de las canciones que escuchan (Romano, 2010). De este modo, existen ocasiones en las que esas palabras en pugna se liberan de toda autoría -pensemos, por ejemplo, en el caso de "Para la libertad"- y se convierten en auténticos "himnos populares".

El homenaje de Serrat se concreta en diez canciones, pertenecientes en su mayoría al último ciclo compositivo del oriolano. Musica "Romancillo de Mayo", uno de los primeros poemas escritos por Hernández en 1931, "Elegía (a Ramón Sijé)" y "Umbrío por la pena" de *El rayo que no cesa*, "El niño yuntero" de *Viento del pueblo*, "Canción última" y "Para la libertad" de *El hombre acecha*, y "La boca", "Llegó con tres heridas", "Menos tu vientre" y "Nanas de la cebolla" de *Cancionero y romancero de ausencias*, con música esta última de Alberto Cortez.[303]

[302] Es legítimo pensar, afirma Serrat, que la puesta en música de la poesía hernandiana hubiese contado con el "beneplácito del autor", máxime si recordamos que el oriolano, en el prólogo de *Viento del pueblo*, "insiste en que los poetas debían estar en el aire y pasar soplados a través de todos los poros. Probablemente no hubiese estado de acuerdo con muchas de las músicas con las que unos y otros hemos envuelto sus poemas -continúa el cantautor- pero sin duda no le hubiera resultado ajena la peripecia" (2010: 130).

[303] En rigor, la primera grabación de "Nanas de la cebolla" con música de Alberto Cortez la realiza Joan Manuel Serrat en 1972, pero el argentino la registra, por su parte, en primer lugar en solitario, en un LP llamado *A mis amigos* (1974), y, más tarde, con el cantante catalán en el disco *Cómplices* (1989).

Las primeras reflexiones sobre el proyecto de Serrat deben hacerse, necesariamente, sobre el aspecto icónico del mismo. La portada del disco, realizada por Enric Satué, y primer contacto que tenemos con la propuesta general de la placa, presenta una fotografía minúscula del poeta arengando a las tropas sobre fondo negro. Un color poco habitual en las carátulas de la época, en especial, en las de música popular, pero que era valorado por los nuevos diseñadores y que -indica Satué- se había empleado porque "había un carácter de luto en el disco, un luto por lo que se había perdido en la Guerra Civil, por la II República, por la muerte del propio poeta" (Citado por Manrique, 2007: 26). Asimismo, también existieron razones técnicas que condicionaron el diseño. Las pocas imágenes que se conservaban de Hernández eran de pésima calidad y circulaban de forma clandestina, por lo que el uso de una paleta oscura permitía que no se notaran las imperfecciones.[304] La fotografía de la contraportada, que muestra a un Serrat barbado y serio, armonizaba con la composición en blanco y negro de la carpeta del disco. Satué observa en ese retrato el impacto visual de la foto del Che Guevara tomada por Korda. Sin embargo, estamos de acuerdo con Marcela Romano cuando afirma que "la imagen recortada de un Serrat barbado, rebelde y desafiante (con el gesto ceñudo del Hernández de los Altavoces del Frente Sur, recitando a la tropa sus poemas)", es un "estereotipo que no hace total justicia… a la lectura compleja e inteligente que el catalán ha hecho en este álbum del mitificado pastor alicantino" (2006: 94). Esta imagen del cantautor tiene que ver con las exigencias de la película que estaba filmando, *Mi profesora particular* (Jaime Camino, 1972), es por ello que no es posible discernir hasta qué punto la foto es producto de la mera eventualidad o responde a un gesto específico de época.

La música del disco fue arreglada y dirigida por Francesc Burrull, quien logra complementar con eficacia las letras planteadas por Serrat, manteniendo ambos, en cada canción, una notable fidelidad a la sensibilidad y a las ideas de Hernández. Las orquestaciones, de sutiles matices y de un considerable lirismo, registran como novedad la presencia del bajo eléctrico, percibible claramente en "Llegó con tres heridas", mientras que la voz de Serrat transmite con intensidad y un dejo de melancolía las penas y pasiones del poeta de Orihuela.

[304] Dicha portada tiene un aire de familia con las cubiertas que por ese entonces editaba el sello francés *Le Chant du Monde*, al que se le deben, por cierto, el registro de diversas producciones en la línea de la "canción de autor" y, en particular, vinculadas con Hernández. Por ejemplo, los discos *Quejido* de Elisa Serna, *El hombre nuevo cantando* de Pedro Ávila, y *La Guerra Civil española* y *Miguel Hernández* de Francisco Curto.

En términos generales, el cantautor respeta los versos hernandianos y la métrica de los mismos, renunciando al armado de estribillos, tentación en la que caerá la segunda vez que se aproxime a la obra de Hernández. De hecho, la mayor parte de las canciones reproducen íntegras y sin modificaciones sustanciales los textos originales, recuperando los tonos, las ideas y los sentimientos sugeridos por los poemas, no solo a través de la música, sino también de las modulaciones de su voz: las pausas, los cambios en la intensidad, el alargamiento de algunos vocablos o el corte de otros. Serrat morigera el patetismo de muchos de los pasajes, pero eso no anula la hondura existencial o la angustia de los escritos de partida. Además, aquellas oportunidades en las que promueve la descontextualización de los sucesos que describe la palabra hernandiana, no lo hace en pos de frivolizar el contenido de la pieza en cuestión, sino con el objeto de generalizar la experiencia, dotarla de validez universal.

Un ejemplo ostensible de los dos primeros aspectos apuntados lo constituye "Llegó con tres heridas". Cantada en su totalidad en dos ocasiones, dado que se trata de un poema muy breve, la primera y la segunda interpretación varían en lo que respecta a la intensidad de la música, la orquestación a partir de la segunda parte se amplifica y va *in crescendo*. Esa repetición con nuevos matices actúa como la reafirmación de lo dicho con anterioridad y remeda musicalmente las variaciones que Miguel Hernández opera con los cambios de términos (vida, muerte, amor) en sus versos. A su vez, el punteo rápido del bajo[305] y el tono alegre de la canción, que, no es casual, aparece en último lugar dentro del álbum, son equilibrados por el gran lirismo de la voz de Serrat. La composición proporciona un corolario ameno a una grabación signada por el canto de duras vivencias.

Si bien en "El niño yuntero"[306] y en "Canción última" se asume la posición ideológica de Hernández, no se saca ni se modifican versos significativos, las canciones se nutren, por ejemplo, de la denuncia de la explotación infantil y la lucha de clases y de la cristalización de una simbología de larga data, por la cual se reduce al hombre a su condición animal, respectivamente; en "Para la libertad" se perfila un mecanismo de descontextualización.

[305] Esa introducción en la que el bajo y la flauta van al unísono, comenta Manrique, recuerdan a la música de la banda británica Jethro Tull, en boga en esos momentos, aunque Serrat haya desestimado que fuera esa la intención (2007: 59).

[306] Antes de la adaptación de Serrat, tengamos en cuenta que ya se habían grabado dos versiones de "El niño yuntero": la registrada por Enrique Morente en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* y la editada por Víctor Jara en 1971, en un disco titulado *El derecho de vivir en paz*.

En principio, Serrat cambia el título del texto inicial por una de sus frases. Los extractos de la canción provienen del poema "El herido" de *El hombre acecha*. Luego, se omite el epígrafe que lo encabeza, el cual enuncia: "*Para el muro de un hospital de sangre*" (572). Y, a continuación, canta estrofas que pertenecen a la segunda parte del escrito, que, recordemos, se divide en dos extensas tiradas de versos, en su mayoría, de largo aliento. Es decir, omite la descripción de los sangrientos campos de batalla, aquellos "campos luchados" por los que se "extienden los heridos" (572), contenidos en el primer segmento y, de este modo, las causas por las que el hablante lírico, en la segunda sección, despliega una verdadera declaración de principios.

No obstante, la canción gana en validez universal, lo que pierde en testimonio de una época pasada concreta. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido. De ahí la elevación de la misma a "himno", tanto en España como en Latinoamérica. Cantada muchas veces en las cárceles o en centros de detención clandestinos, "Para la libertad" actualiza el propósito por el que la compusiera Hernández, infundir confianza y ánimo. La música, que al comienzo parece alivianar el sesgo apelativo de la letra, va evolucionando, y hacia el final intensifica la carga combativa y emocional del canto. Prevalece en esa instancia el pensamiento sobre el futuro, la esperanza de quien "aún tiene la vida".

Por el contrario, la "Elegía" mantiene la referencia histórica y personal que estimula la escritura del poema. La misma comienza con el recitado del epígrafe entre paréntesis elaborado por el propio poeta. El mismo dice: "En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería" (435), pero Serrat cambia -en consonancia con algunos editores que corrigen el paratexto- la preposición "con" por la preposición "a". Por lo cual, modifica el sentido de la frase. Según Eutimio Martín "no pretendía Miguel manifestar un afecto («a quien tanto quería»), sino dar fe de una ambición común: «con quien tanto [tantas cosas] quería»" (2010: 140). El cantautor colabora así, oblicuamente, en pos de la mitificación de una relación, que, en los momentos en que Sijé muere, ya distaba mucho de ser estrecha: las nuevas amistades de Hernández, en especial, como es sabido, su vínculo con Pablo Neruda, y sus nuevas experiencias, lo habían hecho alejarse de su amigo y de las ideas que él representaba, un catolicismo de signo fascista. En definitiva, recuperar el epígrafe mencionado pretende que no perdamos de vista el contexto de producción de la pieza y la divulgación de la biografía hernandiana. Es una canción que Serrat solo puede

"apropiarse" en la interpretación, pero está claro que la letra fue escrita por otro y lo que dice dedicado a alguien que él no conoció. La disposición métrica original -se trata de tercetos encadenados- se reproduce musicalmente, así como el tono élego que se desarrolla en otras canciones del homenaje, entre ellas, "Umbrío por la pena" y "Menos tu vientre".[307] Dicho tono modulado por la orquestación, "se torna esperanzada fantasía de resurrección con la entrada de la guitarra eléctrica" (Manrique, 2007: 38), en la línea "y volverás a mi huerto y a mi higuera" (436).

Serrat realiza una selección "diversa" del repertorio hernandiano, no exenta de tensiones, en la que se escuchan todas las "voces" del poeta, tanto sus reivindicaciones sociales como su sentimentalidad más íntima, pero enlazadas por una acentuación común que las unifica: la presencia de una vida más allá de sus contornos individuales, sus pesares y angustias. Esto le permite dar sustento a una serie de "canciones protesta fuera de la ortodoxia" (Rivière, 1998: 143); no por nada "Para la libertad", librada de ideologemas partidarios precisos, fue adoptada por personas de las más diversas nacionalidades.

La lectura que el cantante de *Poble Sec* hace de Miguel Hernández exhibe cierta paradoja. Si en las entrevistas citadas el músico evoca los tópicos más comunes asociados al poeta, la disponibilidad oral de sus textos y hace explícita su identificación con el mismo, en el disco esa figura de autor es potente cuando ingresamos a la obra, gracias a la portada y las fotografías, mas se va diluyendo a medida que escuchamos las canciones. Se rescata al "poeta del pueblo" por las vivencias y por la lengua común que éste comparte con la gente, por fuera de sus orígenes, combates y sacrificios, aunque estos -paradójicamente- sigan presentes.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.3.4.2. Segunda aproximación: *Hijo de la luz y de la sombra* (2010)

A casi cuarenta años de la edición de *Miguel Hernández*, y quizá debido en parte al centenario del nacimiento del poeta, Joan Manuel Serrat decide realizar una "segunda aproximación" al verso hernandiano, en un disco de 2010, que titula *Hijo de la luz y de la sombra*. Consultado acerca de los motivos por los que vuelve a adentrarse en la musicación de Hernández, el cantautor escribe en el artículo ya citado, "Miguel Hernández y la canción", las siguientes razones:

[307] Recordemos, al respecto, que los tercetos encadenados son la forma elegida para algunas elegías en el Siglo de Oro, lo cual revela la deuda de Miguel Hernández con esa literatura, de las primeras que leyó.

> Es difícil sustraerse a la simpatía que genera ese hombre que, como dice José Agustín Goytisolo: "nace, escribe, muere desamparado", pero, por encima del cariño a la persona y al ideario de Miguel Hernández, ha sido la contundencia de su poesía, su vigencia y sobre todo su musicalidad, lo que me ha empujado a proponer una segunda entrega de sus versos hechos canciones que, bajo el título de *Hijo de la luz y de la sombra* supone una prolongación y también un complemento del trabajo que apareció en 1972 (2010: 130).[308]

En esta ocasión, Serrat musica una amplia variedad de poemas, privilegiando composiciones poco conocidas del comienzo de la obra del oriolano, a pesar de que su gusto por el cancionero hernandiano se vea refrendado una vez más. Las canciones son las siguientes: "La palmera levantina" del ciclo de piezas previas a *Perito en Lunas*; "Del Ay al Ay por el Ay", "Dale que dale" y "Tus cartas son un vino" del ciclo previo a *El rayo que no cesa*; "Uno de aquellos" (basado en "Soldado internacional caído en España") y "Canción del esposo soldado" de *Viento del pueblo*; "Las abarcas desiertas" del ciclo previo a *El hombre acecha*; "El hambre" de *El hombre acecha*; y "El mundo de los demás", "Cerca del agua" y "Sólo quien ama vuela" (basado en "Vuelo") de *Cancionero y romancero de ausencias*; junto con "Si me matan bueno", fragmento de la obra teatral *Pastor de la muerte*.

El aspecto icónico, en esta oportunidad, no pone en marcha una lectura precisa sobre el poeta que se adapta, sino que solo traduce en una imagen la dualidad del título del disco. La misma posee dos partes: la superior enseña un rectángulo dividido en dos triángulos y la inferior, las palabras "Serrat" y "Miguel Hernández", la primera arriba de las segundas. A su vez, el triángulo de la izquierda es de color negro, mientras que el de la derecha es de color rojo; y exhiben las frases "Hijo de la luz" en rojo, el primero, y "y de la sombra" en negro, el segundo. El color rojo simboliza la vida y el color negro la muerte, y su combinación el ciclo de la naturaleza. La fotografía que se incluye del

[308] En la presentación que hace Agustín Sánchez Vidal, en el programa de mano de los conciertos de *Hijo de la luz y de la sombra*, hace referencia al "espíritu" con el que se regresa a Hernández, un "espíritu" alejado de encorsetamientos temporales o espaciales. Según el crítico: "Para que creciera en todas direcciones, había que ahondar en él. Y el álbum *Hijo de la luz y de la sombra* es una revisión que rescata algunos de sus rincones y registros menos explorados".

cantautor lo muestra distendido, con gesto reflexivo, vistiendo jersey y boina negros. Ésta cristaliza acabadamente el cambio de época, dado que presenta a Serrat en su etapa de madurez.[309]

La dirección musical y los arreglos de las canciones corrieron a cargo de Joan Albert Amargós. De ritmos más variados y alegres que el disco homenaje anterior, cuesta percibir en éste la imbricación armoniosa entre las letras planteadas por Serrat y la música estipulada para cada una, ya que dicha música actúa más bien como acompañamiento y no como proveedora de nuevas connotaciones, aunque, por supuesto, haya honrosas excepciones. Por ejemplo, las composiciones de las piezas "Canción del esposo soldado" y "Dale que dale". En el primer caso, la canción comienza con los sonidos de una trompeta y un tambor, fácilmente asociables a los fraseos de las marchas militares. Los arreglos remedan, de esta forma, el contexto desde el cual el sujeto del poema, el soldado, escribe sus líneas, "cercado por las balas" y "ansiado por el plomo", es decir, la batalla. En el segundo caso, el ritmo apresurado y los coros aflamencados concuerdan con los acentos de la métrica de arte menor y la impronta popular, que le imprimen al poema, las numerosas construcciones iterativas y el ambiente campesino que se describe.

A diferencia de la selección elaborada por Serrat en 1972, en la que conviven una amplia gama de registros, en *Hijo de la luz y de la sombra* coexisten los versos de tono amoroso con aquellos de denuncia, piénsese en "Las abarcas desiertas", pero prevalece el primero. Canciones como "Hijo de la luz y de la sombra", "Cerca del agua", "Sólo quien ama vuela", "Tus cartas son un vino" o, incluso, la propia "Canción del esposo soldado", así lo demuestran. Se trata de composiciones en las que el hablante en primera persona interpela a su amada por diversos motivos. En "Hijo de la luz y de la sombra", "Canción del esposo soldado" y "Cerca del agua" se vuelve una y otra vez sobre el tema de la fecundación y los cuerpos. Si en la canción que le da título al disco el amor es una fuerza cósmica, los amados, el sujeto poemático y su esposa, representan a las fuerzas contrarias de la naturaleza que al unirse crean la vida. Al mismo tiempo, en cada acto de amor que estos llevan a cabo se revitalizan o actualizan las uniones pasadas, la de sus ancestros, y así forman parte del ciclo de la vida: "Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo" (622). Por lo

[309] Cabe destacar que la propuesta del segundo homenaje perpetrado por Serrat contempla también la realización de dieciocho "mini-películas", las cuales fueron desarrolladas por algunos de los directores de cine españoles más reputados, entre ellos, Bigas Luna, Pedro Olea, Isabel Coixet, José Luis Cuerda y José Luis Garci.

mismo, en los dos primeros poemas la presencia del hijo futuro tiene un lugar privilegiado. Los amantes se comunican mediante cartas, verdadero paliativo de la ausencia, en "Tus cartas son un vino" y "Canción del esposo soldado", mientras que en "Sólo quien ama vuela" se manifiesta el poder trascendental del amor, la posibilidad de que éste logre hacer olvidar, al sujeto que cavila en torno a ello, las limitaciones de su existencia y las de la cárcel. Si hay una línea del cancionero amoroso serratiano que se condice con estas apreciaciones, es, en especial, aquella que pone al cuerpo en el centro de la escena, forjando poéticas que desnudan o refuerzan el artificio metafórico. "Revalorización del mundo sensitivo", muchas de sus letras ponen el acento en un *carpe diem* que, ligado a la poesía vitalista catalana, la poesía social y de la "experiencia", conducen también a la "revalorización del cuerpo femenino" y a la construcción de una retórica amplia y profusa, asociada al manantial figural del oriolano y al de su amigo Pablo Neruda (Romano, 2009: 334). Canciones, en fin, que muestran un tipo de mujer cercana, carnal, vinculada con la naturaleza, tales como "Mediterráneo", "Poema de amor", "Como un gorrión", "La mujer que yo quiero", entre otras.

Esta última pieza y la "Canción del esposo soldado" son las únicas que remiten a un contexto específico, la guerra y la prisión respectivamente, ambos adversos, pero no realizan ninguna clase de proclama política, sino que se concentran en la plasmación de una incipiente intimidad. Todo lo contrario sucede con "Las abarcas desiertas", emparentada de modo estrecho con "El niño yuntero". Ambas retratan la penurias de los niños campesinos, aunque lo hacen a través de distintas perspectivas: la primera pone en boca de un adulto, que recuerda su niñez, la narración de lo que sucedía cada seis de enero, Día de los Reyes Magos, en su casa; la segunda se funda en un hablante lírico en primera persona que denuncia la explotación infantil y siente empatía por esos niños que describe.[310] En "Las abarcas desiertas" leemos:

Por el cinco de enero,

[310] El cancionero serratiano ofrece algunas piezas referidas directa o indirectamente a la niñez, verbigracia, "Mi niñez" de *Joan Manuel Serrat-Mi niñez* (1970), "Canción infantil" de *Joan Manuel Serrat-Canción infantil* (1974), "Esos locos bajitos" de *En tránsito* (1981) y "Niño silvestre" de *Nadie es perfecto* (1994). Solo la última composición, no obstante, puede considerarse una suerte de actualización de las preocupaciones hernandianas, planteadas en "El niño yuntero". Allí, el cantante catalán pasa del ámbito rural del poema al espacio urbano, denunciando más que la explotación laboral de los niños, la escandalosa circularidad de los relatos de miles de hombres arrojados a las calles y a la delincuencia, que engendrarán a otros de igual condición. Esto es, encarnarán las desigualdades sistémicas de la sociedad actual.

cada enero ponía
mi calzado cabrero
a la ventana fría.

Y encontraban los días,
que derriban las puertas,
mis abarcas vacías,
mis abarcas desiertas (525).

El tópico del "poeta pastor", como es obvio, vuelve a mediar la imagen de autor que este tipo de poemas crean de Hernández, y éste es el único, pero elocuente caso, en el que el motivo aparece en el álbum de Serrat.

En cuanto a los mecanismos de "traducción" más empleados por el cantautor, además de alivianar la carga patética de algunos pasajes y dotar de estribillos a casi todas las canciones, estribillos, que, aclarémoslo, no aparecían en los textos iniciales, el mismo evita las frases de un sentido hoy arcaico y el exceso de referentes cultos. Por ejemplo, en "Del Ay al Ay por el Ay" excluye los versos "dolor de macho y hembra / frente uno al otro: ambos" (285), claramente desfasados y de poco lirismo; y en "La palmera levantina", los pasajes en los que se necesita cierta competencia literaria para captar el significado de la frase, aquellos que pueden dificultar, o hacer poco fluida, la comprensión del texto por parte de un público masivo:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Contempladla entre los ojos
rojos de belleza, rojos
de crepúsculo y de pena de Miró […]
Vedla hecha largas varas
ante aras
en los templos, recordando que el Rabí a Jerusalén
fue triunfante en un pollino.
Contempladla suspirando por el pino
del amargo Enrique Heine (160).[311]

[311] En "La palmera levantina", también excluye aquellas palabras que entorpecen la adecuación del verso a la línea melódica. En vez de "al dejar mis anchos valles virgilianos" (160) canta solo "al dejar mis anchos valles" o en vez de "de las nubes, cual turbantes, a los zancos datileros" (160) canta "y se ciñe los encajes de las nubes / a los zancos datileros".

"Uno de aquellos", creada a partir del soneto en alejandrinos "Al soldado internacional caído en España", repite la operatoria desarrollada en "Para la libertad". Obvia las referencias a la guerra, por ejemplo, la línea "España te recoge porque en ella realices" (499), y eso provoca que cante al "hombre", en el más amplio sentido del término, como idea, pero no como el producto de un proceso histórico concreto. Tal cuestión cambia, si el receptor, en el caso de que no conozca el poema original, se toma la molestia de leer el folleto que viene con las letras. Allí sí encontrará una referencia concreta al conflicto bélico, ya que el nombre del poema aparece como subtítulo. Asimismo, en la adaptación prevalecen la frases sentenciosas, al mejor estilo machadiano, dentro de las cuales "eres un alma sin fronteras" tiene plena vigencia, no solo si pensamos que alude a los soldados, sino a personas que en la actualidad realizan tareas humanitarias alrededor de todo el mundo.

Por último, en la canción "El hambre", Serrat evita las escenas más tremendistas del poema hernandiano y la enunciación del rol activo del sujeto poemático en primera persona. No recupera el paisaje de "vacas exprimidas" o "mujeres resecas", ni la configuración de un hablante en primera desafiante y combativo, que afirma: "Para que venga el pan justo a la dentadura / del hambre de los pobres aquí estoy aquí estamos" o "Hambrientamente lucho yo" (570). A pesar de ello, sí salvaguarda la apelación moral, "nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente" (572), pero lo hace subsumiéndose en la primera persona plural, se piensa dentro del conjunto de los hombres y no como individualidad. [312]

De acuerdo con lo analizado, el aspecto icónico contribuye a entender la adaptación elaborada por Serrat de modo autónomo al contexto histórico de Hernández y por fuera de todo gesto reivindicativo, que no sea, ante todo, el de realzar su poética. Dado que el oriolano ya no es un autor prohibido o que circule en la sombra, la salida de este disco no implicó ningún revulsivo. Pero eso tiene que ver más con el cambio de época, que con la calidad del álbum, el cual, justamente, por no caer en lecturas ya

[312] En esta ocasión, Serrat resguarda la verosimilitud de su texto y elude una artificiosidad que lo hubiera acercado al "populismo eticista", aquel por el que fue duramente criticado a propósito de su canción "Manuel" de 1969. Llamada por Vázquez Montalbán "uno de los pocos tropiezos" (1984: 52) en la carrera del catalán, dicha composición -una de las primeras que elaboró en castellano- presentaba, de acuerdo con la cáustica crítica del novelista, "una maldad inicial basada en la elección de un mal modelo subcultural", un personaje "desgraciadísimo y melodramático", que si bien tenía muchos puntos de contacto con las desventuras de los jornaleros, no servía para "tipificar los problemas comunes del subproletariado campesino", y parecía abrevar mucho más de las novelas "agrario-valencianas" de Vicente Blasco Ibáñez, que de los protagonistas de su propio tiempo histórico (50).

hechas, propone una selección de textos original, que amplía los horizontes de la musicación de Hernández, y, no obstante, trabaja sobre temas pasados que aún tienen plena vigencia (o de validez universal): la guerra, la pobreza, el hambre, y, sobre todo, el amor.

La figura de autor de Hernández vuelve a fraguarse a horcajadas de su procedencia humilde, piénsese en la imagen del poeta que se desprende de la composición "Las abarcas desiertas", y del tópico del "poeta del pueblo", en tanto su lenguaje y su sentimentalidad siguen gozando de una actualidad innegable, siguen expresando los valores de la comunidad que les dio origen.

En definitiva, los cambios de época condicionan las publicaciones del cantante catalán. Durante loa años 70, en pleno auge del intelectual comprometido y concienziado, Serrat aparece en la fotografía de su primer disco dedicado íntegramente al oriolano "barbardo, rebelde y desafiante", una presentación de su figura de artista coherente con el campo intelectual de ese período, mas poco justa con la diversa y perspicaz selección del repertorio hernandiano que realiza, en el que se pueden escuchar todas las voces del poeta. De cualquier manera, ese estereotipo no empaña la inmensa labor que lleva a cabo. Prescindiendo de estribillos y lugares comunes de la canción comercial, reproduce sin modificaciones los textos originales y recrea los tonos, ideas y emociones desplegados por la poética de Hernández. Y lo hace no solo a través de las orquestaciones, sino también a través de las modulaciones de su voz. Sostiene una preferencia por los versos del *Cancionero y romancero de ausencias* y, si bien morigera el patetismo de las piezas, la hondura existencial de los textos base prevalece. Lo que algunas de sus canciones pierden en testimonio de un momento histórico concreto, la Guerra Civil, ganan en validez universal. De ahí la elevación a himno de composiciones emblemáticas como "Para la libertad". Transcurridos casi cuarenta años de esta primera experiencia, edita un segundo disco monográfico*, Hijo de la luz y de la sombra*, en el contexto del centenario. En esta oportunidad, prefiere la musicación de poemas menos conocidos de la cartera hernandiana, especialmente del comienzo de su derrotero lírico, aunque siguen presentes los versos del *Cancionero*. Se inmiscuyen en el disco algunos elementos de la "canción gastronómica" como los estribillos y la simplificación del registro lírico, incluso la omisión de las escenas más tremendistas de las piezas elegidas. Asimismo, conviven los versos más combativos con aquellos de tono amoroso, pero al

igual que en la mayor parte de las otras propuestas gestadas al calor del aniversario del poeta, se privilegian estos últimos.

Como hemos podido comprobar en este capítulo, la "canción de autor" española de los años sesenta y setenta recupera e intensifica una figura de Miguel Hernández como escritor "popular", que ya se encontraba presente en su propia poética, aprovechando la oralidad potencial de su poesía y favoreciendo, asimismo, una difusión de la palabra hernandiana sin precedentes, junto con la configuración, más tardía, de una identidad simbólica que aúna imágenes de poeta heredadas del Romanticismo, como el "héroe" o el "mártir", y que entroncan en la posguerra con ciertas figuras de poeta "social". La "canción de autor" continúa por otros medios la tarea de difusión de una ideología y un proyecto estético contrarios al régimen franquista, emprendida por los máximos exponentes de la llamada "poesía social" -Blas de Otero y Gabriel Celaya-, tarea muchas veces militante, que encarna en poéticas de signo más o menos revolucionario y que tiene por objeto llegar a un público mayoritario.

Si consideramos a "lo masivo", de acuerdo a las teorizaciones de Jesús Martín Barbero, como un modo de existencia de lo popular, "la masa" como "el lugar donde se encubren las diferencias sociales, como elemento constitutivo del nuevo modo de funcionamiento de la hegemonía burguesa" (1987: 45), no hay duda de que la "canción de autor", un tipo de "canción popular" urbana, se manifiesta como un verdadero sucedáneo de las prácticas otrora atribuidas a la vida estrictamente política, y, por lo mismo, como un mecanismo de resistencia, que la cultura popular abraza en pos de hacer frente a la "hegemonía".

Mediada por los "tres tristes tópicos" enunciados por Agustín Sánchez Vidal -"poeta pastor", "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio"-, la figura de autor "popular" del poeta se fragua, en el marco de la "canción de autor", al calor de una serie de proyecciones de diversa índole. En algunas ocasiones se comparten reivindicaciones ideológicas. Tal es el caso de cantautores como Paco Ibáñez, Adolfo Celdrán, Francisco Curto y Luis Pastor, quienes exhibieron un compromiso político manifiesto e, incluso, partidario. En otras, la identificación con el autor es afectiva, Joan Manuel Serrat así lo expresa, o configurada merced a poseer los mismos orígenes humildes. Tanto Elisa Serna, Luis Pastor, Joan Manuel Serrat como Manuel Gerena han sido explícitos en torno al impacto que les generó reconocer en la biografía y la obra hernandianas sus propias vivencias, colaborando de algún modo en la perpetuación del tópico de "poeta

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

pastor" y propiciando otro, el de "poeta autodidacta". Joan Manuel Serrat, a su vez, reconoce la calidad musical de su poesía, y, en este sentido, implícitamente, diseña su imagen de autor en conexión con la reescritura de la tradición oral popular. En la mayoría de los casos, asimismo, los diversos cantautores o grupos, reinciden en considerar a Miguel Hernández un "poeta del pueblo", dada su sensibilidad afín a las preocupaciones y valores de la colectividad, su lenguaje directo y su sentimentalidad comunes.

Por último, es necesario destacar que en el pasaje de la letra a la voz, los compositores e intérpretes han diseñado un grupo de operatorias de traducción recurrentes. Las más importantes son la recuperación del contexto histórico en el que se escribió el texto inicial o aquel que plasma en sus versos, ese es el ejercicio que llevan a cabo Francisco Curto o Paco Ibáñez; por el contrario, la descontextualización de los escritos, bien porque se generaliza alguna noción del texto y se la lleva al plano colectivo o universal, el ejemplo paradigmático de ello es "Para la libertad" de Serrat, bien porque lo que se salvaguarda es solamente un motivo o un pasaje y no importa el texto como producción orgánica, este fenómeno se desarrolla, en especial, en músicos más jóvenes, muestra de tal cuestión son Extremoduro o La Barbería del Sur; la omisión de estrofas de carácter más contestatario o con ideologemas precisos, tanto por obra de la censura como resultado de una elección consciente, la adaptación de "Andaluces de Jaén" de Paco Ibáñez es un ejemplo del recorte impuesto por el franquismo, mientras que el diseño de "Rosario dinamitera" de la Barbería del Sur es una elección del grupo; el alejamiento de la primera persona singular y la estructuración de las composiciones en torno a la segunda persona o, en menor proporción, en torno a la tercera; y, por sobre todas las cosas, el respeto y el cuidado por el verso original.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

> Los estereotipos son verdades cansadas. Cuando se logra reavivarlas conservan la fuerza enervante de las intuiciones de que nacieron.
> George Steiner

Los estudios sobre las culturas populares han evolucionado a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, no solo de acuerdo con los recorridos particulares de las ciencias sociales y la teoría literaria, sino con los embates de la historia, en el seno de la cual conviven las innumerables experiencias e historias en minúscula de los sujetos que le dan sustento, forjan modelos de comportamiento y prácticas artísticas, concuerdan o discrepan con las pautas de una "cultura oficial", que impone con mayor o menor fortuna las redes de su "hegemonía". Si bien se trata de una "categoría académica", o al menos, que siempre entraña una disparidad entre quien la "enuncia" y quien la "encarna", "lo popular" constituye una forma de alteridad más o menos cercana a los representantes de la "cultura culta", ya sean estos investigadores universitarios u otros miembros del campo intelectual como escritores, editores, gestores culturales o artistas en general. En el gozne entre los intereses de esos actores, de tenor "exótico" en más de una ocasión, y los deseos de aquellos que proviniendo del ámbito popular aspiran a ingresar en el campo, concebido éste, claro está, como la plataforma para la divulgación de sus obras y el reconocimiento social, esto es, entre la "hegemonía" y la "periferia", se producen, en la posmodernidad, una serie de oscilaciones, de préstamos recíprocos, de viajes de ida y vuelta continuos entre los "tres pisos" del "edificio cultural" (Canclini): "lo culto", "lo popular" y "lo masivo". De este modo, la cultura subalterna ya no es asediada como antaño solo desde la perspectiva de la "sumisión", ahora se la juzga también según las dinámicas de la "resistencia" e, incluso, en los aparatos críticos coetáneos, de la "negociación". Se imponen las indagaciones respecto de las "apropiaciones" y "usos" que ésta lleva a cabo de los referentes cultos, las "tácticas" o "tretas" que emplea para intervenir en el espacio de la cultura hegemónica, descentrada y a la intemperie como suele hallarse.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Miguel Hernández, "popular" *per se*, debido a sus orígenes humildes, sus tareas como cabrero y, para muchos, su conciencia proletaria; digno de "popularidad" vista su decisiva participación en la defensa de la causa republicana y el calibre de su obra poética; y "popularizado", por esas mismas razones, en tiempos de antifranquismo, gracias a las canciones de intérpretes comprometidos de la talla de Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Enrique Morente y Adolfo Celdrán y demás cantautores; es un poeta arraigado con firmeza en el imaginario y la cultura españoles, un individuo que proyecta los anhelos incumplidos de una comunidad, que, en tanto "resistente", lo convoca y actualiza, traza los nexos entre su conducta y aquella que algunos sectores persiguen en la actualidad, entre un proyecto político no clausurado, el de la II República, y una democracia que busca sus "figuras fundadoras", y encuentra en la vida y en la obra del oriolano una fuente de inspiración patriótica. Protagonista indiscutido de la "resistencia" en términos históricos, en su época y después de su muerte, Hernández representa al intelectual que -hacedor de un capital simbólico híbrido, el de la "cultura popular" y el de la "cultura culta"- mejor se aviene a los postulados de las teorías sobre "lo popular" contemporáneas. Su ejemplo exhibe la poca pertinencia que tiene la noción de "hegemonía", si no se la considera en oposición a los grupos que impugnan su "dominio", una pluralidad de voces que dan "cuerpo" a la vida "contracultural". Estos corroen los tejidos de la "cultura dominante" y generan zonas impensadas de disidencia.

En continuidad con lo que venimos diciendo, Hernández forma parte de un singular "patrimonio nacional", tanto como de la cristalización de un determinado "capital cultural" (Bourdieu). Sin duda su imagen está ligada a las opciones del discurso nacionalista de la izquierda, aunque las resonancias de su biografía y de su poesía estén ya en "posesión" de la "inmensa mayoría". En efecto, ésta se encadena con otras ideas emparentadas como la de "origen" o "identidad", que conectan con los intentos de la democracia por diseñarse una genealogía. A resguardar la producción del poeta y los estudios que ha suscitado, se dedican, entonces, instituciones como la Fundación Cultural Miguel Hernández y la Casa-Museo Miguel Hernández de Orihuela y el Centro Hernandiano de Estudios e Investigación de Elche. Sin embargo, esas prácticas que pueden ser tildadas de "fetichistas" y, en cierta medida, de "puestas en escena neutralizadoras" ("patrimonio") (García Canclini), son complementadas y dinamizadas por otras, que se acumulan, modifican y son apropiadas de modo versátil por distintos actores sociales ("capital cultural"), como los grafitis, las pintadas colectivas del

Homenaje de los Pueblos de España, la Senda del Poeta, los diversos concursos artísticos auspiciados por la Fundación y la Universidad Miguel Hernández, entre otras.

Si como vimos la noción de "popular" se define en todos los casos en "relación con otro", se organiza como un conjunto de objetos culturales, "usos" y experiencias excluidos de "lo legítimo" o "lo oficial" (Amar Sánchez), la figura del poeta, al concluir el siglo XX, en este sentido, ingresa en el territorio de las contradicciones. Hernández nunca abandona su "aura" inicial, su índole combativa y rebelde, ni sus costados intimistas, pero penetra progresivamente, no ya en el campo intelectual, dentro del cual había sido consagrado durante la guerra, sino en la nómina del canon de escritores nacionales y, en paralelo, en el canon escolar. Esto habilita por añadidura, de alguna manera, y a pesar de los esfuerzos de la crítica, el encorsetamiento de su imagen, la repetición de unas "verdades cansadas", que, pese a ello, no obstruyen su "popularidad". Ésta prevalece, en tanto "modo de estar en el pueblo", más allá de sus nexos presentes con la "cultura oficial". Su pasaje de la "cultura popular" a la "cultura culta" es el que le permite alcanzar su condición de "autor", pero ésta no sería posible, paradójicamente, sin la excepcionalidad que le provee su origen y sus saberes populares.

La extendida circulación de su figura y los lazos de ésta con la tradición oral popular, por su parte, se desarrollan y perpetúan en un pródigo conjunto de representaciones textuales -autopoéticas, biografías, antologías, libros ilustrados, novelas gráficas, biografías televisivas, videocreaciones, canciones, etc.-, que, junto con los versos de su cartera, articulan una imagen de escritor "popular" de reminiscencias románticas, anudada a otras más actuales, como la de "poeta social" de posguerra y con la de los cantautores comprometidos de los años 60 y 70. Como lo señalamos a lo largo de este trabajo, los escritores forjan imágenes de sí mismos y figuras que se moldean en relación especular con ellos, convocando, a partir de esa práctica, una serie de motivos, que por su sostenida presencia, han llegado a transformarse en tópicos. En el caso de Miguel Hernández, en principio, su perfil se halla asociado a "tres tristes tópicos" (Sánchez Vidal), el del "poeta pastor", "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio", que fecundan, permean o refuerzan, en su persistente entrecruzamiento, los contornos "populares" de su recordada imagen. Con todo, estos no son excluyentes y, según lo expuesto en los capítulos precedentes, gravitan a su alrededor otros de diversa magnitud, como los del "poeta católico", "poeta enamorado", "poeta autodidacta", "poeta juglar" y "poeta militante".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Pocas son las ocasiones en las que Hernández se detiene en los derroteros de la escritura, sea ésta ajena o propia. Su afán por estar al corriente de las nuevas tendencias del campo intelectual, a la saga de los integrantes más reconocidos de la generación del 27, lo inclina a la composición constante de borradores y a los cambios periódicos de registro, mas no a la reflexión detenida sobre su poética. Esto, desde luego, si nos centramos en sus experiencias previas a la guerra, puesto que, una vez iniciada la contienda, los escasos textos autopoéticos que publica son escritos al calor de la lucha, y se corresponden con el "clamor" del pueblo al que van dirigidos. Manifiestan, en los bordes de la literatura, las proclamas revolucionarias. Por lo que, no hay lugar en los mismos para los tópicos al uso, sean estos el del "poeta pastor" o "poeta del sacrificio", solo para la configuración de un escritor entregado a la "causa popular", aunque, según refiere, haga "vida de poeta por los frentes y poco de soldado". Si esos textos autorreferenciales constituyen modos de presentación, la manera en la que los autores que los suscriben quieren ser recordados, es evidente que el oriolano privilegia su cercanía a las líricas de vanguardia y a personajes fundamentales de la misma como Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, primero; y su rol de portavoz del programa ideológico de los republicanos, entendidos estos en su carácter de defensores del "pueblo/nación", después. La Guerra Civil y sus avatares suponen para Hernández más una revelación que una instancia mítica. Merced a ésta, logra un conocimiento sobre sí mismo que le permite adquirir una particular consciencia de clase, y, en simultáneo, descubrir su ansiado estatus de autor.

En cuanto a la incesante proliferación de biografías sobre el poeta de Orihuela, éstas son una muestra acabada del interés por su vida, pasión y muerte. Se trata, no lo olvidemos, de uno de los géneros de mayor tradición dentro de la cultura occidental y de uno de los más apropiados para dar cuenta de los nexos insalvables entre las fuerzas de la vida individual y las fuerzas de la vida colectiva. La popularidad y la importancia de las ideas que el personaje biografiado simboliza han hecho que los biógrafos de los más diversos tipos -por llamarlos de alguna manera-, incluso aquellos con opiniones de signo contrario, se dieran cita, existiendo virtualmente y con sus correspondientes gradaciones y matices, un "sujeto Miguel Hernández" por cada uno de los que han emprendido la tarea de narrar su existencia. Algo semejante sucede con los patrones compositivos y genéricos. Así, nos encontramos con "biografías literarias", las más habituales, pero también con "biografías modales", "biografías heroicas", y sus versiones más extremadas, las "hagiografías", biografías cercanas al giro hermenéutico,

“colecciones acríticas de hechos”, en ciertos casos mixturadas con fragmentos de historia oral, y prosobiografías. No faltan tampoco, por último, las semblanzas sobre el poeta en algunos de los proyectos autobiográficos de los escritores de posguerra y el exilio republicano, tales como las ya clásicas narraciones de Pablo Neruda, Rafael Alberti, María Teresa León, María Zambrano, Camilo José Cela, entre otros.

Con toda seguridad, no hay un solo relato biográfico en el que no se describa la naturaleza, los campos y los montes oriolanos, aunque sea de modo lateral, y no se deriven de ello teorías sobre la personalidad del poeta y sobre el tono de sus versos futuros. En rigor, las únicas narrativas que obvian o deconstruyen esos lugares comunes son las más recientes, en concreto, las de José Luis Ferris y Eutimio Martín. Por lo demás, el contacto del poeta con el mundo natural justifica su retrato en términos de “llaneza”, “ingenuidad”, “pureza” y “bondad”, rasgos que definen al protagonista de la literatura pastoril desde el Renacimiento (Zardoya, Guerrero Zamora, Cano Ballesta) y que permiten asociarlo también, dependiendo el contexto, con el “Buen Pastor” cristiano de procedencia evangélica (Fenoll, Zambrano, Poveda). Su conexión con la tierra y con los seres que la habitan, los conocimientos inherentes a la vida campesina, como por ejemplo las fases de la fecundación, asimismo, despojan implícitamente a su poesía erótica de cualquier connotación deshonesta, insospechada en un sujeto distinguido por su “inocencia” y “pureza”. A esta estrategia (o convicción) recurren las primeras biografías, aquellas que deben sortear las barreras morales de la posguerra y la censura (Zardoya, Guerrero Zamora, Cano Ballesta, Ifach). En la misma dirección, se inscribe la figura de “poeta católico”, que sin ser menos cierta, está ligada a la tarea de desdibujar la imagen de “poeta comunista” y, por lo mismo, antiespañol y ateo en Hernández.

Librado a determinismos varios, entre ellos el mesológico, de declarado cuño romántico, y el de clase, el autor, en las interpretaciones más miserabilistas, cual “buen salvaje”, se propone como un ser que nunca será “desnaturalizado” o “despopularizado”. Y, llevado esto a un plano más filosófico, conforme a las coordenadas del “Pastor del ser” heideggeriano, provistas en la noticia biográfica de María Zambrano, como alguien capaz de volver a los hombres a su sentido originario. De hecho, la discípula de José Ortega y Gasset no duda en compararlo con los “indios americanos”.

Suerte de “traductor” de la cultura popular (Marinello) y apreciado por sus saberes “otros” (Neruda), el oriolano es considerado, además, en analogía con la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

naturaleza, igualados respecto de la libertad que ambos poseen (Poveda), y pensado bajo los cánones del "genio romántico" (Zardoya, Cano Ballesta, Ifach, Poveda). En las relaciones biográficas que abogan por ese modelo de escritor decimonónico, en su mayoría de tipo literarias, su "prodigioso talento natural" menoscaba su arduo trabajo con la palabra poética, fundando otro de los *clichés* que acompañan a su frecuente caracterización, aquel que afirma su espontaneidad y facilidad a la hora de componer versos. "Poeta raro", "endemoniado" o "incomprendido" -otras de las imágenes de impronta romántica que rodean o comparten el halo del escritor dotado con un "don"-, su figura se vincula en esta oportunidad con la ideología carismática del artista, en cuanto ser excepcional (Collado, Navarro y Díez).

En concordancia con ese divulgado romanticismo y esa representación idealizada del autor, se desarrolla el tópico del "poeta enamorado", que cobra mayor relevancia en las biografías escritas por mujeres, la de Concha Zardoya y la de María de Gracia Ifach, y por supuesto en la memorias de Josefina Manresa, pero también en otras como las de Juan Guerrero Zamora y Jacinto Guereña, en las que la versión "cándida" que se provee del poeta halla sus correspondencias en un amor igual de "puro" e "inocente" que éste. Ejemplo de honestidad y de hombría, pese a su eventual encuentro con Maruja Mallo, a la que estos relatos biográficos apenas aluden, a fin de no generar fisuras en la caracterización monolítica del personaje, Miguel Hernández es digno de una novia igual de casta y honorable que él. Este "amor único" es una muestra de su integridad, de su relación estrecha con su pueblo natal y la presencia de la amada, por consiguiente, sirve para exaltar sus virtudes, a la manera del relato épico y caballeresco. Solo tardíamente, y en especial, una vez muerta la esposa del poeta, esta imagen se deshará. José Luis Ferris y Eutimio Martín, cada uno a su modo, y teniendo por principal antecedente a Ramón Pérez Álvarez, dejarán en claro que el empeño por ingresar a los enamorados en la "lista de amantes célebres", comprensible y loable, no posee asidero biográfico sólido.

La instrucción del oriolano tanto como su papel de divulgador se condensan en sendas imágenes, la de "poeta autodidacta" y la de "poeta pedagogo" o "poeta juglar", reservadas a destacar su perseverancia y su convencimiento respecto del oficio de poeta, labor que está decidido a desempeñar. En este sentido, el autodidactismo hernandiano, uno de los motivos que también ha ganado categoría de tópico, recibe múltiples elogios, dado que sus cualidades se precian extraordinarias, juzgándolo, por ejemplo, "prodigio de autosuperación juvenil" (Zardoya), "esfuerzo admirable de autoeducación" (Cano

Ballesta) y "autodidactismo conmovedor" (Romero). Esta imagen de escritor se enlaza, asimismo, con la de "poeta pastor", pues el autor adquiere sus primeros saberes a través de sus experiencias campesinas, goza de una "primera escuela al aire libre". Cabe destacar que, una vez consolidada su conquista de un singular capital cultural, se dará paso a un proceso de signo inverso, la "popularización de lo culto". Será entonces el momento para que Hernández explote sus habilidades pedagógicas. Con el objeto de acercar su poesía de corte más gongorino al pueblo, a partir de una sencilla puesta en escena, imita la técnica representativa de los romances de ciego, es decir, el uso de cartelones pintados, al cual suma el empleo de objetos que sirven para explicar los temas centrales de sus octavas. De esta forma, se afianza la "dimensión popular" del poeta por otra vía, la de la filiación con los antiguos juglares, en tanto éste transmite oralmente un mensaje que se renueva, de acuerdo con las distintas situaciones comunicativas en las que se ve implicado, dotando a cada *performance* de una complejidad semiótica diversa.

La figura de "poeta pastor" y las imágenes asociadas a la misma son las que más cuestionamientos han recibido por parte de la crítica. Después de todo, son aquellas más ligadas a la imaginación literaria, y a las ambivalencias, pues su apreciación depende de la perspectiva que se adopte para examinar las "apropiaciones" hernandianas de la cultura popular. Lo que en un comienzo se propone como una carta de presentación ante los medios oriolanos -nos referimos al aspecto bucólico (y tal vez cristiano) de esa imagen, una "treta" destinada a posibilitar su ingreso en el campo intelectual de la comarca-, más tarde, en otros espacios, pierde en parte su efectividad y se estima una impostura. Sin duda, con el avance de las investigaciones, se han podido ajustar los alcances de dicha "táctica", desechando los lazos de ese retrato con la realidad, debido a que éste prolonga una visión estrecha y peyorativa del poeta, al privilegiar el recurso al exotismo y neutralizar de ese modo su alteridad (Ferris); pero poniendo sobre el tapete, al mismo tiempo, la abierta consciencia que el escritor tenía en torno al uso de esa imagen (Ferris, Martín).

Mientras para Concha Zardoya y Jacinto Guereña el atuendo campesino que el oriolano insistía en vestir, durante sus años madrileños, no era una máscara o entrañaba una "toma de posición" forzada dentro del campo, para Dario Puccini, quien lee en términos dialécticos la posterior rebelión de Hernández contra su "personaje de pastor-poeta", solo gracias a la pérdida de esa imagen tópica, el escritor logra alcanzar la síntesis, exigencia imprescindible para transformarse en "poeta universal". Sin

embargo, quizá sea Guerrero Zamora, el que interprete con más sutileza las "artes del débil". A medio camino entre la fijación del estereotipo y su primera deconstrucción, el biógrafo observa que el conocimiento relativo a los clásicos de la literatura pastoril y la idiosincrasia mimética del autor lo transforman en un "árcade redivivo". Pese a ello, se pregunta por qué pregona con denuedo su apariencia más rústica -calza espardeñas, lleva zamarra y está pelado al cero-, exagerando una circunstancia de su vida -el pastoreo de cabras-, que, en verdad, no duró mucho tiempo. La leyenda, como es sabido, se alimenta de sucesos reales y rasgos mitológicos. Aún así, a las distintas respuestas que el narrador se da, centradas en el "histrionismo" de Hernández, podemos añadir otras notas que, propiciadas por su lectura, hacen foco en la estrategia de entrada al campo intelectual del poeta, esto es, su mitificación consciente. En este aspecto, la misma parece validar las tesis de Pierre Bourdieu en relación con "la paradoja de los dominados". Por un lado, si para algunos de los que conocieron en esa época al joven oriolano, éste iba "disfrazado de pastor", entonces, la "resistencia" que opone la cultura popular a la cultura hegemónica, la afirmación de aquello que la "distingue" y por la cual es sometida, puede ser "alienadora". Por el otro, si Hernández no se hubiera entregado a la adquisición del capital simbólico legitimado, nunca hubiera abandonado el pueblo, pretendido su ingreso al campo artístico, ni forjado esa imagen de autor, entonces, "la sumisión puede ser liberadora". En tal caso, llegados a este punto, cabe preguntarse si al conjugar los dos extremos de la contradicción, Hernández no habría trazado un atajo, una posible y personal salida a la paradoja.

Ahora bien, el segundo *cliché* formulado por Sánchez Vidal, el del "poeta del pueblo", subsume la mayor parte de las veces la etiqueta de "poeta combatiente", aquel que lucha con el fusil y la palabra, y es un asunto mucho más recurrente en las "biografías heroicas" y en las "hagiografías". Esto, como señalamos reiteradamente, no es una mera contingencia, sino que responde a los parámetros de diferentes biógrafos y, sobre todo, a los testimonios de los soldados que interactuaron con Hernández durante la guerra, para quienes su "popularidad" está ligada a su lugar en la lucha, en sentido literal. Para él, el pueblo se manifiesta como entidad "física" y "moral", ligada "carnal" y "míticamente" con la tierra (Salaün). En consecuencia, la horizontalidad de su participación, integrado como está dentro de la "multitud popular" y medio de expresión él mismo de los deseos y el "clamor" populares, impele otras figuraciones de autor, como las de "poeta de vanguardia" y "poeta militante".

En lo que concierne a su posición de batalla, más que darle nombre a su puesto en las primeras filas, las narraciones biográficas lo describen en contrapunto con el "poeta de retaguardia", éste sí sujeto a una nominación concreta y a una valoración ética negativa. Si algo diferencia a los escritores que como Hernández, no solo visitan el frente, sino que permanecen con los soldados, comparten sus padecimientos y sus intereses, con aquellos que recitan sus poemas y después se retiran a sus aposentos, arquetipo del cual a la postre ha terminado siendo Rafael Alberti, es justamente la presencia del "cuerpo", la experiencia y los anhelos proyectados sobre el mismo. "Poeta que da la cara", su vida y su obra plantean un borramiento de los nombres propios, una verdadera confusión del héroe o protagonista con la comunidad. Por otra parte, en las versiones de registro más exaltado, este "rebelde catilinario" (Romero Pérez) aparece investido con todas las características del héroe, excepcional y predestinado a la gloria, aunque deba dar muestras renovadas de su mérito para que el lector pueda considerarlo un personaje elevado (Romero).

A pesar de que no podamos afirmar que la figura del oriolano se condice con la de un intelectual de partido, la evidencia recogida, en especial, por Ramón Pérez Álvarez y Manuel Muñoz Hidalgo, vale decir, los dichos de los soldados y compañeros de presidio del autor, sí permiten pensarlo como un "poeta militante". Según los comentarios de estos, y las líneas interpretativas de los biógrafos, Hernández asume convencido el rol de portavoz de su colectividad, al tiempo que propaga también unas ideas en mayor o menor connivencia con las de sus interlocutores populares, hacia el final, de estirpe comunista. Entendido como el campesino con consciencia de clase que está naturalmente del lado correcto de la lucha, por los escritores que lo homenajean en Cuba un año después de su muerte, su carácter de intelectual orgánico y los entretelones de esa imagen quedan al descubierto para las nuevas generaciones de españoles, merced a los relatos biográficos publicados a partir de 1975; aspecto que es reivindicado en proyectos próximos al centenario como los de David Becerra Mayor y Antonio Antón Fernández y Andrés Sorel, entre otros.

En suma, la identificación entre el poeta, el pueblo y un determinado posicionamiento político producen un encadenamiento de asociaciones, que facilitan la fusión plena entre un individuo, Miguel Hernández, y un programa ideológico (y la comunidad que le da cobijo), el de la causa republicana. Para Eutimio Martín, el oriolano "encarna" dicha causa y la defiende hasta la propia muerte, redundando esto en la credibilidad de su obra y en la dignificación del "oficio de poeta". Además, en tanto

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

modelo de conducta, provee una serie de posibilidades de intervención social, enclaves para la conformación de una consciencia histórica activa (Puccini).

En aquellas narraciones biográficas que desacreditan o rechazan el "voluntarismo" hernandiano, el tópico del "poeta del sacrificio" se emparenta con la noción de "creyente" (Zambrano, Cela). La política deviene religión y las expiaciones absurdas. En cambio, en las que delinean un protagonista épico, su entereza ante el sufrimiento no solo lo catapulta al Olimpo de los héroes, sino que lo erige como ejemplo de la resistencia. Su muerte no es una derrota, sirve a la causa y al género humano en su conjunto, como exhibición de valor y coherencia ideológicas. Al igual que el héroe mitológico, sustenta una visión utópica. Obedece a valores universales, referidos al ciclo de la vida, y no tiene miedo a la muerte, puesto que no se demora en la desaparición del individuo, sino en la perdurabilidad del espíritu humano, o mejor, para el caso del oriolano, en la de las ideas (Romero, Ifach). Por lo demás, todas la biografías que relatan los últimos días del poeta, pero que no lo hacen en términos glorificadores ni teleológicos, detallan los episodios de un calvario, que puede llegar a tener los rasgos propios de un martirologio. Alrededor de esta otra modalidad, afloran las imágenes de "poeta universal", cuando lo que prevalece es la "función identitaria" entre el autor y sus potenciales lectores, esto es, "el discurso que concierne al pueblo" (Bolléme) (Muñoz Hidalgo, Ramos, Puccini); y la de "poeta crucificado", cuando lo que se expone es la magnitud de la injusticia cometida o el impacto de la muerte del poeta en quien escribe (Sorel, León).

Las textualidades, en las que las representaciones escritas del oriolano encuentran su correlato en formulaciones dibujadas (y/o filmadas), reproducen prácticamente los mismos perfiles de escritor que las biografías hasta aquí comentadas, son el fruto de un nuevo hiperbiografismo, esta vez convocado por los homenajes y las actividades del centenario de 2010. Hernández es retratado como "poeta pastor" en la mayoría de las portadas de libros para niños, idealizado y pasado por el tamiz de un romanticismo extenuado, incluso en propuestas más recientes como las novelas gráficas, aunque el tópico sea deconstruido en las biografías televisivas y en las videograbaciones; las imágenes de "poeta del pueblo" y "poeta del sacrificio" se extienden en menor medida, pues están vetadas en muchas de las historias destinadas a los menores de edad, pero se instauran en los documentales biográficos y en los cómics, donde toman un carácter fidedigno o de tenor tremendista, respectivamente. Por añadidura, tampoco colaboran en la diferenciación entre los proyectos ilustrados o

audiovisuales, y aquellos que no lo están, la participación en ambos de los mismos estudiosos de la obra hernandiana, ni la exteriorización de idénticas hipótesis interpretativas, que estos llevan a cabo. De cualquier forma, estas nuevas figuraciones artísticas tienen la ventaja de su difusión masiva, si se quiere democratizadora, y la virtud de ampliar las coordenadas visuales del imaginario sobre el poeta, añadiendo nuevos motivos compositivos, como por ejemplo el de la gota de sangre que atraviesa o recubre los fotogramas de las series televisivas, al ya decantado archivo fotográfico del oriolano.

Con todo, la principal novedad desarrollada en estos entramados textuales está relacionada con la imagen de "poeta autodidacta" y su desacralización. En primer lugar, esa figura es utilizada con evidentes propósitos moralizantes, dado que, en especial en los volúmenes dirigidos a los más pequeños, se acusa la ejemplaridad de Hernández y se exhorta a los receptores a la lectura. Incluso, en varios de ellos, se compone otra conveniente semblanza del escritor, la del "poeta niño". En segundo lugar, esa imagen y las escenas de autoeducación que conjura son parodiadas en una forma de menor circulación, el videoarte, pero sintomática de las incesantes búsquedas artísticas en torno a la estela del oriolano. Como vimos, el personaje creado para esas breves narraciones -exasperado en "Grandes autores" de Deborah Orozco y Juan Manuel Beltrán y ridiculizado, aunque se respete al menos el aspecto físico del joven poeta, en "Miguel Hernández" de Sergio Pardo- lee revistas que no concuerdan con la representación monumentalizada y comprometida de las biografías, en el primer caso, y repite con obstinación digna del humor absurdo que él es un "autodidacta", en el segundo. La parodia surge, entonces, en una instancia de saturación de los tópicos al uso, con la pretensión subyacente de renovar el catálogo de formas estereotipadas y augurando, con ese gesto, cambios en la tradición heredada. Y lo hace, asimismo, con gran probabilidad, como respuesta a la insistente aparición de Hernández en los medios masivos de comunicación de los últimos años y, desde luego, a su presencia recurrente dentro del canon escolar.

Por otra parte, de lo "tradicional" como capital simbólico proveniente del ámbito colectivo al repertorio de lo "tradicional" asentado en las experiencias de la intimidad, la poesía del escritor de Orihuela construye desde su misma retórica una figura de autor popular, que desempeña un papel preferente, en la medida en que su obra se ve involucrada en la coyuntura política de su tiempo histórico; plasmando un tono épico y los avatares de unos sucesos y personajes en acuerdo con el mismo, en los primeros

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

meses de la guerra, que están inscriptos, en particular, en los romances de *Viento del pueblo*, y evolucionando hacia un registro de transparente carácter elegíaco, en algunas de las piezas de *El hombre acecha*, y, sobre todo, en las formas breves octosilábicas del *Cancionero y romancero de ausencias*. El autor utiliza los moldes estróficos de la poesía popular porque son los que consienten una representación más rigurosa, en un estilo preciso y sentencioso, de los efectos devastadores de la contienda bélica en la vida personal, pero también porque son los más apropiados para mantener una comunicación fluida con los "hombres del pueblo" y dar credibilidad, de este modo, a su *ethos* vital y poético. Recordemos que, al tiempo que sus versos operan una transparente apropiación sobre el bastidor de la poesía tradicional popular, signada por unos singulares horizontes de recepción y la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de cualquier posible praxis literaria, la poesía de guerra hernandiana diseña una "retórica del compromiso" consecuente con su recitado en las trincheras, es decir, con fines fundamentalmente persuasivos y propagandísticos. Por lo expuesto, el derrotero que lo lleva de estas expresiones en el borde de lo literario al despliegue de una "escritura del yo" poca relación presenta con un mero "tradicionalismo" y sí, en cambio, con un uso actualizado y político de las formas populares.

La canción de autor española nacida en el tramo final de la lucha antifranquista, entre los años sesenta y setenta, recrea y potencia una figura de Miguel Hernández como escritor "popular", que como hemos dicho con anterioridad ya se encontraba presente en su propia poética, explotando la "oralidad virtual" de sus versos y promoviendo la "popularización" o difusión masiva de su palabra, junto con la cristalización de una identidad simbólica, que se pone en conexión con las imágenes de "héroe" o "mártir", de clara procedencia romántica, y estrecha lazos con otras propias de la posguerra, como las de "poeta social". De hecho, ésta continúa la labor divulgativa de un programa ideológico y estético opuestos al régimen, iniciada por los exponentes de la "poesía social" -nos referimos a los nombres de Blas de Otero y Gabriel Celaya, entre otros-, actividad militante, que se traduce, en algunas ocasiones, en expresiones poéticas de signo revolucionario. Tales inclinaciones, no obstante, no se perpetúan en el tiempo y, pasados los años de la transición, las musicaciones ofrecen otros recortes de la obra hernandiana, de costados más íntimos en las canciones pop y profundizando cierto "endurecimiento" en las del rock, que no propician la figura del cantante comprometido de antaño.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Se produce, entonces, un pasaje de lo "popular" a lo "masivo" que entraña algunas contradicciones. Considerada desde la óptica "apocalíptica" una sugestiva forma de manipulación o en su defecto un tipo de diversión que cancela el pensamiento crítico, la cultura masiva no resultaría un canal afín a las propuestas *engagées* de los cantautores. Sin embargo, estos han empleado sus medios -primero la radio y más adelante la televisión y la *web*-, pues no existe en la actualidad posibilidad de sustraerse a ellos y pueden ser excelentes difusores de la poesía, acotada como está a círculos muy reducidos. Aún así, las producciones discográficas designadas bajo la categoría de "canción de autor" o "canción protesta" distan mucho de ser las más generalizadas, no tienen la cantidad de adeptos de la "canción pop" o "comercial", ni pueden acceder tan fácilmente al estatus anónimo y colectivo de la "canción folclórica". Se trata de un tipo de creación buscada por aquellos que comulgan con las ideas de los que cantan, esto significa, sujetos que ya están concienciados, en su mayoría, durante el período previo a la Transición, jóvenes universitarios que intentan transgredir los límites del franquismo y están preocupados por conocer los objetos culturales que éste prohíbe. Por fuera de ellos, a lo sumo, se acercan a sus orillas los fans de Joan Manuel Serrat, el cantautor más extendido de la época y el que más registros poéticos exhibe en su obra.

Según lo dicho, el intérprete catalán constituye el caso paradigmático en cuanto a la difusión masiva de las composiciones hernandianas, coincidiendo con el autor de *Viento del pueblo*, en principio, en su juventud, convencimiento y popularidad. La imagen intocable del escritor se mezcla con la del cantante, a tal punto que, éste deja de ser solo un mediador y se convierte en la sombra de Hernández, o mejor, su doble, dado que su figura de artista eclipsa a la del poeta. Su auditorio incondicional reconoce en sus canciones los versos del oriolano, mas los receptores ocasionales creen que estos le pertenecen, procediendo por metonimia. Esta imagen "otra" o de segundo grado, al mismo tiempo, convoca a una tercera, la del "ventrílocuo", una persona que maneja el arte de las voces lejanas, atribuidas a sujetos que, en verdad, ya no las encarnan. En su lugar, se encuentra el "ilusionista", un artista que "pone su cuerpo" para que resurja la voz del otro.

Si sobre el cuerpo de Miguel Hernández se escribe una "memoria", su "cara de terrón o de papa" -como la llamó Pablo Neruda- es la primera vinculación directa del oriolano con la tierra y, por ende, con la cultura popular que se asocia a ella. El modo en que éste se reviste, el polémico atuendo campesino, por el cual lo acusaron de "ir disfrazado" y de "exhibicionismo rusticano", revela tanto las confrontaciones entre la

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

cultura culta y la cultura popular, simbolizada esta última en sus prendas y en sus modales, como las "tácticas" que el poeta puso en práctica a fin de ingresar en el campo intelectual. En suma, la "puesta en escena" de lo popular nos remite a una "noción teatral" de la misma, en la que Hernández "aprovecha las situaciones" y se adecúa a ellas, prepara las "astucias dramáticas" (García Canclini), propias de quienes desde la posición del subalterno luchan por trazarse un camino. Además, teniendo en cuenta su participación en los frentes de batalla, la presencia de ese cuerpo habilita la anulación de la indecidibilidad entre la vida y la obra del poeta, esto es, entre el autor y el sujeto de la escritura, puesto que, si el hablante de sus poemas es una voz que no tiene asidero físico, carnal, en el recitado de los versos, en cambio, esa voz consigue un color y una intensidad, así como el espesor de un cuerpo, todos ellos únicos e irrepetibles.

Por otro lado, la noción de pueblo cobra relevancia durante la guerra porque lo que está en juego es la "emancipación" y la idea misma de "nación", qué proyecto político construirá el relato de la comunidad a partir de entonces. Si como afirma Judith Butler la soberanía es un "ejercicio performativo", Miguel Hernández combate a favor de la causa republicana con su literatura -causa que según los biógrafos personifica-, pero también con su propio ser, su "actuación" no se limita a "estar presente", sino que por el mismo hecho de estarlo, ésta se realiza; o lo que es igual, su cuerpo "encarna" una serie de ideas, traduce en la acción aquello que pregona. Es por esto que, el motivo de "palabra como arma" cobra pleno sentido en su voz y ese "poner el cuerpo" lo distingue, haciendo de él, el "poeta del pueblo" por antonomasia.

Para finalizar diremos que, no es una casualidad que una buena cantidad de las expresiones que recuperan la imagen de autor del poeta, se hayan cristalizado durante el centenario, es decir, cuando se cumplieron cien años de su nacimiento, en 2010. A pesar de los "filtros neohumanistas" empleados por algunos críticos y los "bárbaros carroñeros" que lo transformaron en una franquicia, éste fue un momento propicio para revisar los alcances de su figura, en el marco de una intensa crisis económica que se prolonga hasta nuestros días, signada por los recortes y el desempleo, pero también por muestras renovadas de participación ciudadana. Integrado de modo decidido en la nómina de los mitos nacionales, su ejemplo es evocado, en estas nuevas circunstancias, pues sus cualidades morales siguen teniendo la potencia de un "arma política". "Poeta de la resistencia", sin embargo, su espacio no es el de la política ni el de la moral. Su figura, popular e inexpugnable, se sitúa, definitivamente, en el siempre necesario terreno de los "insumisos".

CONCLUSIONI

Gli studi riguardanti le culture popolari si sono sviluppati durante il XX secolo e nel periodo già trascorso del XXI secolo, non solo in accordo con i percorsi particolari delle scienze sociali e della teoria letteraria, ma anche seguendo gli attacchi furiosi della storia, dentro la quale convivono le innumerevoli esperienze e storie minori dei soggetti che le sostengono, creano modelli di comportamento e pratiche artistiche, sono d'accordo o sono in disaccordo con le regole di una "cultura ufficiale", che impone con più o meno fortuna le reti della sua "egemonia". Anche se si tratta di una "categoria accademica", o almeno che sempre include una disparità tra chi la "enuncia" e chi la incarna, "il popolare" costituisce una forma di alterità più o meno vicina ai rappresentanti della "cultura colta", potendo essere essi ricercatori universitari o altri membri del campo intellettuale come scrittori, editori, gestori culturali o artisti in generale. Nella frontiera tra gli interessi degli attori, di tenore "esotico" in più di una occasione e i desideri di quelli che venendo dall'ambito popolare aspirano ad entrare nel campo, concepito, è chiaro, come la piattaforma per la divulgazione delle sue opere e il riconoscimento sociale, cioè, tra l'"egemonia" e la "periferia" si producono, nella postmodernità una serie di oscillazioni, di prestiti reciproci, di viaggi di andata e ritorno continui tra i "tre piani" del "edificio culturale" (Canclini): "il colto", "il popolare" e "il massivo".

In questo modo la cultura subalterna non è più assediata come prima solo dalla prospettiva della "sottomissione", adesso la si giudica anche secondo le dinamiche della "resistenza" e, incluso, nella critica coetanea, della "negoziazione". Si impongono le indagini con rispetto alle "appropriazioni" e "usi" che essa fa dei colti, le "tattiche" o "trucchi" che utilizza per intervenire nello spazio della cultura egemonica, decentrata e alle intemperie come solitamente si trova.

Miguel Hernández, "popolare" *per se*, per le sue umili origini, i suoi lavori come pastore di capre e, per molti, la sua coscienza proletaria; degna di "popolarità" vista è la sua decisiva partecipazione nella difesa della causa repubblicana e la grandezza della sua opera poetica; e "popolarizzato", per gli stessi motivi, in tempi di antifranchismo, grazie alle canzoni di interpreti compromessi che hanno la qualità di Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Enrique Morente e Adolfo Celdrán, e altri cantautori, è un poeta radicato, con fermezza nell' immaginario e nella cultura spagnola, un individuo che proietta i desideri incompiuti di una comunità che, in quanto "resistente", lo convoca e

aggiorna, traccia i nodi tra la sua condotta e quella che alcuni settori inseguono nell'attualità, tra un progetto politico non rinchiuso, quello della II Repubblica e una democrazia che cerca le sue "figure fondatrici", e trova nella vita e nell'opera del oriolano una fonte d'ispirazione patriotica. Protagonista indiscusso della "resistenza" in termini storici, nella sua epoca e dopo la sua morte, Hernández rappresenta l'intellettuale che -creatore di un capitale simbolico ibrido, quello della "cultura popolare" e quello della "cultura colta"- meglio si avvicina ai postulati delle teorie contemporanee sul "popolare". Il suo esempio esibisce la poca appartenenza che ha la nozione di "egemonia", se non la si considera in opposizione ai gruppi che sfidano il suo dominio, una pluralità di voci che danno "corpo" alla vita "controculturale". Essi rovinano i tessuti della "cultura dominante" e generano zone impensabili di dissenso.

Continuando con quello che stiamo dicendo, Hernández fa parte di un singolare "patrimonio nazionale", così come della cristallizzazione di un determinato "capitale culturale". Senza dubbi la sua immagine è in relazione con le opzioni del discorso nazionalista della sinistra, anche se le risonanza della sua biografia e della sua poesia sono già in "possesso" della "immensa maggioranza". In effetti, essa si relaziona con altre idee vicine come quella di "origine" o "identità", che collegano questi tentativi della democrazia di ideare una genealogia. A proteggere la produzione del poeta e gli studi che ha suscitato si dedicano, quindi, istituzioni come la Fundación Cultural Miguel Hernández e la Casa-Museo Miguel Hernández de Orihuela e il Centro Hernandiano de Estudios e Investigación de Elche.

Comunque, quelle pratiche che possono essere marchiate come "feticista" e, in una certa misura, di "messe in scena che neutralizzano" ("patrimonio"), si complementano e dinamizzano con altre, che si accumulano, modificano, e sono appropriate in modo versatile da diversi attori sociali ("capitale culturale"), come i graffiti, i dipinti collettivi di *Homenaje de los Pueblos de España*, la "Senda del Poeta", i diversi concorsi artistici sponsorizzati dalla Fondazione e l'Università Miguel Hernández, e altri.

Se come abbiamo visto la nozione di "popolare" si definisce in tutti i casi nel "rapporto con l'altro", si organizza come un insieme di oggetti culturali, "usi" ed esperienze escluse dal "legittimo" o "ufficiale", la figura del poeta, quando conclude il XX secolo, in questo senso, entra nel territorio delle contradizioni. Hernández non abbandona mai la sua "aura" iniziale, il suo spirito combattivo e ribelle, né i suoi lati intimisti, ma penetra progressivamente non ormai al campo intellettuale, dentro al quale

era stato consacrato durante la guerra, ma alla nomina del canone di scrittori nazionali e, in parallelo, al canone scolastico. Questo permette per aggiunta, in qualche modo, e a prescindere dagli sforzi della critica, il rinchiudimento della sua immagine, la ripetizione di alcune "verità stanche", che a prescindere da quello non ostacolano la sua "popolarità". Questa prevale in quanto "modo di esserci nel popolo", e va più in là dai suoi nessi presenti con la "cultura ufficiale". Il suo paesaggio dalla "cultura popolare" alla "cultura colta" è quello che permette di raggiungere la sua condizione di "autore", ma questa non sarebbe possibile, paradossalmente, senza la eccezionalità che le dà la sua origine e la sua saggezza popolare.

La grande circolazione della sua figura e i lacci di essa con la tradizione orale popolare si sviluppano e perpetuano in un prodigo insieme di rappresentazioni testuali - "autopoetiche", biografie, antologie, libri illustrati, romanzi grafici, biografie televisive, videocreazioni, canzoni, ecc.- che, insieme ai suoi versi, articolano una immagine di scrittore "popolare" di reminiscenze romantiche, collegate ad altre più attuali come quella di "poeta sociale" del dopoguerra e con quella dei cantautori impegnati degli anni 60 e 70. Come abbiamo segnalato in questo lavoro, gli scrittori creano immagini di se stessi e figure che si modellano in una relazione speculare con essi, convocando a partire da quella pratica una serie di motivi che, per la sua sostenuta presenza, sono arrivati a trasformarsi in topici. Nel caso di Miguel Hernández, innanzitutto, il suo profilo è associato a "tre triste topici" (Sánchez Vidal), quello di "poeta pastore", "poeta del popolo" e "poeta del sacrificio", che fecondano, permeano o rafforzano, nel suo persistente incrocio, i contorni "popolari" della sua ricordata immagine. Con tutto, questi non sono escludenti e, secondo quanto esposto nei capitoli precedenti, gravitano intorno a lui altri di una grandezza diversa, come quelli del "poeta cattolico", "poeta innamorato", "poeta autodidatta", "poeta menestrello" e "poeta militante".

Poche sono le occasioni nelle quali Hernández si ferma nei percorsi della scrittura, sia questa propria o altrui. Il suo desiderio di essere sempre al corrente sulle nuove tendenze nel campo intellettuale, alla saga degli integranti più riconosciuti della generazione del 27, lo inclina alla composizione costante di bozze e ai cambi periodici di registro, ma non alla riflessione attenta sulla sua opera poetica. Questo, senza dubbi, se ci concentriamo sulle sue esperienze di prima della guerra, visto che, una volta iniziata la battaglia, i pochi testi "autopoetici" che pubblica sono scritti in contesto di lotta e si corrispondono con un "clamore" del paese dove sono diretti. Manifestano, nei confini della letteratura, le proclamazioni rivoluzionarie. E per questo non esiste posto

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

in esse per i topici abituali, fossero questo del "poeta pastore" o "poeta del sacrificio", solo per la configurazione di uno scrittore votato alla "causa popolare", anche se secondo quanto riferisce, fa "vita di poeta per i fronti e poco come soldato". É evidente che l'oriolano privilegia la sua vicinanza alle liriche di avanguardia e ai loro personaggi fondamentali come Vicente Aleixandre e Pablo Neruda, prima; e il suo ruolo di portavoce del programma ideologico dei repubblicani, intesi questi nel suo carattere di difensori del "paese/nazione", dopo. La Guerra Civile e i suoi avatari suppongono per Hernández più una rivelazione che un'istanza mitica. A prescindere da questa, consegue un riconoscimento di se stesso che gli permette di acquisire una particolare coscienza di classe e, allo stesso tempo, scoprire il suo desiderato status di autore.

In quanto alla incessante proliferazione di biografie sul poeta di Orihuela, queste sono un'evidenza conclusa dell'interesse per la sua vita, passione e morte. Si tratta, non ci dimentichiamo, di uno dei generi di maggiore tradizione dentro la cultura occidentale e uno dei più appropriati per evidenziare i rapporti insalvabili tra le forze della vita individuale e le forze della vita collettiva. La popolarità e l'importanza delle idee che il personaggio biografico simbolizza hanno fatto sì che i biografi dei tipi più diversi -tanto per chiamarli in qualche modo-, incluso quelli con opinioni contrarie, si dessero appuntamento, esistendo virtualmente e con le sue corrispettive gradazioni e facciate, un "soggetto Miguel Hernández" per ognuno di quelli che hanno raggiunto il compito di narrare la sua esistenza. Qualcosa di simile accade con i patroni compositivi e generici. Così ci troviamo con "biografie letterarie", la maggior parte, ma anche la "biografie modali", "biografie eroiche", nelle sue versioni più estreme, le "agiografie", biografie più vicine al giro ermeneutico, "collezioni acritiche di fatti", in qualche occasione mischiate con frammenti di storia orale, e prosobiografie. Non mancano neanche, per ultimo, le somiglianze col poeta in alcuni dei progetti autobiografici degli scrittori del dopoguerra e dell'esilio repubblicano, come le narrazioni di Pablo Neruda, Rafael Alberti, María Teresa León, María Zambrano, Camilo José Cela, e altri.

Con tutta sicurezza non c'è un solo racconto biografico nel quale non si descriva la natura, le campagne, i monti oriolani, anche in un modo laterale e non derivino da essi teorie sulla personalità del poeta e sul tono dei suoi versi futuri. In rigore, gli ultimi scritti che oltrepassano o "distruggono" quei luoghi comuni sono i più recenti, in concreto, quelle di José Luis Ferris ed Eutimio Martín. Per il resto, il contatto del poeta con il mondo naturale giustifica il suo ritratto in termini di "pianura", "insicurezza", "purezza" e "bontà", caratteristiche che definiscono al protagonista della letteratura

pastorale dal Rinascimento (Zardoya, Guerrero Zamora, Cano Ballesta) e che permettono di associarlo anche, dipendendo dal contesto, con il "Buen Pastor" cristiano di provenienza evangelica (Fenoll, Zambrano, Poveda). La sua connessione con la terra e con gli esseri che l'abitano, le conoscenze inerenti alla vita di campagna, come per esempio le fasi della fecondazione, privano implicitamente la sua poesia erotica di qualsiasi connotazione disonesta, insospettata in un soggetto distinto per la sua "innocenza" e "purezza". Questa strategia (o convinzione) è utilizzata nelle prime biografie, quelle che devono attraversare le barriere morali del dopoguerra e la censura (Zardoya, Guerrero Zamora, Cano Ballesta, Ifach). Nella stessa direzione si iscrive la figura di "poeta cattolico", che senza essere meno vera, è relazionata al compito di oscurare l'immagine del "poeta comunista", e per lo stesso motivo, antispagnolo e ateo di Hernández.

Liberato dai vari determinismi, tra essi il mesologico, di dichiarato timbro romantico, e quello di classe, l'autore, nelle interpretazioni più "miserabiliste", come "buon selvaggio", si propone come un essere che non sarà mai "denaturalizzato" o "depopolarizzato". E, portato questo a un piano più filosofico, conforme alle coordinate del "Pastore dell'essere" heideggeriano, date nel racconto biografico di María Zambrano, come un soggetto capace di far tornare gli uomini al suo senso originario. Infatti, la discepola di José Ortega y Gasset non dubita nel paragonarlo a tutti gli "indios americanos".

Sorta di "traduttore" della cultura popolare (Marinello) e apprezzato a causa della sua saggezza "altrui" (Neruda), l'orilano è considerato, anche, in analogia con la natura, messi allo stesso livello rispetto alla libertà che entrambi possiedono (Poveda), e pensando dal punto di vista dei canoni del "genio romantico" (Zardoya, Cano Ballesta, Ifach, Poveda). Nei rapporti biografici che esistono per questo modello di scrittore diciannovesimo, nella maggioranza dei tipi letterari, fondando un altro dei *clichés* che affiancano la sua caratterizzazione, quello che afferma spontaneità e facilità al momento di comporre versi. "Poeta strano", "indemoniato" o "incompreso" -altre immagini di impronta romantica che circondano o condividono l'aura dello scrittore dotato di un "dono"-, la sua figura si vincola in questa occasione con l'ideologia carismatica dell'artista in quanto essere eccezionale (Collado, Navarro y Díez).

Nella concordanza con quel divulgato romanticismo e quella rappresentazione idealizzata dell'autore, si sviluppa il *topos* del "poeta innamorato", che acquisisce una maggiore rilevanza nelle biografie scritte da donne, quella di Concha Zardoya e di

María de Gracia Ifach, e certamente quella delle memorie di Josefina Manresa, ma anche in altre come quella di Juan Guerrero Zamora e Jacinto Guereña, dove la versione "candida" che si prende dal poeta trova le sue corrispettive in un amore "puro" e "innocente" uguale a lui. Esempio di onestà e di virilità, a prescindere del suo incontro con Maruja Mallo, a cui questi racconti biografici appena fanno cenno, con l'obbiettivo di non generare fessure nella caratterizzazione monolitica del personaggio, Miguel Hernández è degno di una fidanzata di una casta e una onorabilità uguale alla sua. Questo "amore unico" è l'evidenza della sua integrità, del suo stretto rapporto col suo paese d'origine e la presenza di una amata, quindi, serve ad esaltare le sue virtù, alla maniera del racconto epico. Solo successivamente, e in speciale, dopo la morte della moglie, questa immagine si annullerá. José Luis Ferris ed Eutimio Martín, ognuno a modo suo e considerando principalmente come antecedente Ramón Pérez Álvarez, chiariranno che lo sforzo per entrare nella lista degli innamorati e nella "lista degli amanti celebri", comprensibile e lodevole, non ha base biografica solida.

L'istruzione dell'oriolano così come il suo ruolo si condensano in entrambe le immagini: quella di "poeta autodidatta" e quella di "poeta pedagogo" o "poeta menestrello", riservate ad evidenziare la sua perseveranza e la sua convinzione rispetto al mestiere del poeta, compito che egli è deciso a compiere. In questo senso, l'autodidattismo hernandiano, uno dei motivi che hanno vinto anche categoria di topico, riceve molteplici elogi, visto che le sue qualità si pregiano come straordinarie, giudicandolo, per esempio, "prodigo di autosuperamento giovanile" (Zardoya), "ammirevole sforzo d'autoeducazione" (Cano Ballesta) e "autodidattismo commuovente" (Romero). Questa immagine di scrittore si innalza con quella di "poeta pastore", dato che l'autore acquisisce le sue prime conoscenze pastorali, si gode una "prima scuola all'aria aperta". Fondamentale che una volta che si è consolidata la sua conquista di un capitale culturale singolare, farà un passo in un processo di segno inverso, la "popolarizzazione dell'altro colto". Allora sarà il momento per che Hernández faccia il miglior uso delle sue abilità pedagogiche. Con l'obbiettivo di avvicinare la sua poesia di corte più gongorino al popolo, partendo da una semplice messa in scena, imita la tecnica rappresentativa dei "romanzi di cieco", cioè, l'utilizzo di cartelloni dipinti, ai quali aggiunge l'uso di oggetti che servono per spiegare tematiche centrali delle sue ottave. In questo modo, s'afferma la "dimensione popolare" del poeta per un'altra via, quella della filiazione con gli antichi menestrelli, in tanto questo trasmette oralmente un messaggio che si rinnova, d'accordo con le diverse

situazioni comunicative nelle quali si trova, dotando a ogni *performance* di una complessità semiotica diversa.

La figura di "poeta pastore" e le immagini associate ad esse sono quelle che più critiche hanno ricevuto da parte dei ricercatori. Dopo tutto, sono quelle più legate all'immaginazione letteraria e alle ambivalenze, dato che il suo apprezzamento dipende dalla prospettiva che si adotta per esaminare le "appropriazioni" hernandianas della cultura popolare. Questo che dall'inizio si proponeva come una lettera di presentazione davanti ai mezzi oriolani, ci riferiamo all'aspetto bucolico (e magari anche cristiano) di quella immagine, una "trucco" destinato a fare possibile il suo ingresso nel campo intellettuale del paesino, più in là, negli altri spazi, perde in parte la sua effettività e si stima una impostura. Senza dubbi, con l'avanzare delle ricerche, sono riuscite a consolidarsi di più le caratteristiche di questa "tattica", buttando via i rapporti tra quel ritratto della realtà, dovuto al fatto che esso prolunga una visione stretta e peggiorativa del poeta al momento in cui privilegia la risorsa davanti ell'esotismo e neutralizza in questo modo la sua alterità (Ferris) ma mettendo sul tappeto, allo stesso tempo, la coscienza aperta che lo scrittore aveva riguardo all'uso di quella immagine (Ferris, Martín).

Mentre per Concha Zardoya e Jacinto Guereña i vestiti di campagna che l'oriolano insisteva a indossare durante i suoi anni madrilegni non erano una maschera, e comportavano una decisione forzata sulla postura che doveva prendere all'interno della campagna, per Dario Puccini, che legge in termini dialettici la posteriore ribellione di Hernández contro il suo "personaggio di pastore-poeta", solo grazie alla perdita di quella immagine topica, lo scrittore raggiunge la sintesi, esigenza imprescindibile per trasformarsi in "poeta universale". Anche se magari è Guerrero Zamora ad interpretare con più finezza le "arti del debole". A metà strada tra la fissazione dello stereotipo e la sua prima decostruzione, il biografo osserva che la conoscenza riguardo ai classici della letteratura pastorale e l'idiosincrasia mimetica dell'autore lo trasformano in un "arcade". A prescindere da ciò, si domanda perché è più importante la sua apparenza più rustica, esagerando una situazione della sua vita -il pastore di capre- che, in realtà non è durata tanto tempo. La leggenda, come si sa, si alimenta di successi reali e caratteristiche mitologiche. Ancora, alle diverse risposte che il narratore si dà, centrate sull'istrionismo di Hernández, possiamo aggiungere altre note che, propiziate dalla sua lettura, si focalizzano nella strategia d'ingresso al campo intellettuale del poeta, cioè, la sua mitizzazione cosciente. Riguardo questo aspetto, essa sembra di validare le tesi di

Pierre Bourdieu in relazione al "paradosso dei dominati". Da una parte, se per alcuni che hanno conosciuto in un periodo giovanile il poeta oriolano, egli usava il "costume di pastore", allora la "resistenza" che oppone la cultura popolare alla cultura egemonica, la affermazione di quello che la "distingue" e per la quale è sottomessa, può essere "alienante". Dall'altra parte, se Hernández non si fosse "dato" all'acquisizione del capitale simbolico legittimato non avrebbe mai abbandonato il paese (preteso il suo ingresso nel campo artistico) né creato quell'immagine d'autore, quindi, "la sottomissione potrebbe essere liberatoria". In quel caso, arrivati a questo punto, è necessario chiedersi se nel coniugare i due estremi della contraddizione, Hernández non abbia disegnato una scorciatoia, una possibile e personale uscita verso il paradosso.

Ora però il secondo *cliché* formulato da Sánchez Vidal, quello del "poeta del popolo", presenta la maggior parte delle volte l'etichetta di "poeta combattente", che lotta col fucile e la parola e che è un tema molto più ricorrente nelle "biografie eroiche" e nelle "agiografie". Questo, come abbiamo detto di recente, non è una semplice contingenza, ma risponde ai parametri di diversi biografi e soprattutto ai testimoni dei soldati che hanno interagito con Hernández durante la guerra per i quali la sua "popolarità" è in relazione con il suo luogo nella lotta, in un senso letterale. Per lui, il popolo si manifesta come entità "fisica" e "morale", in relazione "carnale" e "mitica" con la terra (Salaün). Come conseguenza, l'orizzontalità della sua partecipazione, integrato com'è alla "moltitudine popolare" ed essendo mezzo d'espressione lui stesso dei desideri e del "clamore" popolari, appaiono altre figurazioni dell'autore come quelle di "poeta d'avanguardia" e "poeta militante".

In quello che riguarda la sua posizione di battaglia, più che dargli un nome al suo posto nelle prime file, le narrazioni biografiche lo descrivono in contrappunto con il "poeta di retroguardia", questo sì soggetto a una denominazione concreta e a una valutazione etica negativa. Se qualcosa differenza gli scrittori che come Hernández non solo visitano il fronte ma anche rimangono con i soldati, condividono le sofferenze e gli interessi, con quelli che recitano le loro poesie e dopo si ritirano alle stanze, archetipo del quale è Rafael Alberti, è proprio la presenza del "corpo", l'esperienza e i desideri proiettati su se stesso. "Poeta che ci mette la faccia", la sua vita e opera propongono una cancellazione di nomi propri, una vera confusione dell'eroe o protagonista con la comunità. Dall'altra parte, nelle versioni di registro più esaltato, questo "ribelle catilinario" (Romero Pérez) appare descritto con tutta le caratteristiche dell'eroe,

eccezionale e predestinato alla gloria, anche se deve sempre dare evidenze del suo merito in modo che il lettore possa considerarlo come personaggio elevato (Romero).

Anche se non riusciamo ad affermare che la figura dell'oriolano corrisponde con quella di un intellettuale di partito, l'evidenza presa, specialmente da Ramón Pérez Álvarez e Manuel Muñoz Hidalgo, vale a dire, i detti dei soldati e compagni di presidio dell'autore sì permettono di pensarlo come un "poeta militante". Secondo i commenti e le linee interpretative dei biografi, Hernández assume convinto il ruolo di portavoce della sua collettività, al tempo che dissemina delle idee più o meno in accordo con quelle degli interlocutori popolari, verso la fine, di stirpe comunista. Inteso come il contadino con coscienza di classe che si trova naturalmente nel lato corretto della lotta dagli scrittori che le fanno omaggio a Cuba un anno dopo la sua morte, il suo carattere intellettuale organico e lo sfondo di quella immagine sono finalmente scoperti per le nuove generazioni di spagnoli a prescindere dei relati biografici pubblicati a partire dal 1975; aspetto rivindicato nei progetti vicini al centenario come quelli di David Becerra Mayor e Antonio Antón Fernández e Andrés Sorel, e altri.

Quindi l'identificazione tra il poeta, il popolo e un determinato posizionamento politico producono una concatenazione di associazioni che facilitano la fusione piena tra un individuo, Miguel Hernández e un programma ideologico (e la comunità che lo ospita), quello della causa repubblicana. Secondo Eutimio Martin, l'oriolano "incarna" questa causa e la difende fino alla propria morte, riflettendosi questo nella credibilità della sua opera e nella "degnificazione" del "mestiere del poeta". Inoltre, come modello di condotta, offre una serie di possibilità di interventi sociali, stimoli per la conformazione di una coscienza storica attiva (Puccini).

In quelle narrazioni biografiche che screditano o rifiutano il "volontarismo" hernandiano, il *topos* del "poeta del sacrificio" si associa alla nozione de "credente" (Zambrano, Cela). La politica deviene religione e le espiazioni assurde. Invece, in quelle che delineano un protagonista epico, la sua interezza davanti alla sofferenza non solo lo catapulta nell'Olimpo degli eroi ma lo erige come esempio della resistenza. La sua morte non è una perdita, serve alla causa e al genere umano nella sua totalità, come esibizione di valore e coerenza ideologici. Così come l'eroe mitologico supporta una visione utopica. Obbedisce ai valori universali, preferiti al ciclo della vita e non ha paura della morte visto che non perde tempo nella scomparsa dell'individuo ma nella perdurabilità dello spirito umano, o meglio, per il caso del oriolano, in quello delle idee (Romero, Ifach). Per il resto, tutte la biografie che raccontano gli ultimi giorni

del poeta, che però non lo fanno glorificandolo nè in modo teleologico, narrano gli episodi di un calvario che potrebbe avere le caratteristiche di un martirologio. Intorno a quest'altra modalità sfiorano immagini del "poeta universale", quando ciò che prevale è la "funzione identitaria" tra l'autore e i suoi potenziali lettori, cioè, "il discorso che riguarda il popolo" (Muñoz Hidalgo, Ramos, Puccini); e quella del poeta crocifisso quando ciò che si espone è la magnitudine dell'ingiustizia commessa o l'impatto della morte del poeta su chi scrive (Sorel, León).

I testi nei quali le rappresentazioni scritte dell'oriolano trovano il suo correlato nelle formulazioni disegnate (e/o filmate), riproducono praticamente gli stessi profili di scrittore delle biografie di cui abbiamo parlato fin ora, sono il risultato di un nuevo iperbiografismo, questa volta convocato dagli omaggi e le attività del centenario nel 2010. Hernández è ritrattato come un "poeta pastore" nella maggioranza delle copertine di libri per bambini, idealizzato e passato al setaccio un romanticismo estenuato, incluso nelle proposte più recenti come i romanzi grafici, anche se il topico è destrutturato nelle biografie televisive e nelle videoregistrazioni; le immagini del "poeta del popolo" e "poeta del sacrificio" si allargano di meno, dato che sono proibite in tante delle storie destinate a minorenni, ma si collocano nei documentari biografici e nei fumetti, laddove acquisiscono un carattere fedele o di tenore "tremendo", rispettivamente. In aggiunta, non collaborano neanche nella differenziazione tra progetti illustrati o audiovisivi, e quelli che no, la partecipazione in entrambi degli stessi studiosi dell'opera hernandiana ne l'esteriorizzazione di ipotesi interpretative identiche che essi propongono. In ogni modo, queste nuove figurazioni artistiche hanno il vantaggio della diffusione massiva, volendo democratizante e la virtù di ampliare le coordinate visive dell'immaginario riguardo il poeta, aggiungendo nuovi motivi compositivi, come per esempio quello della goccia di sangue che attraversa o copre i fotogrammi delle serie televisive, al già decantato archivio fotografico del oriolano.

Con tutto, la principale novità sviluppata nei testi è in relazione con l'immagine di "poeta autodidatta" e la sua spiegazione. In primo luogo, quella figura è utilizzata con propositi evidentemente moralizzanti, dato che, specialmente nei volumi dedicati ai più piccoli si accusa l'esemplarità di Hernández e si esorta ai recettori alla lettura. Incluso, in vari d'essi, si compone un'altra immagine conveniente dello scrittore: quella del "poeta bambino". In secondo luogo, quella immagine e le scene di autoeducazione che congiurano sono parodiate in un modo di minor circolazione, il videoarte, però sintomatica delle incessanti ricerche artistiche intorno all'oriolano. Come abbiamo

visto, il personaggio creato per quelle brevi narrazioni -esasperato nei "Grandi autori" di Deborah Orozco e Juan Manuel Beltrán e ridicolizzato, sebbene si rispetta al meno l'aspetto fisico del giovane poeta, in "Miguel Hernández" di Sergio Pardo- legge riviste che non coincidono con la rappresentazione monumentalizzata e compromessa delle biografie, nel primo caso, e ripete con una degna ostinazione del umore assurdo che lui è un autodidatta, nel secondo. La parodia sorge, allora, in un momento di saturazione dei topici all' uso, con la pretesa sottostante di rinnovare il catalogo delle forme stereotipate e augurando, con questo gesto, cambiamenti nella tradizione ereditata. E lo fa, in questo modo, con grande probabilità, come risposta all'insistente apparizione di Hernández nei media degli ultimi anni e sicuramente alla sua presenza ricorrente dentro al canone scolastico.

Inoltre, dal "tradizionale" come capitale simbolico proveniente dall'ambito collettivo alla lista del "tradizionale" messo nella esperienze dell'intimità, la poesia dello scrittore di Orihuela costruisce dalla sua stessa retorica una figura d'autore popolare, che svolge un ruolo preferente, in tanto che la sua opera è coinvolta nella polemica politica del suo tempo; con un tono epico e gli avatari dei fatti e personaggi d'accordo con lui stesso, nei primi mesi di guerra, che sono iscritti in particolare nei romanzi di *Viento del pueblo*, e sviluppandosi verso un registro di un trasparente carattere elegiaco, in alcuni pezzi di *El hombre acecha,* e soprattutto nelle forme brevi di otto sillabe del *Cancionero y romancero de ausencias*. L'autore utilizza i modeli delle strofe della poesia popolare perché sono quelli che considera come una rappresentazione più rigorosa, in uno stile preciso e giudicante, degli effetti devastatori della lotta bellica nella vita personale, ma anche perché sono i più adatti per mantenere una comunicazione fluida con i "uomini del popolo" e dare credibilità, in questo modo al suo *ethos* vitale e poetico. Ricordiamo che, quando i suoi versi operano una trasparente appropriazione sulla barella della poesia tradizionale popolare, segnata dai singolari orizzonti di recezione e la ricerca di effetti prammatici, a prescindere qualsiasi prassi letteraria, la poesia di guerra hernandiana disegna una "retorica del compromesso" coerente con il suo recitato nelle trincee, vale a dire con finalità fondamentalmente persuasive e propagandistiche. Per ciò, quello che lo porta da queste espressioni quasi letterarie a di una "scrittura dell'io" presenta un minimo rapporto con un mero "tradizionalismo" e sì, invece, con un uso aggiornato e politico delle forme popolari.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

La canzone d'autore spagnola nata nel ultimo periodo della lotta antifranchista, tra gli anni sessanta e settanta, ricrea e potenzia una figura di Miguel Hernández come scrittore "popolare", che come abbiamo detto prima si trovava già presente nella sua poetica, utilizzando l'"oralità virtuale" dei suoi versi e promuovendo la "popolarizzazione" o diffusione massiva della sua parola, insieme alla cristallizzazione di una identità simbolica, che si mette in relazione con le immagini dell'"eroe" o "martire", di chiara procedenza romantica, e stringe lacci con altre proprie della postguerra, come quella del "poeta sociale". Di fatti, questa continua il lavoro divulgativo di un programma ideologico ed estetico opposto al regime, iniziato dagli esponenti della "poesia sociale" -ci riferiamo ai nomi di Blas de Otero e Gabriel Celaya, tra altri-, attività militante che si traduce, in alcune occasioni, in espressioni poetiche di segno rivoluzionario. Tali inclinazioni, nonostante questo, non si perpetuano nel tempo e, dopo gli anni della transizione, le "musicazioni" offrono altri tagli per l'opera hernandiana, di lati più intimi nelle canzoni pop ed approfondendo un certo "indurirsi" in quelle di rock, che non promuovere la figura dell'cantante compromesso degli anni passati.

Si produce, quindi, un passaggio dallo "popolare" al "massivo" che porta con se alcune contraddizioni. Considerata dall'ottica "apocalittica" una suggestiva forma di manipolazione o in suo difetto un tipo di diversione che cancella il pensiero critico, la cultura massiva non risulterebbe un canale che va d'accordo con le proposte *engagées* dei cantautori. Comunque, essi hanno usato i suoi mezzi -prima la radio e più avanti la televisione e il *web*- visto che non esiste nell'attualità possibilità di sottrarsi di loro e sono in grado di essere eccellenti diffusori di poesia, anche se ridotta com'è in circoli specifici. Ciò nonostante le produzioni discografiche della categoria "canzone d'autore" o "canzone di protesta" non sono le più generalizzate, non hanno la qualità di esserre addetti alla "canzone pop" o "commerciale", ne possono accedere così facilmente allo *status* anonimo e collettivo della "canzone folklorica". Si tratta di un tipo di creazione ricercata da quelli che coincidono con le idee di quelli che cantano, questo significa, soggetti che sono già coscienti, nella sua maggioranza, durante il periodo previo alla Transizione, giovani universitari che cercano di trasgredire i confini del franchismo e sono preoccupati di conoscere gli oggetti culturali che egli proibisce. Al di fuori di loro, al massimo, si avvicinano i fan di Joan Manuel Serrat, il cantautore più esteso de quel periodo e quello che presenta più registri poetici nella sua opera.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Secondo quello detto, l'interprete catalano costituisce il caso programmatico in quanto alla diffusione massiva delle composizioni hernandiane, coincidendo con l'autore di *Viento del pueblo*, prima, nella sua giovinezza, con convinzione e popolarità. L'immagine intoccabile dello scrittore se mescola con quella del cantante al punto che questo non è più un mediatore, diventa l'ombra di Hernández, o meglio, i suo doppio, dato che la sua figura di artista eclissa quella del poeta. Il suo auditorio incondizionato riconosce nelle sue canzoni i versi dell'oriolano, anche se i recettori occasionali credono che quei versi gli appartengono, procedendo per metonimia. Quest'immagine "altra" o di secondo grado, allo stesso tempo convoca ad una terza, quella del "ventrilocuo", una persona che gestisce l'arte delle voci lontane, attribuite a soggetti che in realtà, no le incarnano più. Al posto suo trovano l'"illusionista", un artista che "mette il corpo" perché possa sorgere la voce dell'altro.

Se sul corpo di Miguel Hernández si scrive una memoria, la sua "cara de terrón o de papa", come l'ha chiamato Pablo Neruda, è il primo vincolo diretto del oriolano con la terra e, di conseguenza, con la cultura popolare che si associa a essa. Il modo in cui egli si riveste, i vestiti polemici di campagna per il quale è stato accusato di "costumarsi" e di "esibizionismo rusticano", rivela sia i confronti tra la cultura colta e la cultura popolare, simboleggiata quest'ultima nei vestiti e nei modi, come le "tattiche" che il poeta ha messo in pratica con l'obbiettivo di entrare nel campo intellettuale. Insomma, la "messa in scena" del "popolare" ci porta alla "nozione teatrale" di essa nella quale Hernández "si approfitta delle situazioni" e si adegua a loro, prepara la "intelligenze drammatiche", proprie di chi dalla posizione di subalterno lotta per farsi una strada. Inoltre, considerando la sua partecipazione nei fronti di battaglia, la presenza di quel corpo permette l'annullamento della indecidibilità tra la vita e l'opera del poeta, cioè tra l'autore e il soggetto della scrittura, dato che, se il narratore delle sue poesie è una voce che non ha la scusa fisica, carnale, nel recitato dei suoi versi, invece, quella voce raggiunge un colore e un'intensità, così come lo spessore di un corpo.

Poi, la nozione di popolo acquisisce rilevanza durante la guerra perché quello che è in gioco è l'"emancipazione" e l'idea stessa di "nazione", che progetto politico costruirà il relato della comunità a partire da quel momento. Se come afferma Judith Butler la sovranità è un "esercizio performativo", Miguel Hernández combatte a favore della causa repubblicana con la sua letteratura -causa che secondo i biografi personifica-, ma anche il suo proprio essere, la sua "recita" non si limita all'"essere presente" ma per il fatto stesso di esserci essa si realizza, o nello stesso modo, il suo corpo "incarna"

una serie di idee, traduce nell'azione quello a cui crede. Per ciò il motivo di "parola come arma" raggiunge un senso pieno nella sua voca e quel "mettere l'anima" lo distingue e fa di sé il "poeta del popolo" per antonomasia.

Per concludere diremo che non è per azzardo che una gran quantità di espressioni que descrivono l'immagine del poeta si siano cristallizzati durante il centenario, cioè, quando si sono compiuti cent'anni dalla sua nascita, nel 2010. A prescindere dai "filtri neoumanisti" utlizzati da alcuni critici e i "poveri barbari" che l'hanno trasformato in una franchigia, questo è stato un momento adatto per capire la sua figura, nel arco di una immensa crisi economica che si allarga fino ai nostri giorni, segnata dai tagli e la disoccupazione, ma anche da evidenza rinnovate di partecipazione cittadina. Integrato decisamente nella nomina dei miti nazionali il suo esempio è evocato en questa nuove circostanze, dato che le sue qualità morali continuano ad avere la potenza di un "arma politica". "Poeta della resistenza", nonostante, il suo spazio non è quello della politica nè quello della morale, la sua figura, popolare e inespugnabile, si trova nel terreno necessario dei "non sottomessi".

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes Primarias

HERNÁNDEZ, Miguel (1992). *Obra completa*, 2 vols., Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (2010). *Obra completa,* 2 vols., Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.

2. Bibliografía sobre Miguel Hernández

AA.VV. (1978). *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia.

AA.VV. (1987). "Ponencia colectiva" en *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Vol. III, Ponencias, documentos y testimonios. Edición a cargo de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider. Barcelona: Laia: 129-144.

AA.VV. (1993). *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje.

AA.VV. (2003). *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*. Orihuela: Comisión de Homenaje.

AA.VV. (2007). *Homenaje a Miguel Hernández*. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.

AA.VV. (2008). *La Jiribilla de papel*. *Dossier: Miguel Hernández, como en una canción*, N° 75.

AA.VV. (2010). *Letras de Deusto. Homenaje a Miguel Hernández*. Bilbao: Universidad de Deusto, Vol. 40, Nº 126.

AA.VV. (2010). *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, 2 Tomos. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

AA.VV. (2010). *Nuestra Bandera. Cien años con Miguel Hernández*, Vol. II-III, Nº 224-225.

AA.VV. (2010). *Centenario de una presencia. Miguel Hernández en cómic*. Elche: Universidad Miguel Hernández de Elche.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AA.VV. (2010). *Peonza*. *Revista de Literatura Infantil y Juvenil. En el Centenario de Miguel Hernández*, Nº 94.

ACILLONA, Mercedes (2010). "Josefina y la construcción de la memoria de Miguel Hernández" en *Letras de Deusto. Homenaje a Miguel Hernández*. Bilbao: Universidad de Deusto, Vol. 40, Nº 126: 11-27.

AJURIA PÉREZ DE UNZUETA, Margarita (2005). *Nueva lectura de lo colectivo en Cancionero y romancero de ausencias*, Memoria de licenciatura, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/.../tesina.pdf [Consulta: 15/ 7/ 2015].

_____ (2008). "Individualismo y colectivismo en *Cancionero y romancero de ausencias*" en *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. *Revista Anthropos*, N° 220: 154-159.

ALBERTI, Rafael (1989). "Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández" en De Gracia Ifach, María. *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus: 18-19.

ALEMANY BAY, Carmen (ed.) (1992). *Miguel Hernández.* Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.

_____ (2013). *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor.

ALEMANY BAY, Carmen, Miguel Ángel Auladell Pérez y José Luis Ferris (eds.) (2012). *Miguel Hernández. 1910-2010. Actas del III Congreso Internacional. Orihuela-Elche-Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.

ALTOLAGUIRRE, Manuel (1989). "Noticia sobre Miguel Hernández" en De Gracia Ifach, María. *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus: 22.

ANTOLÍN SOLACHE, Ana María y Aitor Larrabide (eds.) (2013). *Presencia de Miguel Hernández en Argentina. Antología de textos, 1942-2011*. Córdoba: Alción.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1993). "Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas%20I/poetica1.pdf [Consulta: 9/1/2015].

BAGUÉ QUILÉZ, Luis (2010). "Trabajar la mirada: la poesía de las cosas en Miguel Hernández" en *Canelobre*. *Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56: 34-47.

_____ (2013). "«Las cosas como son»: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe" en Araceli Iravedra (ed.). *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet: 113-152.

BALCELLS, María José (1975). *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa.

BARROSO VILLAR, María Elena (2009). "*El hombre acecha* e imaginario artístico de la violencia. La escisión trágica del sujeto" en *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. *Revista Anthropos*, Nº 220: 88-99.

BECERRA MAYOR, David (2010). "Miguel Hernández en su radical historicidad" en *Nuestra Bandera. Cien años con Miguel Hernández*, Vol. II-III, Nº 224-225: 131-146.

BECERRA MAYOR, David y Antonio ANTÓN FERNÁNDEZ (2010). *Miguel Hernández: La voz de la herida*. Córdoba: El Páramo.

BERROA, Rei (1983). *La prosa de guerra de Miguel Hernández: ideología y retórica*. Tesis de Doctorado. Faculty of Arts and Sciences. University of Pittsburgh, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/tesis/tesis_rei_berroa.pdf [Consulta: 6/5/2015].

BERROCAL, Alfonso (2005). "Miguel Hernández y María Zambrano: lectura de un poema y un artículo" en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*, Orihuela, Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas_II_Presentacion/30alfons.pdf [Consulta: 4/8/2015]: 413-422.

CANO BALLESTA, Juan (1968). "La prosa poética de Miguel Hernández" en *Papeles de Son Armadans*, Año 13, Nº 153.

____ (1978). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.

____ (1993). "Miguel Hernández periodista en el frente y narrador épico" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas%20I/ponencia11.pdf [Consulta: 10/ 8/ 2015].

_____ (2010). "Reelaboración de la imagen de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 139-147.

CASAUS, Víctor (2008). "Pablo y Miguel" en *La Jiribilla*, N° 75: 12-13.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CELA, Camilo José (dir.) (1961). "Miguel Hernández: dos páginas inéditas" en *Papeles de Son Armadans*, Año 6, Nº 69.

_____ (1964). "Miguel Hernández: carta a Juan Ramón Jiménez" en *Papeles de Son Armadans*, Año 9, Nº 95.

CHABÁS, Juan (2007). "No quedará en la muerte" en *Homenaje a Miguel Hernández*. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández: 30-32.

CHEVALLIER, Marie (1977). *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.

CHEVALLIER, Marie (1978). "Metáfora hernandiana y experiencia interior en «Cancionero y romancero de ausencias» y últimos poemas" en AA.VV. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia: 142-183.

COLLADO, Pedro (1993). *Miguel Hernández y su tiempo*. Madrid: Ediciones VOSA.

COUFFON, Claude (1963). *Orihuela y Miguel Hernández*. Bs. As.: Losada.

DEBICKI, Andrew (1993). "Miguel Hernández y la historia literaria" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional,* 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 9/8/2015].

DE DÍE, Francisco (2010). *Miguel Hernández y yo.* Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.

DE GRACIA IFACH, María (1975). *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona: Plaza & Janés.

DE LA TORRE, José María G. (2010). "Miguel Hernández en la editorial De la Torre" en *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. En el Centenario de Miguel Hernández*: 25-32.

DE LUIS, Leopoldo (1961). "Dos notas a un poema de Miguel Hernández" en *Papeles de Son Armadans*, Año 6, Nº 67.

DE TORRE, Guillermo (2013). "Vida y poesía de Miguel Hernández" en Antolín Solache, Ana María y Aitor Larrabide (eds.) (2013). *Presencia de Miguel Hernández en Argentina. Antología de textos, 1942-2011*. Córdoba: Alción: 109-118.

DÍEZ, Miguel Ángel (2010). "Comentado por…" en *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. En el Centenario de Miguel Hernández*, Nº 94: 43-45.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1992). "La poesía paralelística de Miguel Hernández" en Alemany Bay, Carmen (ed.). *Miguel Hernández*. Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo: 221-237.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y Mariano de Paco (1981). *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia: Universidad de Murcia.

ESTEVE RAMÍREZ, Francisco (ed.) (1980). *Miguel Hernández para niños*. Dibujos de Lorenzo Olaverri. Madrid: Ediciones de la Torre.

_____ (2010a). "Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández. Los poetas del sacrificio español" en *Revista República de las Letras*, Nº 116: 131-140.

_____ (2010b). "Alba y Mayo" en *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. En el Centenario de Miguel Hernández*: 7-13.

ESTEVE RAMÍREZ, Francisco y Aitor Larrabide (coord.) (2009). *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. *Revista Anthropos*, N° 220.

FERRERO, Graciela (2011). "El gesto poético de Miguel Hernández" en Perrén, Lila (coord.). *Imagen de dos huellas*. Córdoba: EDUCC: 37-52.

FERRIS, José Luis (2002). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de hoy.

_____ (2010a). "Miguel Hernández: un lugar en la memoria" en *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. En el Centenario de Miguel Hernández*: 3-5.

_____ (2010b). *Miguel Hernández, pastor de sueños*. Ilustraciones de Max Hierro. Madrid: Anaya. Actividades para la lectura disponibles en http://www.anayainfantilyjuvenil.es/catalogos/proyectos_lectura/IJ00318801_9999991404.pdf, [en línea], [Consulta: 5/5/2015]: 1-17.

GARCÍA MONTERO (2010). "Las voces y el viento" en *La Jornada Semanal*, 30 de mayo: 5.

GELARDO NAVARRO, José (2011). *Miguel Hernández y el flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

GIBSON, Ian (2007). *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona: Planeta.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1932). "Un nuevo poeta pastor" en *La Gaceta Literaria*, [en línea], Época 6, Nº 121, febrero, http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev [Consulta: 2/ 8/ 2015].

GÓMEZ ORTÍN, Francisco (2012). *Otro Miguel Hernández*. Orihuela: Librería Codex.

GÓMEZ Y PATIÑO, María (2000). *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un*

análisis de su discurso periodístico y político. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

GONZÁLEZ, Lola (2010). *Miguel Hernández y los niños*. Ilustrado por Ignacio González. León: Everest.

GONZÁLEZ LANDA, María del Carmen (1993). "El niño y la imagen solar en algunos poemas de Miguel Hernández" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional,* 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/8/2015].

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2010). *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!* Madrid: Ediciones Autor.

GRANADOS, Juana (1956). *La poesía di M.H.* Milano: La Goliárdica.

GRANDE, Félix (2010). "Mayoral que no cesa" en *Revista República de las Letras*, Nº 116: 19-33.

GUEREÑA, Jacinto Luis (1978). *Miguel Hernández. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino.

GUERRERO ZAMORA (1951). *Noticia de Miguel Hernández.* Madrid: Cuadernos de política y Literatura.

_____ (1955). *Miguel Hernández*. Madrid: Colección El Grifón.

_____ (1990). *Proceso a Miguel Hernández. El sumario 21.001*. Madrid: Dossat.

_____ (1991a). "La insidia carece de límites" en *Diario Información*, 3 de marzo: 56-57.

_____ (1991b). "El amnésico insolente" en *Diario Información*, 3 de abril: 2.

GUILLÉN, Nicolás (2007). "Milicia y permanencia" en *Homenaje a Miguel Hernández*. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández: 9-14.

_____ (2009). "Un poeta en espardeñas" en *Crónicas de la guerra*. La Habana: Editorial José Martí: 11-17.

HERNÁNDEZ, Miguel (1937). "Fuerza del Manzanares" y "Un gran poeta del pueblo en la guerra" en *Nuestra Bandera. Órgano del Partido Comunista (S.E.I.C)*, Año 1, 22 de agosto, Alicante: 2-3.

IFACH, María de Gracia (1989). *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IRAVEDRA, Araceli (2010). "¿Más humillado que bello? La gramática urgente de *Viento del pueblo*" en *Canelobre*. *Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56: 120-133.

LARRABIDE, Aitor (2010). "Miguel Hernández ante su centenario: algunas certezas e incertidumbres en torno a su biografía" en *Aldaba. Revista de Creación Literaria y Plástica*, Nº 11: 5-12.

LARRABIDE, Aitor y José Luis Zeón Huguet (2003). "Prólogo" en Ramón Pérez Álvarez. *Hacia Miguel Hernández.* Orihuela: Empireuma-Fundación Cultural Miguel Hernández: 7-12.

LE BIGOT, Claude (2012). "Poesía y retórica en Miguel Hernández" en *La precoz madurez poética de Miguel Hernández*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández: 35-74.

LÓPEZ CABRERA, Román (2013). *Miguel Hernández. La fontana eterna*. Orihuela: Ayuntamiento de Orihuela. Edita la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento.

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1993). *Miguel Hernández, pasión y elegía*. Madrid: Anaya.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (1995). *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

LÓPEZ VEGA, Martín (2010). "¿Quién lee a Miguel Hernández? en *La Jornada Semanal*, 30 de mayo: 8-9.

LUIS, Leopoldo de y Jorge Urrutia (1990) (introducción, estudios y notas) en Hernández, Miguel. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Tres.

MACRÍ, Oreste (1989). "Diálogo con Puccini sobre Hernández" en De Gracia Ifach, María (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus: 229-234.

MANRESA, Josefina (2010). *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre.

MANRIQUE, Diego (2007). *Miguel Hernández, 1972: palabras hechas canciones*. Madrid: Diario El País.

MARINELLO, Juan (1964). "Órbita española de Miguel Hernández" en *Contemporáneos. Noticia y memoria*, Vol. 1, Universidad Central de Las Villas: Editora del Consejo Nacional de Universidades: 32-42.

_____ (2007). "Miguel Hernández, labrador de más aire" en *Homenaje a Miguel Hernández*. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández: 33-40.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

MARTÍN, Eutimio (1996). "Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social" en Salaün, Serge y Javier Pérez Bazo (eds.). *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert: 43-49.

_____ (2010). *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.

MARTÍNEZ MARÍN, Francisco (1972). *Yo, Miguel. Biografía y testimonios del poeta Miguel Hernández*. Orihuela: Editorial Félix.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2010). "Miguel Hernández en la memoria de los poetas de su tiempo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 719: 73-82.

MAYORAL, Marina (1978). "«El último rincón» de Miguel Hernández" en AA.VV. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia: 95-108.

S/A. *Miguel Hernández para niños y niñas... y otros seres curiosos* (2007). Ilustraciones de Dinah Beatriz Salama. Madrid: Ediciones de la Torre.

MOÍNO SÁNCHEZ, Pablo (2009). "El ritmo de seguidilla en *Cancionero y romancero de ausencias*" en *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. *Revista Anthropos*, N° 220: 146-153.

MOLINA, Manuel (1969). *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela*. Málaga: Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorse.

MONTIEL, Félix (2007). "Un poeta víctima del terror franquista" en *Homenaje a Miguel Hernández*. Palacio Municipal de la Habana. 20 de enero de 1943. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández: 25-29.

MORELLI, Gabriele (1970). *Hernández*. Firenze: La nuova Italia.

MORENO FERNÁNDEZ, Óscar (2008). *Miguel Hernández y la música*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.

_____ (2009). "Miguel Hernández y la música" en *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos*. *Revista Anthropos*, N° 220: 202-211.

MORENO SÁEZ, Francisco (coord.) (2010). *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández (1976-2010)*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante (MUA)-Fundación Pablo Iglesias.

MUÑOZ HIDALGO, Manuel (1975). *Cómo fue Miguel Hernández.* Barcelona: Planeta.

NAVARRO, Pedro F. y Miguel Ángel Díez (2010). *Me llamo barro*. Alicante: Edicions de Ponent.

NAVARRO, Rosa (2010). *La vida y poesía de Miguel Hernández contada a los niños*.

Ilustraciones de Jordi Vila Delclós. Barcelona: Edebé.

PAYERAS GRAU, María (1992). "Miguel Hernández acecha" en *Estudios sobre Miguel Hernández*. Nogués: Universidad de Murcia: 295-314.

PERAL BAEZA, Gaspar (2012). *Archivo Miguel Hernández de Gaspar Peral Baeza*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.

PEREIRA, Ramón y Ramón Boldú (2013). *Vida de Miguel Hernández. La voz que no cesa.* Barcelona: EDT.

PÉREZ ÁLVAREZ, Ramón (2003). *Hacia Miguel Hernández.* Orihuela: Empireuma-Fundación Miguel Hernández.

PÉREZ BAZO, Javier (1993). "Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias*" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/6/2015].

_____ (1996). "Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*" en Salaün, Serge y Javier Pérez Bazo (eds.). *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert: 243-258.

PICCINATO PUCCINI, Stefania (2011). "Un viaje hernandiano" en *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández entre Dario Puccini y Josefina Manresa (1961-1971)*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid: Espuela de Plata: 8-10.

POVEDA, Jesús (1975). *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*. México: Oasis.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002). "El periplo asombroso de un poeta" en *El país*, [en línea], http://elpais.com/diario/2002/04/13/babelia/1018654758_850215.html, 13 de abril, [Consulta: 5/6/2014].

_____ (2010). "Miguel Hernández, una recapitulación" en *Canelobre*. *Monográfico Miguel Hernández, 100 años*. *Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56: 9-19.

PRIETO DE PAULA, Ángel y Rosa María Monzó Seva (coord.) (2010). *Canelobre. Monográfico Miguel Hernández, 100 años*. *Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56.

_____ (2012). "¿Quiso Hernández ser Lorca?" en Alemany Bay, Carmen, Miguel Ángel Auladell Pérez y José Luis Ferris (eds.). *Miguel Hernández. 1910-2010. Actas del III Congreso Internacional. Orihuela-Elche-Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Cultura Juan Gil Albert: 33-43.

PUCCINI (1956). "Poesia e milizia di Miguel Hernández. L`eredità dell`onore" in *Il Contemporaneo*, 20 de octubre. s/p.

_____ (1987). *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

_____ (1989). "El último mensaje de Miguel Hernández. De nuevo sobre «Eterna sombra»" en María De Gracia Ifach (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus: 235-241.

_____ (2011). *Epistolario inédito sobre Miguel Hernández entre Dario Puccini y Josefina Manresa (1961-1971)*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid: Espuela de Plata.

RAMOS, Vicente (1973). *Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.

RIQUELME, Jesucristo (2010a). *El teatro de Miguel Hernández: una vocación desconocida*. Murcia: Pictografía Ediciones.

_____ (2010b). "Miguel Hernández: pasión (de un poeta) por el teatro". *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, Nº 56: 174-191.

RODRÍGUEZ SERRANO, Esteban (2010). *Miguel Hernández el poeta de la luna*. España: El Rompecabezas.

ROMANO, Marcela (2006). "Leer el canon II: poesía y canción de autor en España" en *Aristas. Revista de estudios e investigaciones*. Facultad de Humanidades. UNMDP. Año III, N° 4: 85-98.

ROMERO, Elvio (1956). "Miguel Hernández, poeta de la España libre" en Miguel Hernández. *Viento del pueblo*. Bs. As.: Lautaro: 7-28.

_____ (1958). *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Bs. As.: Losada.

_____ (2010). *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Presentación de Aitor L. Larrabide. Reseña de Miguel Ángel Asturias. Bs As.: Losada: 9-12; 13-15.

ROMERO PÉREZ, Diego (1992). *Miguel Hernández en mi recuerdo*. Sevilla: SAND.

ROSE, William (1960). "Lo popular en la poesía de Miguel Hernández" en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas: 179-192.

ROVIRA, José Carlos *et al*. (1991). "Los límites de un falseamiento" en *Diario Información*, 7 de febrero: 25-26.

ROVIRA, José Carlos (1976). *"Cancionero y romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica*. Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos.

_____ (1983). *Léxico y creación poética de Miguel Hernández*. Alicante: Universidad de Alicante.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1991a). “Un individuo parece no tener límites” en *Diario Información*, 21 de marzo: 33.

_____ (1991b). “Sobre el rollo que no cesa” en *Diario Información*, 6 de abril.

_____ (2010). “De la poesía de guerra a las «últimas ausencias» de Miguel Hernández” en *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 115-123.

_____ (2010). “Últimas ausencias de Miguel Hernández” en *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 149-153.

RUIZ CASES, José (2011). *Ramón Pérez Álvarez (Yo hablo y escribo de un Miguel real)*. Orihuela.

SALAÜN, Serge (1993). “Miguel Hernández: hacia una poética total” en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/ 8/ 2015].

SALAÜN, Serge y Javier Pérez Bazo (eds.) (1996). *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992a). *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta.

_____ (1992b). “Tres tristes tópicos” en *Abc*, [en línea], 28 de marzo, http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/hemeroteca_ficha.php?id=4824 [Consulta: 2/ 8/ 2015].

SCARANO, Laura (2010). “Identidad social e intimidad sentimental en las canciones de *El hombre acecha*” en *Canelobre*. *Monográfico Miguel Hernández, 100 años*. *Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, N° 56: 146-161.

SCOTT ROSS, Jamie (2003). “El árbol del *Cancionero y romancero de ausencias*. Una indagación hermenéutica” en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*, Orihuela, Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas_II_Presentacion/22jaimes.pdf [Consulta: 4/5/2014].

SERNA ARNAIZ, Mercedes (1993). “Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla” en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional*, 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea],

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual [Consulta: 2/ 8/ 2015].

SERRAT, Joan Manuel (2010). "Miguel Hernández y la canción" en *Barcarola: revista de creación literaria*, N° 76: 129-132.

SOREL, Andrés (2010a). *Miguel Hernández, memoria humana*. Madrid: Vitruvio.

_____ (2010b). "Por qué Miguel Hernández" en *Revista República de las Letras*, Nº 116: 5-12.

_____ (2010c). "Miguel Hernández, *Nuestra Bandera* y el compromiso del hombre y del poeta" en *Nuestra Bandera. Cien años con Miguel Hernández*, Vol. II-III, Nº 224-225: 21-33.

UMBRAL, Francisco (1975). "Miguel Hernández, agricultura viva" en De Gracia Ifach, María (ed.). *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus: 84-99.

VALENDER, James (1993). "Miguel Hernández y Manuel Altolaguirre: notas sobre una amistad" en *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional,* 2 tomos. Alicante: Comisión de Homenaje, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas%20I/influencias7.pdf [Consulta: 5/9/2015].

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

VIVANCO, Luis Felipe (1978). "Las nanas de la cebolla" en AA.VV. *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia: 136-141.

ZAMBRANO, María (1984). "Presencia de Miguel Hernández" en *Andalucía, sueño y realidad*. Granada: EAUSA: 163-172.

ZARDOYA, Concha (1955). *Miguel Hernández. Vida y obra*. New York: Hispanic Institute.

_____ (1980). "«Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández», de Josefina Manresa" en *Ínsula,* Nº 407: 4-5.

_____ (ed.) (1988). *Cartas a Josefina.* Madrid: Alianza.

3. Bibliografía General

AA.VV. (1987). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Vol. III, Ponencias, documentos y testimonios. Edición a cargo de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider. Barcelona: Laia.

AA.VV. (1993). *Monográfico: Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía, narrativa. Revista Anthropos*, N ° 148.

ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER (1988). "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas" en *Dialéctica del iluminismo*. Bs As.: Sudamericana, [en línea], http://firgoa.usc.es/drupal/node/38956 [Consulta: 3/ 6/ 2015].

AGEL, Henry y Genevieve y Francisco Zurian (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones RIALP.

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALBERTI, Rafael (1980). *La arboleda perdida*. Primer y segundo libro. Barcelona: Bruguera.

_____ (2002). *La arboleda perdida 2*. Tercero y cuarto libros (1931-1987). Madrid: Alianza.

_____ (1999). *La arboleda perdida 3*. Quinto libro (1988-1996). Madrid: Alianza.

ALBORG, Juan Luis (1966). *Historia de la literatura española, Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos.

ALEIXANDRE, Vicente (1977). *Los encuentros*. Madrid: Guadarrama.

ALONSO REY, María Dolores (2009). "Pastores en los libros de emblemas españoles" en *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Nº 1: 27-36.

ALTAMIRANO, Carlos (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Bs. As.: Norma.

ÁLVAREZ, María Antonia (1998). "Biografía literaria de Henry James: recuperación del *yo* en otro discurso narrativo" en Romera Castillo, José (coord.). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 301-311.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

_____ (2010). "Brevario para el perfecto perdedor" en *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, en *Katatay. Red Latinoamericana*, [en línea], http://www.redkatatay.org/sitio/invitados/archivos/fragmento_instrucciones_para_la_derrota_ana_maria_amar_sanchez.pdf [Consultado: 25/4/2015]: 1-20.

AMOSSY, Ruth (2010). "Images de soi, images de l'autre. «Je»-«Tu»" en *La présentation de soi. Ethos et identité verbale.* París: Presses Universitaires de France: 103-130.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANA, Marcos (2009). *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel.

ANGENOT, Marc (2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: UNC.

APREA, Gustavo y Gastón de Lazzari (2004). "Documentales biográficos para televisión: su estudio a partir de los conceptos de género y estilo", [en línea], http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea05.pdf [Consulta: 9/9/2015].

ARANGUREN, José Luis (1989). "El ámbito de la intimidad" en Castilla del Pino, Carlos. *De la intimidad*. Barcelona: Crítica: 17-24.

ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE.

ARISTÓTELES (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

AVALLE ARCE, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Itsmo.

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales*. Bs. As.: Nueva Visión.

BADIOU, Alain (2014). "Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra «pueblo»" en Alain Badiou *et al*. *¿Qué es un pueblo?* Bs. As. Eterna Cadencia: 9-19.

BADIOU, Alain *et al* (2014). *¿Qué es un pueblo?* Bs. As. Eterna Cadencia.

BAEHR, Rudolf (1981). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.

BAJTÍN, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

_____ (1992). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BALLART, Pere (2008). "Una elocuencia en cuestión, o el «ethos» contemporáneo del poeta" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid. Nº 14: 72-103.

BARCHINO, Matías (2005). "Pablo Neruda en la tradición autobiográfica" en *Cien años de Pablo Neruda. América sin nombre*, Nº 7, diciembre: 12-18.

BARRERO, Manuel (2014). "Biografías en/con secuencia" en *Tebeósfera* 2da época, Nº 12, [en línea], http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/biografias_en___con_secuencia.html [Consulta: 2/5/2015].

BENJAMIN, Walter (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos* I, Taurus, Buenos Aires, [en línea], http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf [Consulta: 1/2/2015].

BOLLÈME, Geneviève (1990). *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

"popular". México: Grijalbo.

BORGES, Jorge Luis (1993). "El idioma analítico de John Wilkins". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza: 102-106.

BOURDIEL, Isabel (Coord) (2014). *Ayer. Los retos de la biografía*, Nº 93.

BOURDIEU, Pierre (1966). *Campo intelectual y proyecto creativo*. Traducción de José Muñoz Delgado, [en línea], http://www.cimat.mx/~skater/jmunozd/bordieuz.htm [Consulta: 2/8/2014].

_____ (1987). "Los usos del pueblo" en *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa: 152-157.

_____ (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____ (2011). "La ilusión biográfica" en *Acta Sociológica*, Nº 56, septiembre-diciembre: 121-128.

BOWRA, Cecil Maurice. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.

BUTLER, Judith (2014). "«Nosotros el pueblo». Apuntes sobre la libertad de reunión" en Badiou, Alain *et al* (2014). *¿Qué es un pueblo?* Bs. As. Eterna Cadencia: 47-67.

CABALLÈ, (2012). "¿Cómo se escribe una biografía?" en *Rúbrica Contemporánea*, Vol. 1, Nº 1: 39-45.

CARREÑO, Antonio (1979). *El romanceo lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

CASAS, Arturo (2001). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica" en Cabo Asenguinolaza, Cabo (comp.). *Teorías sobre la lírica.* Madrid: Arco: 209-218.

CATALÁN, Diego (1997). *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI.

_____ (1998). *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid: Siglo XXI.

CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CELA, Camilo José (1993). *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza & Janés.

CELAYA, Gabriel (1992). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.

CERRILLO, Pedro (1987). "El adulto en las nanas infantiles españolas" en *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz, Tomo 7, N ° 77: 170-173.

CERVERA, Juan (1992). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero.

CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (1994 [1993]). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

_____ (1994). "Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico" en *Manuscrits*, Nº 12, gener: 43-62.

_____ (1996). "Figuras del autor" en *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa: 41-67.

CHARTIER, Roger y Guglielmo Cavallo (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

CHICOTE, Gloria (2006). "Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos" en *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Nº11(12), [en línea], http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/ [Consulta: 20/ 8/ 2015].

CHIUMINATTO ORREGO, Magglio (2011). "Relaciones texto-imagen en el libro álbum" en *Revista UNIVERSUM*, Universidad de Talca, Vol. 1, Nº 26: 59-77.

CIPLIJAUSKAITE, Birute (1966). *El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la poesía social*. Madrid: Ínsula.

CLAUDÍN, Víctor (1982). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar.

COLOMER, Teresa (1999). "El álbum y el texto" en Paz Castillo, María Fernanda. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro: 29-33.

CORTAZAR, Augusto Raúl (1970). *El folklore y su proyección literaria.* Bs. As.: CEAL.

COSTA, Irene (2012). "Sexo y biografía en la obra de Ramón Boldú" en *Teobeósfera* 2da época, Nº 9, [en línea], 18 de junio, http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexo_y_biografia_en_la_obra_de_ramon_boldu.html [Consulta: 2/5/2015].

DAMAS, Paco (2012). Página *web*, http://www.pacodamas.com/asp/prensa.asp [Consulta: 20/ 8/ 2015].

DARNTON, Robert (1987). "Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca" en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE: 15-80.

DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. I Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.

DELGADO, Sandra y Sandra Manteca (2003). "Entrevista a Manuel Gerena" en *La*

mandrágora, I.E.S León Felipe, Benavente (León), Año III, Nº 13, mayo: 7-13.

DÍAZ ROIG, Mercedes (1999). *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988). "Gerardo Diego y Rafael Alberti: de la colaboración, la amistad, la distancia y el reencuentro" en *Grama y Cal. Revista Insular de Filología*, Nº 2: 49-66.

DILLON, Marta (2015). *Aparecida*. Bs. As.: Sudamericana.

DOSSE, François (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México DF: Universidad Iberoamericana.

EAGLETON, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.

ECO, Umberto (1990). *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen.

ENGELBERG, Ernst y Hans Schleier (1992). "The Contribution made by Historical Biographies of the 19th and 20th Century towards deeping Historical Biography" en *17º Congreso Internacional de Ciencias Históricas*. II Sección Cronológica. Metodología. *La biografía histórica*. Madrid: Comité International des Sciences Historiques: 1105-1108.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). "Polysystem theory" en *Poetics today*, N°1, 1-2 (autumn): 287-310.

FANJUL, Sergio (2015). "El cuento de Calleja" en *El país*, 4 de agosto, [en línea], http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/08/03/madrid/1438633972_018755.html [Consulta: 22/10/2015].

FERRARI, Marta (2015). "El pacto *ethico*" en *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y lecturas. Homenaje a Susana Zanetti*, 3 al 5 de junio de 2015, La Plata, Argentina (en prensa).

FIDALGO ROBLEDA, Helena (1998). "Una vida en la frontera. Giacomo Leopardi en la voz de Antonio Colinas" en Romera Castillo, José (coord.) (1998a). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 407-414.

FORD, Aníbal (1987). "La utopía de la manipulación" en VV.AA. *Medios de comunicación y cultura popular*. Bs. As.: Galerna: 229-240.

FOUCAULT, Michel (1989). "¿Qué es un autor?" en *Conjetural*, N°1, agosto: 87-111.

FOUCE, Héctor y Juan Pecourt (2008). "Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición" en *Revista Transcultural de Música*, Nº12, [en línea], http://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion [Consulta:

14/9/2014].

FRA MOLINERO, Baltasar (2009). "Hagiografías democráticas para la televisión: Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Miguel Hernández" en López, Francisco Elena Cueto Asín, David R. George, Jr. (eds.). *Historia de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana-Vuervet: 245-272.

FRANCO, Marie (2005). "Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil" en Jean-Michel Desvois (coord.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3: PILAR: 251-267.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (1996). "Punto y coma. Pavese y *El oficio de vivir*", [en línea], http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/gallego.pdf [Consulta: 2/8/2015].

GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA GIL, Luis (2005). *Serrat, canción a canción*. Barcelona: Ronsel.

GARCÍA LORCA, Federico (1946). "Las nanas infantiles" en *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*. Bs. As.: Losada: 117-139.

_____ (1994). "La imagen poética de don Luis de Góngora" en *Obras completas*, Tomo VI, Prosa 1. Madrid: Akal: 236-259.

GARCÍA POSADA, Miguel (1987). "La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias" en *Abc*, 13 diciembre: 69.

GARRO, Elena (1992). *Memoria de España: 1937*. México: Siglo XXI.

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

GINZBURG, Carlo (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI.* Barcelona: Muchnik Editores.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (1989). *Veinte años de canción en España: 1963-1983*. Madrid: Ediciones de la Torre.

_____ (2008). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 vols., Madrid: Fundación Autor.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

GRAMSCI, Antonio (1973). *Cultura y literatura*. Península: Barcelona.

GRAMUGLIO, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen" en Tizón, Héctor *et al*. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL-Ediciones La Cortada: 35-64.

GRICE, H.P. (1991). "Lógica y conversación" en Valdés Villanueva, Luis (ed.). *La búsqueda del significado*. Madrid: Teknos: 511-530.

GRIGNON, Claude y Jean-Claude PASSERON. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura.* Bs. As.: Nueva Visión.

GUBERN, Roman y Luis Gasca (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.

GUTIÉRREZ, Balbino (2006). *Enrique Morente. La voz libre*. Madrid: Fundación Autor.

GUTIÉRREZ ARANA, Carolina (2011). *El video: del arte a la industria cultural*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, [en línea], http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/160.pdf, [Consulta: 2/6/2015].

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1995). "La copla española" en *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas. Revista Anthropos*, N° 166/167: 99-100.

HALL, Edward T. (1966). *The hidden dimensión*. Nueva York: Doubleday.

HAVELOCK, Eric (1996). *La musa aprende a escribir.* Barcelona: Paidós.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira (2011). "De las biografías ejemplares de Televisión Española a los *biopics* de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva" en *La biografía fílmica: Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2, 2010, Madrid)* [cd-rom]. Camarero, Gloria (ed.). Madrid: T&B editores: 349-367.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961). "El romance, río de la lengua española" en *El trabajo gustoso*. México/Madrid/Bs.As.: Aguilar: 143-187.

JULIANO, María Dolores (1992). *Monográfico Cultura popular*. *Cuadernos de Antropología*, Nº 6. Barcelona: Anthropos.

LEJEUNE, Philippe (1994). "El pacto autobiográfico" en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion: 49-88.

LEÓN, María Teresa (1999). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.

LEUCI, Verónica (2009). "La canción y sus múltiples rostros genéricos" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Nº 42, [en línea], https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/cancionro.html [Consulta: 15/5/2014].

LORENZO GARCÍA, Esther (2009). "El poeta ante su propio mito: del Romanticismo a la poesía social" en López Criado, Fidel (coord.). *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira Editora: 315-322.

LUCIFORA, María Clara (2015). "Las autopoéticas como máscaras" en *Recial. Revista del CIFF Área Letras*. Nº 7 (6), [en línea], http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899/12245 [Consulta: 9/1/2015].

LUDMER, Josefina (1984). "Tretas del débil" en González, Patricia y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán: 47-55.

MANGONE, Carlos y Jorge WARLEY (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Bs. As.: Editorial Biblos.

MARTEL, Frédéric (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo-Gili.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2001). *El cuarto de atrás*. Madrid: Destino.

MATTOTI, Lorenzo y Jorge Zentner (2002). *El rumor de la escarcha*. Barcelona: Planeta Dagostini.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945). *Poesía juglaresca y juglares*. Bs. As.: Espasa-Calpe.

_____ (1993). *Flor nueva de romances viejos*. Bs. As.: Espasa-Calpe.

MIGNOLO, Walter (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, Nº 118-119: 131-148.

MOEBIUS, William (1999). "Introducción a los códigos del libro-álbum" en Paz Castillo, María Fernanda. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro: 99-114.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (1998). "Los sujetos literarios de la creación biográfica" en Romera Castillo, José (coord.) (1998a). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 525-536.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (2000). *La autoficción en España. J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, E. Antolín y A. Muñoz Molina.* Alemania: Peter Lang.

MONFORTE GUTIEZ, Inmaculada (2003). "El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio" en *El exilio literario de 1939: Actas del Congreso Internacional* celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999. Edición de María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre, [en línea], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-exilio-literario-de-1939-actas-del-congreso-internacional-celebrado-en-la-universidad-de-la-rioja-del-2-al-5-de-noviembre-de-1999--0/html/ff94149c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_77.html#I_45_ [Consulta: 6/10/2014].

MONTELEONE, Jorge (2003). "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina" en Jitrík, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 2. La lucha de los lenguajes (dir. Julio Schvartzman). Bs. As.: Emecé: 119-159.

MONTES, Graciela (1990). *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Bs. As.: Libros del Quirquincho.

MOURALIS, Bernard (1978). *Las contraliteraturas*. Bs. As.: El ateneo.

NANCY, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Bs. As.: Amorrurtu.

NERUDA, Pablo (2000). *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

_____ (2004). *Confieso que he vivido*. Bs. As.: Seix Barral.

NODELMAN, Perry (1999). "Cómo funcionan los libro-álbum" en Paz Castillo, María Fernanda. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro: 115-127.

ONG, Walter (1989). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.

PARDO, José Ramón. (1981). *El canto popular: folk y nueva canción*. Barcelona: Salvat.

_____ (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama Music.

PAULS, Alan (2007-2008). "El fondo de los fondos" en *Boletín/13-14*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario: 47-53.

PAZ CASTILLO, María Fernanda (1999). *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PEDROSA, José Manuel (2008). "El buen pastor y el pastor descuidado, o la divina virtud frente al amor humano (de la hagiografía medieval al cine) en *eHumanista*, Nº 11: 81-120.

PELEGRÍN, Ana (1984). "Juegos de tradición oral" en *Cada cual atienda su juego. De tradición oral y literatura.* Madrid: Cincel: 59-68.

PEÑA PÉREZ, Francisco Javier (2002). "El renacimiento de la biografía" *Edad Media. Revista de Historia*, Nº 5: 39-66.

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

PEREDA, Rosa María (1977). "Sergio Aschero, inventor de otra escritura musical" en *El País,* [en línea], 2 de febrero, http://elpais.com/diario/1977/02/02/cultura/223686008_850215.html [Consulta: 3/ 8/ 2015].

PÉREZ, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera -110% verdad-*. Bs. As.: Capital Intelectual.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1985). "Teoría literaria durante la Guerra Civil. Una aproximación" en *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, Nº 3: 155-169.

PRADO, Benjamin (2001). "María Teresa León, la mujer inventada" en *Los nombres de Antígona*. Madrid: Aguilar: 196-314.

PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Bs. As.: FCE.

PRIETO DE PAULA, Ángel (2010). "La canción de autor y las exequias de la poesía social" en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torres (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento: 391-404.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2005). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 14: 299-330.

PUGLIESE, María (1999). *Nombrar el mundo. La lectura y la escritura en la educación inicial*. Bs. As.: Colihue.

REINCIDENTES (2012). "Biografía", [en línea], http://www.reincidentes-sca.es/bio.html [Consulta: 2/ 8/ 2015].

RIVIÉRE, Margarita (1998). *Serrat y su época: biografía de una generación.* Madrid:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Aguilar.
RODARI, Gianni (1962). "Jaime de Cristal" en *Cuentos por teléfono*, [en línea], http://pepeperoxil.xtrweb.com/rodari/seleccioncuentosportelefono.pdf [Consulta: 22/10/2015].
RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1948). *Cantos populares españoles*. Bs. As.: Bajel.
ROMANO, Marcela (1991). "En torno a una canción diversa" en Revista del *Celehis*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Año 1, Nº 1: 135-143.
_____ (1994). "A voz en cuello: la canción de autor en el cruce de escritura y oralidad" en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española contemporánea*. Bs. As.: Biblos: 55-68.
_____ (1995). "Lo culto/lo popular: un enfrentamiento en polémica" en *Letras de Deusto*, vol. 25, Nº 69: 49-59.
_____ (1997). "Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)" en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, N°22: 105-118.
_____ (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín.
_____ (2007). "Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina" en Laura Scarano (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM: 155-170.
_____ (2009). "*Boletos de ida y vuelta*: el cancionero amoroso de Joan Manuel Serrat" en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV: 317-345.
_____ (2010). "*En canto y alma:* poetas y cantautores tras la inmensa mayoría" en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torres (eds.). *Actas del Congreso Internacional Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento: 405-427.
ROMERA CASTILLO, José (coord.) (1998a). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor.
ROMERA CASTILLO, José (1998b). "Unas biografías de escritores españoles actuales" en Romera Castillo, José (coord.). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 243-279.
ROMERO TOVAR, Leonardo (1998). "Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX" en José Romera Castillo (coord.). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 127-143.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

RUBIO MONTANER, Pilar (1990). "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura" en *Estudios de Literatura,* Nº: 183-197.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1996). "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía" en López Bueno, Begoña (ed). *La elegía. Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 317-368.

SAID, Edward (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.

SAIDON, Gabriela (2010). "Seis hipótesis sobre la segunda persona" en *Revista Ñ*, [en línea], 16 de febrero, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/02/16/_-02141493.htm [Consulta: 25/12/2015].

SALAÜN, Serge (1985). *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia.

SARLO, Beatriz (1989). "Lo popular en la historia de la cultura" en *Punto de Vista,* XII, Nº 35, septiembre-octubre: 19-24.

SCARANO, Laura (1991). "En torno a la «poesía social»: Constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra" en Revista del *Celehis*, Universidad Nacional de Mar del Plata. Año I, N° 1: 145-154.

_____ (1995). "Poéticas sociales desde el paradigma realista: Hacia una revisión del canon" en Revista del *Celehis*, Universidad Nacional de Mar del Plata. Año 4, N° 4-5: 217-229.

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

_____ (2011). "Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción" en *Revista Celehis*, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 22: 219-239.

SCHUDER, T., Clewell, S. y Jackson, N. (1990). "Captar lo esencial en un texto expositivo" en Muth, K.D. *El texto expositivo. Estrategias para su comprensión*. Bs. As.: AIQUE: 77-91.

SENABRE, Ricardo (2010). "El oficio de poeta: Miguel Hernández" en *El Cultural. Miguel Hernández*, 29 de octubre-4 de noviembre: 16-17.

SERNA, Justo (2014). "La vida ordinaria. Apología de la historia cultural" en *Segle XX. Revista catalana d´historia*, Nº 7: 127-138.

SERRAT, Joan Manuel (2000). *Cancionero Serrat*. Madrid: Aguilar.

SEVILLANO CALERO, Francisco (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SHULEVITZ, Uri (1999). "¿Qué es un libro-álbum?" en Paz Castillo, María Fernanda. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Venezuela: Banco del Libro: 129-132.

SORIA MEDINA, Enrique (1981). *La copla*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones.

SORIA OLMEDO, Andrés (1998). "Biografías del 27: excesos y carencias" en Romera Castillo, José (coord.) (1998a). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor: 227-242.

SWIDERSKI, Liliana (2008). "Pasajeros de la infancia: el anclaje en la literatura para niños" en Scarano, Laura y Liliana Swiderski. *Fernández Moreno lector de Machado. Una poética de dos orillas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 91-118.

TALENS, Jenaro; *et al*. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

TINIANOV, Iuri. (1975). *El problema de la lengua poética*. Bs. As.: Siglo XXI.

TORRES EGIDO, Luis (2005). "La educación a través de la canción de autor" en *Revista de Educación*, N° 338: 229-244.

UNAMUNO, Miguel (1996). *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1984). *Serrat*. Gijón: Júcar.

_____ (2000). *Cancionero general del franquismo 1939-1975.* Barcelona: Crítica.

VERÓN, Eliseo (1987). "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política" en Verón, Eliseo *et al*. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Bs. As.: Hachette: 1-12.

WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

ZAVALA, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

ZOHAR, Shavit (1999). "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños" en Iglesias Santos, Monserrat (ed.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco: 147-181.

ZUBIETA, Ana María (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Bs. As.: Paidós.

ZUMTHOR, Paul (1987). *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4. Discografía

ACEITUNA SIN HUESO (2005). "Para la libertad" en *Cuba le canta a Serrat. Obra colectiva, Vol. 1*, CD, Barcelona: Discmedi.

ALVISTUR, María Eva (2000). "Barco negro" en *Insomne*, CD, Madrid: Sonifolk.

ARGUDÍN, Manuel (2000). "Elegía segunda (A Pablo de la Torriente)" en *No estoy tan mal*, CD, La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

ASTUDILLO, Lorena (2007). "El niño yuntero" en *Tras de una ausencia*, CD, Bs. As.: Imaginary South Records.

ÁVILA, Pedro (1971). "Mis ojos sin tus ojos" y "Como el toro" en *El hombre nuevo cantando*, LP, Barcelona: Edigsa.

BAEZ, Joan (2003). "Llegó con tres heridas" en *Here's to life*, CD, Madrid: Universal Music.

BENÍTEZ, Lucecita (1973). "Nanas de la cebolla" en *Lucecita*, LP, Puerto Rico: Disco Hit.

_____ (1999). "Menos tu vientre" en *En las manos del pueblo, Vol. 1*, CD, Puerto Rico: Puerto Rico Records & Ent.

BRAVO, Soledad (1974). "Andaluces de Jaén" en *Soledad Bravo en vivo*, LP, Caracas: Promus.

BROUWER, Leo (1998). *The complete guitar Works, Vol.1. Un día de noviembre*, CD, Bélgica: GHA.

CACO SENANTE (1987). "Nanas de la cebolla" en *Homenaje a las víctimas del franquismo*. *Obra colectiva*, LP, Madrid: Ariola.

CAFRUNE, Jorge (1974). "Vientos del pueblo" en *La vuelta de Jorge Cafrune*, LP, Bs. As.: CBS.

CAMARÓN DE LA ISLA (1989). "El pez más viejo del río" en *Soy gitano*, LP, Madrid: Polygram.

CARMEN, JESÚS E IÑAKI (1977). "Las cárceles" en *De lunes a sábado*, LP, Madrid: Ámbar Gramusic.

CARRASCO, Diego (1994). "Silbo de la llaga perfecta" en *A tiempo*, CD, Madrid: Nuevos Medios.

CARRASCO, Washington y Cristina Fernández (1984). "La carta" en *Antología*, LP, Montevideo: EMI Music.

_____ (2002). "Andaluces de Jaén" en *Nos queda la palabra*, CD, Montevideo:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Ayuí/Tacuabé.
CELDRÁN, Adolfo (1975). "Antes del odio" en *4.444 veces, por ejemplo*, LP, Madrid: Movieplay.
_____ (1976). "Canción del esposo soldado", "Bocas de ira" y "Juramento de la alegría" en *Al borde del principio*, LP, Madrid: Movieplay.
CORO POPULAR DE JABALÓN (1977). "Vientos del pueblo" y "Andaluces de Jaén" en *Cantos de resistencia española*, *Vols. 1 y 2, Obra colectiva*, LP, Madrid: Dial Discos.
CORTEZ, Alberto (1975). "Nanas de la cebolla" en *A mis amigos*, LP, Madrid: Hispavox.
CORTEZ, Alberto y Joan Manuel Serrat (1989). "Nanas de la cebolla" en *Cómplices*, CD, Bs. As.: CBS.
CUARTETO VOCAL VOX 4 (2005). "Canción al esposo soldado" y "Nanas de la cebolla" en *Voces y palabras. Canciones y poemas de España y Latinoamérica*, CD, Madrid: Producciones Draher.
CURTO, Francisco (1972). "Vientos del pueblo" y "Canción primera" en *La guerra civil española*, LP, París: Le Chant du Monde.
_____ (1973). *Miguel Hernández*, LP, París: Le Chant du Monde.
DAMAS, Paco (2009). *Miguel Hernández. Tristes guerras*, CD, Madrid: Búho-Factoría Autor.
ECHENIQUE, Cecilia y Eduardo Peralta (2005). "Llegó con tres heridas" en *Hoy como ayer*, CD, Montevideo: Macondo.
ENGLER, Henry (1986). "Antes del odio" en *Cantos rodados*, LP, Montevideo.
ESCOBAR, Manolo (1995). "Andaluces de Jaén" en *Tiempo al tiempo*, LP, Barcelona: Horus.
EXTREMODURO (1996). Fragmento de "De mal en peor" dentro de su canción "Prometeo" en *Ágila*, CD, Madrid: Dro East West.
FAURA, Pedro (1974). "Rosario dinamitera" y "Canción del esposo soldado" en *Manifiesto*, LP, Colonia: Neue Welt.
FERNÁNDEZ, Cristina (2003). "Prá a libertá" en *Lembranza*, CD, Madrid: Fonomusic.
FONSECA, Inés (2010). *Miguel Hernández. Vuelo*, CD, Cantabria: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
GABARRÚS, Toyo (1998). "Las desiertas abarcas" y "Mi niño" en *Hombres de miel. De Lorca a Miguel*, CD, Montilla: Fonoruz.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

_____ (2007) *Voces de romAmor. Poemario Hernandiano*, CD, Zaragoza: A. G. Producciones.

GARCÍA, Manolo (2005). "Para la libertad" en *Serrat… eres único! Vol. 2*, CD, Madrid: BMG.

GERENA, Manuel (2001). *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, CD, Madrid: Alía Discos.

GÓMEZ, Carlos (1973). "El niño yuntero" en *X Festival de la juventud y los estudiantes*, Berlín, [en línea], http://www.cancioneros.com/nd/2081/0/x-festival-de-la-juventud-y-los-estudiantes-berlin-1973-obra-colectiva [Consulta: 6/ 7/ 2015].

GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2004). "Elegía a Ramón Sijé" en *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur CD 1*, Madrid: Junta de Andalucía/Iberautor.

GRUPO TARANCÓN (1976). "Nanas de la cebolla" en *Gracias a la vida*, LP, Brasil: EMI Music.

HERNÁNDEZ, Casandra, Carlos Díaz y Ricardo León (2003). "Para la libertad", "Umbrío por la pena" y "Elegía" en *…Antes que lleguen los perros. Dieciséis canciones de Serrat. Obra colectiva*, CD, Hermosillo: Whitehill Records.

IBÁÑEZ, Paco (2002). "Andaluces de Jaén" en *Paco Ibáñez 2*, CD, Madrid: Universal Music.

ISMAEL (2009). "Vientos del pueblo" en *Ismael, Vol. 1*, CD, Madrid: Rama Lama Music.

JARA, Víctor (1971). "El niño yuntero" en *El derecho de vivir en paz*, LP, Madrid: Movieplay.

JARCHA (1976). "Elegía a Ramón Sijé" en *Cadenas*, LP, Madrid: Novola-Zafiro.

_____ (2003). "La juventud" y "Andaluces de Jaén" en *Jarcha (1974-1976)*, CD, Madrid: Rama Lama Music.

KONSUMO RESPETO (2008). "Cancionero y romancero de ausencias: Callo después de muerto / tus ojos se me van" en *Como te iba diciendo*, CD, Oviedo: Santo Grial Records.

LA BARBERÍA DEL SUR (1995). "Rosario dinamitera" y "Sino sangriento" en *Túmbanos si puedes*, CD, Madrid: Nuevos Medios.

_____ (1998). "Antes del odio" y "Todo por la patria" en *Arte pop*, CD, Madrid: WEA.

LA BULLONERA (2009). "Vientos del pueblo" en *¡Vayatrés! (Carbonell, La Bullonera, Labordeta)*, CD, Zaragoza: Luna Nueva.

LAVALLE, María (1999) "Cerca del agua" en *Frutos prohibidos*, CD, Madrid:

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Fonomusic.

LAVENTA (1977). “Casi nada” en *Al compás del tiempo*, LP, Madrid: CBS.

LOLE (2004). “Nanas de la cebolla” en *Ni el oro ni la plata*, CD, Madrid: Sum Records.

LOLE Y MANUEL (1994). “El silbo del dale” en *Alba Molina*, CD, Madrid: EMI Music.

LÓPEZ, Pablo (2008). “Para la libertad” en *Operación triunfo, 2008. Gala 09*, CD, Madrid: Universal Music.

LOS DEL YERBAL (1986). “Escríbeme, paloma” en *De la esperanza*, Casete, Treinta y tres: Ceibo.

LOS JUGLARES (1976). *Está despuntando el alba*, LP, Madrid: Ariola.

LOS LOBOS (2004). “Vientos del pueblo”, “Tristes guerras” y “Ausencia” en *Vientos del pueblo*, CD, Madrid: Rama Lama Music.

LOS OLIMAREÑOS (2009). “Sentados sobre los muertos” en *¿No lo conoce a Juan?*, CD, Bs. As.: Sony Music.

MANZANO, Olga y Manuel Picón (1985). “Cantar” en *Aguardiente*, LP, Madrid: Fonomusic.

MÁRQUEZ, Jesús (2007). “Con dos años, dos flores” en *Nanas para un niño recién soñado*, CD, Madrid: Exlibris Ediciones.

MOCEDADES (1976). “El niño yuntero” en *El color de tu mirada*, LP, Madrid: Novola-Zafiro.

MORAES, Numa (1971). “Escríbeme, paloma” en *La patria, compañero*, LP, Montevideo: Orfeo.

_____ (1983). “Las cárceles II” en *Aire*, Casete, Ámsterdam: Stichting OPUS.

_____ (1985). “Canción del esposo soldado” en *Numa*, LP, Montevideo: Orfeo.

MORENTE, Enrique (1992). “Crisol” en *Negra, si tú supieras*, CD, Madrid: Nuevos Medios.

_____ (1996). “Sentado sobre los muertos”, “El niño yuntero” y “Nanas de la cebolla” en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, CD, Madrid: EMI Music.

_____ (1996), “Compañero” en *Despegando*, CD, Madrid: CBS/Sony.

MOUSKOURI, Nana (1991). “Llegó con tres heridas” en *Nuestras canciones*, CD, Madrid: Polygram.

OLIVA, Alejandro (2000). “Como si (Cada vez más ausente)” en *Música prescindible*, CD, Bs. As.: Ultrapop.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

PARRA, Eliseo (2003). “Llegó con tres heridas” en *Spain in my heart. Canciones de la Guerra Civil Española. Obra colectiva*, CD, Madrid: Resistencia.

PASTOR, Luis (1973). “El niño yuntero” en *Segundo single*, Single, Barcelona: Barlovento.

_____ (2000). “Con dos años” en *Piedra de sol*, CD, Badajoz: Flor de Jara.

PATA NEGRA (2008). “Compañero del alma” en *Rock gitano*, CD, Madrid: Universal Music.

PATA NEGRA y Mercedes Sosa (2006). “Compañero del alma” en *Flamencópolis*, CD, Madrid: Universal Music.

PATRIA LIBRE (2008). “Canción del esposo soldado” en *La historia de Patria Libre 1972-1975*, CD, Montevideo: Perro Andaluz Records.

PIÑANA, Curro (2003). “Esos hombres defensores de su pobreza y de su pan” en *Miguel Hernández*, CD, Murcia: Producciones Lorca.

PIRS, Donath Karl (1992). *Homenaje a Miguel Hernández*, [en línea], http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php?option=com_content&view=article&id=1155%3Ahomenaje-a-miguel-hernandez&catid=102%3Amiguel-hernandez-y-la-musica&Itemid=92 [Consulta: 5/ 8/ 2014].

PRADA, Amancio (2008). “Por una senda” en *Vida e morte*, CD, Madrid: Factoría Autor/Sello Autor.

PRIMATES (2005). “Las cárceles” en *Hasta que reviente*, CD, Barcelona. Grita o muere.

REINCIDENTES (2000). “Poema social de guerra y muerte. «El hambre»” en *¿Y ahora qué?*, CD, Madrid: RCA/BMG.

RODRÍGUEZ, Silvio (2002). “Elegía segunda (A Pablo de la Torriente)” en *A guitarra limpia. Antología 1*, CD, La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

_____ (2005). “Menos tu vientre” en *Cuba le canta a Serrat. Obra colectiva*, *Vol. 1*, CD, Barcelona: Discmedi.

SABINA, Joaquín y Joan Manuel Serrat (2007). “Para la libertad” en *Dos pájaros de un tiro*, CD, Bs. As.: Sony-BMG.

SAN JUAN, Romero (2000). “Nanas de la cebolla” en *Pausatiempo*, CD, Barcelona: Zanfonia.

SÁNCHEZ, Calixto (2007). “Déjame que me vaya” y “Llegó con tres heridas” en *Andando el camino*, CD, Barcelona: Selene.

SANLÚCAR, Manolo (1978), *...Y regresarte*, LP, Madrid: RCA.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SANTOS, Lilia (1999). “Andaluces de Jaén” en *Solo el amor puede burlarse del fin del mundo*, CD, Santiago: Alerce Producciones Fonográficas.

SERNA, Elisa (1968). “El niño yuntero” y “No quiso ser” en *Miguel Hernández. Ensayo n.° 3*, Single, Madrid: EDUMSA-Fontana.

_____ (1969). “La luciérnaga” en *4 poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado y Jesús L. Pacheco*, Single, Barcelona: Barlovento.

_____ (1974). “Las cárceles” en *Este tiempo ha de acabar*. Barcelona: Edigsa.

SERRAT, Joan Manuel (2000). *Miguel Hernández*, CD, Madrid: BMG.

_____ (2010). *Hijo de la luz y de la sombra*, CD, Bs. As.: Sony Music.

SERRAT, Joan Manuel y Alberto Cortez (2003). “Nanas de la cebolla” en *Poesía necesaria. IV Congreso Internacional de la Lengua. Obra colectiva*, CD, Valladolid: Diputación de Valladolid.

SÍNTESIS (2007). “Nanas de la cebolla” en *Cuba le canta a Serrat. Obra colectiva, Vol. 2*, CD, Barcelona: Discmedi.

SOLIPALMA (1984). “Vientos del pueblo” en *Vientos del pueblo*, LP, Montevideo: Orfeo.

SOLÍS, Sebastián (1997). “Las tres heridas” en *Best of Latin America. Disco colectivo*, CD, West Sussex: ARC Music.

SOLÓRZANO, Julio (1974). “Canción del esposo soldado” en *Maderas latinoamericanas*, LP, México: Discos NCL.

SORUCO, Nilo (2006). “Tristes guerras” en *Revolución*, CD, La Paz: Pacific Sounds.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5. Biografías audiovisuales (documentales televisivos, films, videocreaciones)

AA.VV. (2009). *Miguel Hernández, poeta. La poesía en acción*, CD, Elche: Universidad Miguel Hernández de Elche y la Fundación Cultural Miguel Hernández.

ALHAMBRA, Emilio (Productor) y José Manuel IGLESIAS (Director). (2005). *Compañero del alma. Elegía a Miguel Hernández, poeta*, [Film documental], España. DN Producciones Audiovisuales con la colaboración de La fiebre y Malvarrosa Media.

ASOCIACIÓN CULTURAL ORIHUELA (Productores) y Patricia LÓPEZ POMARES (Directora). (2010). *Las tres heridas de Miguel Hernández*, [DVD], España. Asociación Cultural Orihuela.

CASAUS, Víctor (1980). *Con Miguel Hernández en Orihuela*. S/D, [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=y0Z9Z-ak66U [Consulta: 22/10/1015].

LEVENE, Larry (Productor) y Pedro CARVAJAL (Director). (2010). *Miguel Hernández*, [DVD], España. EsDocu. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). Fundación Pablo Iglesias. TVE.

LUQUE, Andrés (Productor) y Francisco RODRÍGUEZ y David LARA (Directores). (2010). *Miguel Hernández*, [Documental televisivo], España. Dacsa Produccions. Sateco Documentalia. La Marea Producciones. TVE.

MARSAL, Silvia (Productora) y Javier ABUJA (Director). (2010). *Miguel Hernández, amor, vida, mort. Dossiers*, [Documental televisivo], España. RTV. Canal 9.

MÉNDEZ, Luis (Productor) y José Ramón LARRAZ (Director). (2002). *Viento del pueblo: Miguel Hernández*, [DVD], España. Lotus Films Internacional. Antea Films. TVE.

VARGAS, Ana (Productora) y Antonio RAMOS ESPEJO (Director). (2008). *Andaluzas*, [Documental televisivo], España. Media Sur. Canal Sur.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante