EL CANCIONERO DE MIGUEL HERNÁNDEZ Y SU INSERCIÓN EN LOS CANCIONEROS DEL XX

Por
ANA SUÁREZ MIRAMÓN

Sorprende encontrar en la lírica culta de nuestro siglo, sobre todo alrededor de los años 20-30, varios libros que responden al título de *Cancionero, Canciones* e incluso *Canción*. No sería extraño si se tratara de recopilaciones o de imitaciones de poesía popular, tan frecuentes desde el Romanticismo. Tampoco si esos títulos remitieran a ediciones filológicas o de estudiosos cuyas aportaciones hoy día ya resultan clásicas. Los *Cancioneros* a los cuales nos referimos son creaciones personales que si a algo se parecen es a los *Cancioneros* renacentistas al estilo de Petrarca. En ellos su autor ha recogido, incluso bajo la forma de diario, toda su trayectoria lírica y humana en donde resume, esquemáticamente, todo su devenir personal, confesional e íntimo. Además lo curioso de estos *Cancioneros* es su carácter de *límite* o de *frontera* tal como lo califican sus propios autores para referirse, en palabras de Antonio Machado, «a la muerte, al silencio y al olvido»[1].

En todos los poetas en que encontramos estos títulos vemos también una reiterada alusión a la muerte como constante que, si bien cierra un camino, deja abierto otro nuevo más perfecto, designado bajo el adjetivo *eterno* o su correlato *redondo* o *pleno*. No es casualidad que Miguel Hernández cierre su *Cancionero*[2] con el poema *Eterna sombra. Eternidad redonda* cierra también *Canción* de Juan Ramón Jiménez, y *...del eterno dueño* son las últimas palabras del poema final del *Cancionero* de Unamuno. Por su parte, Antonio Machado ya había vislumbrado en *Otro clima*, la posibilidad de un mundo nuevo, tras la muerte, en su *Cancionero aprócrifo*.

Se puede hablar, atendiendo a estos autores citados, de una verdadera poesía de *Cancionero* que resucita la esencia de los cancioneros renacentistas humanistas. Si en estos no sólo había una historia de amor sino del hombre, en los del XX ocurre lo mismo: amor, vivencias, y mundo intelectivo se funden con el hombre concreto e histórico. También, y si como en aquéllos la división *in vita* e *in morte* constituía el eje narrativo fundamental, en éstos se deja ver continuamente la frontera entre los dos estadios, hasta el punto de conformar un eje dramático en esta poesía.

Pero aunque la relación entre Petrarca y estos *Cancioneros* no pase inadvertida para un lector atento, en algún caso, como en el de Unamuno, por ejemplo, tenemos un documento que testimonia una consciente influencia. Fueron unas palabras de J. Agustín Balseiro, en una reseña de ensayos de Unamuno (en febrero de 1928), las que provocaron el nacimiento del título de ese libro. Allí decía Balseiro, a propósito de Petrarca: «su eternidad viva es hija exclusiva y unigénita del amoroso *Canzoniere*». A esta cita respondió Unamuno con un gran entusiasmo que fue el punto de partida para la creación de un *Cancionero* que también le eternizara: «¡Qué frescor de porvenir me trajeron estas palabras del poeta crítico. Yo no sé qué pedazo mío quedará si no quedo yo entero de todo cuerpo espiritual!»[3].

Estas palabras ilustran no sólo el valor del *Cancionero* unamuniano sino el de todos estos autores a los que nos vamos a referir, porque la *búsqueda de la eternidad viva* es el elemento común que enlaza obras tan significativas como las *Nuevas Canciones* (1924) y *De un Cancionero apócrifo* (1928) de Antonio Machado; *Canción* (1936) de Juan Ramón Jiménez; el *Cancionero* de Unamuno (1928-1936) de Juan Ramón Jiménez; el *Cancionero* de Unamuno (1928-1936) y el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1042) de Miguel Hernández.

Además, otro nexo de unión entre todas estas obras es el metro popular, sobre todo la canción, que otorga a los *Cancioneros* un alcance social, universal, al tiempo que resume todo el valor de la tradición en estos autores. No puede olvidarse que en estas obras por muchos motivos (históricos y literarios) confluye toda la tradición culturalista iniciada en el Modernismo.

Lo sorprendente de los autores citados es que por caminos muy diferentes y originales todos llegan a una misma conclusión: cerrar la totalidad de su vida y obra (Miguel Hernández y Unamuno) o una parte muy importante de ella, con un *Cancionero*. Aquí habría que establecer, por un lado, el estrecho paralelismo de Unamuno y Hernández cuyos *Cancioneros* cierran de forma brusca, inacabada, su voz lírica, y las *Nuevas Canciones*, el *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado y *Canción* de Juan Ramón Jiménez. En estos dos casos, las Canciones manifiestan un cambio decisivo en los dos poetas: Machado da fin con ellas a su obra lírica y Juan Ramón Jiménez abandona España para siempre, y precisamente ese libro se convierte en el mejor exponente de su amor por lo popular y por su país.

Pero en los cuatro se observan unas mismas características por las que los incluimos aquí: en primer lugar, su entusiasmo por lo popular, que culmina en estas obras después de una larga trayectoria de elogio y realizaciones previas en creaciones anteriores; en segundo lugar, el carácter recopilador, en cuanto a temas, motivos, metros y estrofas, de los *Cancioneros* respecto a la obra de sus autores.

Para determinar el concepto común de lo popular hay que partir de la diferente interpretación que se hace del término en torno a los años veinte[4], tema ampliamente estudiado por la crítica y que Siebenmann define como *neopopularismo* y *popularismo* para diferenciar las dos posturas ante ese tipo de poesía: la de quienes encontraron gran modernidad en la poesía popular y la de quienes se sintieron fuertemente atraídos por ese tipo de expresión sencilla. En ambos casos, se trata de una corriente estética que viene determinada por el proceso de recuperación de las formas populares iniciada desde el Romanticismo y por la aportación de los estudios filológicos posteriores. En los distintos jalones de recuperación de lo popular queremos destacar algunas afirmaciones de antólogos o creadores que van abriendo la posibilidad de utilizar lo popular con un contenido muy amplio: Así Lafuente y Alcántara en el *Cancionero popular* (1865) reconocía que ese tipo de poesía servía al poeta para expresar lo que siente o piensa, de manera totalmente subjetiva, y cuatro años antes Bécquer ya había apuntado la gran capacidad del *cantar* para aportar savia nueva y rejuvenecer todos los géneros. Otra aportación poco tenida en cuenta y que nos parece de enorme interés por las consecuencias posteriores es la de Campoamor, quien consideró a la canción perfectamente apta para superar el individualismo romántico y conseguir una proyección adecuada de los sentimientos personales en relación con los problemas de su época, es decir, conseguir lo que él denominó «lo incondicional absoluto humano».

Con Campoamor nos acercamos al sentir de Antonio Machado que surge a partir de *Campos de Castilla* y que se consolida en *Nuevas Canciones*.

Además de esta línea de recuperación, hay que recordar el papel fundamental desempeñado por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza al unir lo popular y lo culto y mantener ante esas formas una nueva sensibilidad. La Residencia de Estudiantes, asimismo, colaboró puntualmente en desarrollar variadas investigaciones sobre la literatura popular. Pero en esta escueta lista no pueden faltar algunas críticas (entre otros muchos preocupados por estudiar estas manifestaciones folklóricas), como Antonio Machado, Álvarez y Rodríguez Marín por sus influencias posteriores. El primero, tanto en sus *Estudios sobre literatura popular* como en sus afirmaciones sobre este concepto, recopiló una serie de temas, símbolos y motivos que sirvieron después para nuevas y originales aportaciones en la lírica de nuestro siglo. Al constatar que la «originalidad de los cantos» no se adquiría «buscando lo exótico y estrafalario sino cultivando y desenvolviendo lo que cada individuo y cada cosa tienen de propio», no cabe duda que abrió nuevos cauces para la utilización de lo popular en el XX.

La gran labor de Rodríguez Marín permitió conocer no sólo los documentos de los más antiguos ejemplos de lírica popular sino la temprana defensa de los mismos por escritores cultos que se remontan hasta 1540.

Si además tenemos en cuenta las ediciones que desde mediados del siglo XIX venían haciéndose, como el *Romancero*, de A. Durán, el *Cancionero general* (1882-1904), el *Cancionero de obras de burlas* (1841), no es difícil entender la doble tendencia de la poesía del XX entre lo popular y lo culto e incluso el deseo de fundir en una nueva estética las dos orientaciones.

Tenemos testimonios suficientes que avalan la influencia del Cancionero y Romancero tradicional junto con las formas más sencillas de la poesía. A modo de ejemplo, puede recordarse el contenido de *Prosas profanas* de Rubén Darío quien, además de recoger la sensibilidad romántica, se volvió a las fuentes directas del pasado.

Sin detenernos en otros autores, los casos de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno constituyen ejemplos extraordinarios de la tendencia a recrear temas y motivos del pasado y a ahondar en los elementos populares de la tradición más cercana, representada por los románticos, y de la más lejana, que parte de la Edad Media y alcanza al siglo XVII. En el caso de Miguel Hernández llega a resultar un tópico hablar de las múltiples influencias que desde su formación autodidacta obraron en él, pero resulta evidente que lo mejor de la tradición fue asimilado por su poesía: desde la mística, Góngora, Calderón, Quevedo hasta Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

La conmemoración del tercer centenario[5] de la muerte del poeta del pueblo, Lope de Vega, significa la consolidación definitiva de esa fusión entre lo popular y lo culto; lo íntimo y lo externo, y lo individual y colectivo.

Miguel Hernández, quien desde sus obras adolescentes había enmarcado en lo popular motivos y ambientes y había extraído de allí sus imágenes preferidas, recoge en la poesía de *El labrador de más aire* el verdadero espíritu de lo popular tal como lo entendía Juan Ramón Jimenez, y de esta manera, Hernández desarrolla una lírica en que aparecen fusionados lo popular por vivencia y lo popular aprendido. W. Rose[6] ya destacó esta dimensión dual del poeta, aportando coplas populares tradicionales documentadas por Rodríguez Marín como posibles fuentes de sus poemas e incluso de ciertos conceptos repetidos en su poesía.

Pero antes de acercarnos al *Cancionero y romancero de ausencias,* en donde culmina la evolución de lo popular, conviene recordar su propia definición de poeta en la

dedicatoria a Aleixandre de *Viento del pueblo* (1937) en donde, entre otras cosas, afirma: «Los poetas somos viento del pueblo; nacemos para pasar soplando a través de los poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres mas hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo».

Esta búsqueda consciente del espíritu popular ya lo habían llevado a cabo, de forma teórica o práctica (o de ambas a la vez), anteriormente, autores como Unamuno (desde fines del siglo XIX), Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. (En otro trabajo ya nos hemos ocupado de documentar ampliamente estas afirmaciones). Aquí queremos destacar la coincidencia de Miguel Hernández con estos autores, que nos permite incluirle dentro de una línea fundamental de la tradición del XX, en cuanto al valor de lo popular, que, incluso métricamente, se orienta hacia la canción en lugar del romance, y que no nos parece que pueda justificarse dentro de ninguna de las dos posturas en que la crítica entiende lo popular. Lo mismo si se considera como aspiración del autor a confundirse con la obra anónima del pueblo (que continuaría el ideal expresado por Ferrán en la *Soledad*), o como una obra individual realizada a partir del ejemplo de la tradición anónima, lo popular en Hernández (y en los demás autores que aludimos aquí) no justifica su realización definitiva que hace en el *Cancionero*.

Si bien es verdad que en su obra puede haber una imitación consciente (lo demuestran ejemplos de lírica tradicional señalados por la crítica) y una labor individual que recrea artísticamente formas populares (de manera fácil se aprecia en la poesía de su teatro), lo que más interés ofrece a nuestro juicio, y que tratamos de exponer aquí, es la capacidad del poeta para elaborar a partir de lo popular unas coordenadas superiores de universalidad y de eternidad que se concentran en el *Cancionero*.

En esta capacidad de utilizar lo popular con un sentido humanístico, diferente a las dos líneas anteriores, coincidirán los ya citados Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Unamuno con Miguel Hernández y explicaría su personal originalidad en cada caso, lejos de las realizaciones de otros autores.

Incluso entre el *Cancionero* de Hernández y el de Unamuno hay estrechas coincidencias en cuanto a su publicación póstuma y en los sucesivos avatares que sufrió el libro respectivo hasta llegar a nosotros[7]. A título anecdótico, cabe recordar que el libro poético de Unamuno anterior al Cancionero, el *Romancero del destierro* (1928), manifestaba la predilección de esa forma métrica que, sin embargo, se distancia de la utilizada en el *Cancionero*, como ocurre, a pesar del título, en el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández.

En los dos *Cancioneros*, la *búsqueda de la eternidad viva* se realiza a partir de unos temas paralelos: la niñez (elemento fundamental), la soledad, el amor, la vida y la muerte, pero todos ellos expresados de forma antitética, propia, por otra parte, de los dos autores desde las primeras obras. Esta antinomia entre sus vivencias y sus aspiraciones, que convierte a los dos autores en agónicos, sólo se resuelve definitivamente en la unidad simbolizada en el concepto de tierra-madre[8].

Las dos obras están escritas desde la soledad humana y artística (y en este sentido también Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado parten de ese mismo sentimiento); en los dos, la ausencia de su respectiva mujer favorece la intensificación del tema amoroso (lo mismo ocurría en A. Machado) y éste es exaltado como la única forma de superar la soledad. Además, los dos *Cancioneros* quedan interrumpidos bruscamente y ambos constituyen un diario poético inacabado, lo cual no es ninguna novedad en sus autores

pues todas sus obras anteriores dejaban al descubierto esta actitud: «En mi poesía, en mi teatro, (escribió Hernández al frente de su *Teatro en la guerra*), expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás, y siempre procuro que venza el entendimiento puro de los mismos». Y lo autobiográfico en Unamuno persiste en todos los géneros utilizados y está en relación con el concepto de libro-hombre recogido de Whitman y en el que insiste repetidamente para expresar que el libro «es un hombre, un espejo de la más desbordante vida colectiva»[9].

Si en los dos autores, su poesía es esencialmente autobiográfica (como ha señalado ya la crítica[10], en los *Cancioneros* aún se acentúa más, y esa trayectoria vital queda ahí depurada en temas y formas en una expresión desnuda y pura. Por eso cuando C. Bousoño denominaba «poesía autobiografica» al *Cancionero* de Hernández, porque en él «cada palabra no es la inubicable voz de un protagonista puramente literario, sino el *Temblor y el movimiento anímico* de un hombre que se llamó Miguel»[11], no parece que esté muy alejado de las utilizadas por nosotros para definir al de Unamuno, como «la historia del devenir biográfico de su autor».

Junto al autobiografismo, el sentimiento de soledad preside los dos libros. Ya Concha Zardoya se refirió a la obra de Hernández describiéndola como las «confesiones de un alma en soledad, expresadas en pocas palabras, sinceras, desnudas, enjutas»[12]. Y nosotros, al referirnos a Unamuno, destacábamos sus propias palabras para definirlo: «Estos versos, mas o menos canciones, han sido mejor que escritos cantados o canturreados con pluma metálica, pluma de ala de acero, en una celda de destierro»[13].

Esta situación de desterrado y preso, respectivamente, los hace coincidir en el tema de la soledad y también en su expresión, que, si a veces llega a manifestarse de forma dramática, con indignación y rebeldía (como había hecho el poeta vasco en el *Romancero del destierro*), progresivamente se va atenuando hasta aparentar un mayor conformismo, que no es otra cosa que el anhelo de liberarse del mundo. Por eso no es extraño que ambos cuenten con un extraordinario campo semántico-carcelario que atiende al carácter intemporal del hombre y al histórico, concreto, y biográfico, que si es muchísimo más leve en Unamuno (sólo destierro), en Hernández alcanza una dimensión humana absolutamente trágica.

Cuanto J.C. Rovira se refería a la determinación carcelaria de Hernández, en su doble plano biográfico y literario, echábamos de menos, en los ejemplos señalados de la tradición literaria, el caso de Unamuno, porque precisamente él se refirió en muchas ocasiones a los presos literarios con quienes se sentía identificado a la vez que incorporaba su popia experiencia biográfica[14]. En los dos, *celda* y *prisión,* asumen el significado de vida y existencia que se opone, como sombra o elemento cerrado, en lenguaje de la mística, a la luz y el espacio abierto. Como ejemplo, pueden leerse los poemas 1.750 y 1.753 del *Cancionero* de Unamuno, fechados pocos días antes de su muerte. El primero, además, lleva unos versos iniciales del poema «Excelsior» de Díaz Mirón, que corresponden a otra experiencia biográfica y literaria de encarcelado (en Veracruz, en 1892) y que también apela a las estrellas para ascender a la libertad y olvidar la injusticia, el fraude y la desesperanza.

Lo curioso de estos poemas es que son sonetos también como el de Hernández *Sigo en la sombra, lleno de luz,* y además casi cierran, por azar, los respectivos *Cancioneros*[15]. Esta forma métrica aumenta todavía más el caracter paralelo de las composiciones, pues se acomoda a la angustia sobrecogedora de los dos poetas ante su sombra presente y la nada futura. En el segundo de los sonetos citados de Unamuno, aún el paralelismo es mayor. Términos como *bóveda, encadenado, calabozo,* son iguales a los

utilizados por Hernández para expresar la dualidad entre la cárcel y la eternidad. En los dos, el tiempo interpretado en forma puntual sirve para establecer la confusión entre morir y nacer (desnacer); los dos dejan claro que persiguen un *ansia eterna* (Hernández) o un *eterno anhelo* (Unamuno), aunque la nada parezca el término al que se dirigen.

Si este tono negativo, expresado incluso bajo la misma estructura, cierra los dos *Cancioneros*, en otros momentos, cuando la esperanza es manifiesta, los dos autores se lanzan en busca de un vocabulario dinámico que progresa de forma ascendente (*palomas*, *mariposas*, *alas*, *estrellas*, *sol*, *luna*) y se va cargando de luz y transparencia, que indican la armonía. En este sentido, llama la atención la presencia de verbos como *arrullar*, *brizar*, *mecer,* íntimamente relacionados con elementos positivos (madre, niño), que se refieren no sólo al hombre sino a todos los componentes de la Naturaleza. Así, el equilibrio espiritual está perfectamente expresado en este poema de Hernández en cuanto que une símbolos de vida junto con aquellos verbos:

«Me descansa
sentir que te arrullan
las aguas.
Me consuela
sentir que te abraza
la tierra»[16].

Y en el poema *El hombre no reposa*, naturaleza y hombre se funden en perfecta armonía dentro de un proceso de ascensión espiritual expresado con el verbo *mecer*: «mece su soledad con viento».

Igualmente, *arrullar* lleva implícita la felicidad humana personal («Palomar del arrullo / fue la habitación»)[17], que se extiende en ocasiones al género humano, como en los versos de *El último rincón*:

«El último y el primero:
rincón donde algún cadáver
siente el arrullo del mundo
de los amorosos cauces»[18].

En Unamuno, estos términos se reiteran constantemente y se aplican a los hombres, a la Naturaleza e incluso a Dios. Lo importante en los dos casos es la cosmovisión que manifiestan: Cuando la Naturaleza *mece* todo se inunda de trascendencia hasta alcanzar lo más elevado: montañas, constelaciones, estrellas, aire y viento. Cuando estos últimos elementos son los que mecen, el hombre adquiere una armonía interior completa. De entre los muchos ejemplos, puede servir éste:

«Cantábanme las estrellas,
con sus alas, las cigarras,
y la luz de sus canciones
iban brizándome el alma.
y el alma se me hizo cielo
y el cielo se me hizo alma»[19].

Gracias a esta cosmovisión, alejan el peso de la vida y el dramatismo de la cárcel («¿Qué hice para que pusieran / a mi vida tanta cárcel»), y alcanzan la levedad del ser en un proceso de espiritualización a partir de la luz y de los elementos naturales elevados.

Desde un plano humano, los dos poetas convierten en centro vital el amor, en el que confluyen colores y luces y que identifican con el aire, el vuelo y el movimiento. El amor, entendido como producto de la ausencia y de la soledad (coincidente también con el *Cancionero* de Machado), permite traspasar todas las barreras materiales. En este sen-

tido, Unamuno dedica un cancionero a la muerte de su esposa y sólo entonces ella adquiere un carácter alado, y transportada a otra esfera, reaparece convertida en estrella que alivia su propia agonía:

«¡Ay sus ojos, su lumbre
de recatada estrella
que arraiga en lo infinito del amor
y en que sentí la huella
de los pies del Señor»[20].

En Miguel Hernández, el amor de su mujer ausente le lleva en ascensión hacia la libertad, y el viento sirve para expresarlo en la mayoría de las veces (con alguna excepción en que el viento tiene un carácter negativo y trata de derrumbar su unión). En el poema *Antes del odio*[21] se acumulan los elementos ascendentes junto con la luz, casi de forma atropellada, para oponer la sensación de plenitud y gozo deseada a la de la tristeza en la que se encuentra:

(...)

«Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón».

Y concluir en un éxtasis proclamando la libertad por el amor aún estando en la cárcel:

«Alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
sólo por amor.

(...)

Libre soy. Siéntome libre.
Sólo por amor».

En los dos poetas, la mujer se presenta como objeto de amor y a la vez como madre, de tal manera que en ella se cumple el ciclo vital, y a partir de aquí se desarrolla el tema del hijo y la vuelta a la infancia, y cobran sentido las canciones de cuna, las demostraciones de amor filial e incluso las coplas populares como un ejemplo más de la continuidad humana.

Hay una evidente coincidencia en los dos al otorgar a la tierra el carácter dual de vida-madre y muerte, de cuna y sepultura, de cárcel y libertad. Son muy numerosas las expresiones en que cielo y tierra se confunden («cielo que es tierra / tierra que es cielo»), lo mismo que el nacimiento y la muerte («es el ayer la muerte, / el hoy el nacimiento») y siempre la mujer-madre le lleva a Unamuno a encontrar su par en medio del destierro:

«Siento el destierro – ¡misteriosas brisas
de allende la niñez! – y en el entierro
sueño, en el sueño, – ¡maternal caricia! –
que en el regazo de la madre tierra
engendró el alma que en mi carne vibra»[22].

Los dos poetas escapan del presente (cárcel, destierro y tiempo) gracias a la confusión de nacimiento y muerte que les permite trascender ésta.

«Descansarás hecho tierra
en tierra que fue tu cuna»[23].

expresa Unamuno, y Miguel Hernández se pregunta en el poema *Sigo en la sombra:*

«¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?».

Asimismo encontramos en Hernández la identificación de la tierra con muerte-cementerio y vida-huerto («Llevadme al cementerio / de los zapatos viejos. / (...) Por un huerto de bocas, / futuras y doradas, / relumbrará mi sombra»), el sentimiento quevediano del vivir igual a morir («cadáveres vivos somos») y la identidad entre muerte y nacimiento:

«Voy alado a la agonía
arrastrándome me veo
en el umbral, en el fondo
latente del nacimiento»[24].

El triunfo de la vida aparece en Hernández como una fuerza capaz de germinar la propia muerte, gracias al amor:

«Pero no moriremos (...)
Somos plena simiente.
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada»[25].

La imagen amorosa se desarrolla en torno a la palabra *vientre* (y en Hernández asumiendo también un valor sexual) que recoge el poder de la mujer madre y amante y, por tanto, cumple la misión de liberar y eternizar. En los tres poemas dedicados al *Hijo de la luz y de la sombra*, estas dos visiones se unen y el vientre se convierte en símbolo de vida-muerte:

«Caudalosa mujer, en tu vientre me entierro.
tu caudaloso vientre será mi sepultura».

De ahí la exaltación definitiva, con claridades y honduras que expresa en «menos tu vientre, / todo es confuso»[26], y el significado de ciclo vital continuo, sin límites temporales ni espaciales, en el poema *Después del amor:*

«Después del amor, la tierra,
después de la tierra, todo».

Para Unamuno, la agonía de la vida-muerte se resuelve precisamente con la «vuelta del hijo al vientre de su madre» en una apocatástasis definitiva[27]. Porque en lo que coinciden ambos autores es en utilizar esta imagen en los momentos de mayor intensidad dramática para atenuar el dolor.

El poder generador de la tierra también estaría relacionado con la palabra *barro* utilizada por los dos autores con bastante frecuencia para autodefinirse. Puede recordarse el verso inicial de *El rayo que no cesa:*

«Me llamo barro aunque Miguel me llame»

que, en términos unamunianos resultaría una nueva antítesis del propio nombre, Miguel (¿quién como Dios?) y que ambos llevarían como destino («de misteriosa providencia») de una vida en continua lucha, aunque por motivos o fuerzas distintas. Expresiones como «Soy soplo en barro», se repiten con mucha frecuencia en Unamuno, y atienden, igualmente, a intensificar el carácter de historia de un hombre y de su mundo que tienen las dos poéticas.

Este fervor telúrico explica muy bien que el tema de la niñez sea el eje de ambos *Cancioneros*, aunque por motivos distintos. El hijo representa la superación del dolor, del tiempo y de la muerte, al igual que la madre, y asume un carácter de perpetuación, de vida en decurso que funde pasado, presente y futuro.

El *Cancionero* de Hernández se abre con el dolor por la muerte de su primer hijo, pero el color negro inicial se va cambiando y el niño, unido al *sol* y a la *rosa*, va transfigurándose en belleza esencial («El sol, la rosa y el niño / flores de un día nacieron») hasta presentarse como «cuerpo del amanecer». La rosa es un motivo muy repetido para calificar al hijo perdido, ya que de ella destaca (como Juan Ramón Jiménez) la eternidad de su belleza, difícil de aprehender por el hombre: «Si nosotros viviéramos / lo que la rosa, con su intensidad, / el profundo perfume de los cuerpos / sería mucho más»[28].

Un paso más allá en el camino de espiritualización de la materia, que añade a la belleza la luz, se encuentra en el poema *Vida solar* en donde Hernández culmina la búsqueda de la totalidad en el encuentro místico que dota de eternidad al hijo:

(...)

«diáfano barro lleno de horizontes
coronación astral de la alegría».

Aquí, el barro, espiritualizado por los elementos astrales y el agua, manifiesta el símbolo de eternidad para el hijo después del debate con su dolor y tristeza. Incluso el hecho biológico del nacimiento entraña, para los dos poetas, la firmación de la eternidad personal y colectiva, tal como lo expresa Hernández en la tercera parte de *Hijo de la luz:*

«Porque la especie humana me han dado por herencia
la familia del hijo sera la especie humana.
Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo».

El segundo hijo se presenta bajo el símbolo de la belleza, luz y movimiento ya ascendido de la mera materia y recoge todo el devenir temporal eternizado en el niño que califica de «mi ser que vuelve / hacia su ser más claro».

Incluso en *El niño de la noche* observamos su identificación con el niño pasado, confundiéndose así los tiempos, el nacimiento y la muerte, que aparece situado de nuevo en el *vientre*.

El tema de la niñez en Unamuno ocupa un puesto fundamental en el *Cancionero* y en toda su obra anterior, desde la muerte de su hijo en 1902. Es en esta obra final, cuando la niñez es expresada como la vuelta hacia atrás, el desnacer, y en la que une, ya cercana su muerte, pasado, presente y futuro, símbolo de la negación del tiempo. Es lo único, junto con la esposa-madre, que le permite encontrar la orientación perdida. En varios poemas repite esta idea de modo semejante:

«Mi infancia, mi primera ancianidad
y hoy arribando a mi segunda infancia»[29].

Y los recuerdos de la niñez, las canciones de cuna y las canciones infantiles se acumulan en la páginas del *Cancionero* para recuperar y encontrar el pasado que alivie su drama futuro. De manera concisa, Unamuno identificó al niño con la creación continua: «y es que es ese niño / la re-creación: / en su mano el mundo / de la redención»[30].

Coinciden los dos en expresar la temporalidad mediante el niño y los elementos naturales como el agua (río-mar), que recogen las dos fuerzas opuestas: materia y espíritu. Gracias a esta especial cosmovisión de los dos poetas todo queda trascendido y el propio yo personal del poeta queda igualmente eternizado y, por tanto, liberado. La forma definitiva de expresarlo, no sólo en Hernández o en Unamuno, sino en Juan

Ramón Jiménez y Antonio Machado, es la forma *redondo* que implica el fin de los opuestos, tal como se expresa en estos versos de Hernández:

(...)

«Pero por fin se hallarán
nos hallamos, amor,
y el mundo será redondo
hacia nuestro corazón»[31].

Aunque nos hemos fijado más en la relación entre el *Cancionero* de Hernández y el de Unamuno por la afinidad coincidente que ofrecen como documento humano, las concordancias ideológicas y formales de éstos han de extenderse a las *Nuevas Canciones* o el *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado y a *Canción* de Juan Ramón Jiménez. Todos estos autores buscan en esas obras la eternidad individual a través de la palabra poética expresada, en general, con los recursos propios de la lírica elemental: estrofa breve, verso de arte menor, repeticiones, paralelismos y cuantos medios utiliza la lírica tradicional para comunicar sentimiento. Además, en todos los casos, encontramos que sus autores han obrado respecto a su obra anterior como si se tratara de la misma tradición: han eliminado lo anecdótico, lo narrativo, han construido poemas sobre otros ya existentes, han reducido unos elementos para componer otros y han fusionado temas para construir una nueva canción.

Como ejemplo de reducción poética, sirven estas canciones de Hernández que resumen escuetamente su temática:

«Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida».

o

«Escribí en el arenal
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor».

y el poema *La boca* que reitera lo mismo.

Por las características de este *Cancionero*, al igual que los de los demás autores apuntados, y por su estructura y finalidad, nos parece que pueden incluirse bajo la denominación de *humanísticos*. En todos ellos se parte de lo material humano y concreto para llegar a lo absoluto. Hay una evidente pretensión de alcanzar lo eterno (entendido como *humano* en Miguel Hernández, *religioso* en Miguel de Unamuno, *estético* en Juan Ramón Jiménez y *metafísico* en Antonio Machado). Su lucha por alcanzarlo proporciona a los *Cancioneros* el carácter de frontera, y sus autores utilizan para la expresión poética la forma de la canción, porque como había declarado Miguel Hernández: «Sé de una vez que a la canción no se le pueden poner trabas de ninguna clase»[30].

NOTAS

[1] Véase el poema *Al gran cero* en *De un Cancionero apócrifo;* pág. 211, edic. de José M.ª Valverde, Madrid, Castalia, 1971.

[2] Seguimos la edición del *Cancionero y romancero de ausencias* de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1990. Para todos los problemas del texto, con sus variantes y fijación definitiva véanse las páginas iniciales de su introducción.

[3] Véase nuestra introducción al Cancionero, en *Poesía completa* de Unamuno, vol. III, Madrid, Alianza Tres, 1988. Las referencias que hagamos al *Cancionero* proceden de esta edición.

[4] En *Los estilos poéticos en España desde 1900,* págs. 266-327, Madrid Gredos, 1973. También sobre este mismo concepto puede verse el trabajo de Soledad Salinas «Corriente popularista: de Manuel Machado a Juan Ramón Jiménez», en *El mundo poético de Rafael Alberti,* Madrid, Gredos, 1968, págs. 110-115.

[5] Recuérdese, por ejemplo, la aportación de Alberti a este acontecimiento en *Lope de Vega y la poesía contemporánea.*

[6] Véase «Lo popular en la poesía de Miguel Hernández», en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, 1960, págs. 179-192. También Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia señalaron ejemplos de Hernández tomados de la lírica tradicional.Véase su introducción al *Cancionero y Romancero de ausencias,* Madrid, Cátedra, 1990, (4.ª).

[7] Véanse los problemas textuales relativos al Cancionero, en las introducciones respectivas de Leopoldo de Luis, Jorge Urrutia y José Carlos Rovira en las ediciones citadas. Acaban de salir, en estos días, lo que verdaderamente puede definirse como *Obras Completas* de Hernández y que registra toda la problemática textual del cancionero, en editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1992 (2 vols.), preparadas por Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany.

[8] Bajo este símbolo, la eternidad del hombre no expresa sólo un elemento espiritual sino también material, humano. Acerca de este tema puede verse el interesante trabajo de José M.ª Valverde: «Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández, incluido en el colectivo *Miguel Hernández,* edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 216-228.

[9] Véase, como ejemplo, el poema número 682 del *Cancionero* y nuestra nota 261, en op. cit., pág. 372.

[10] Véase, entre otros, *La poesía de Miguel Hernández,* de Cano Ballesta, Madrid, Gredos, 1962, especialmente las págs. 254-55. Para Miguel de Unamuno, véase nuestra introducción a los cuatro volúmenes de *Poesías completas,* op. cit.

[11] Véase «Notas sobre un poema de Miguel: *Antes del odio,* en *Miguel Hernández,* op. cit., págs. 258-270.

[12] En «El mundo poético de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández,* op. cit., págs. 109-117.

[13] Introducción al *Cancionero,* op. cit., pág. 15.

[14] Véase incluso el poema n.º 242 del *Cancionero* que dedica a los presos literarios.

[15] Ya J.C. Rovira llamó la atención sobre esta forma estrófica utilizada tan distinta a la reducción métrica voluntaria que caracteriza al *Cancionero.* Nos parece que este hecho responde también a la característica de los Cancioneros de resumir temas, conceptos anteriores e incluso las formas métricas utilizadas en épocas anteriores.

[16] Op. cit., pág. 155.

[17] Ibíd., pág. 125.

[18] Ibíd., pág. 189.

[19] *Cancionero* de Unamuno, n.º 76, pág. 110.

[20] Ibíd., pág. 713.

[21] Véase el interesante comentario a este poema realizado por Carlos Bousoño (ya citado).

[22] Véanse las págs. 686, 684 y 142, respectivamente, de la citada obra.

[23] Pág. 77.

[24] Ibíd., pág. 106.

[25] Ibíd., pág. 203.

[26] Ibíd., pág. 121.

[27] Véase el poema así titulado, pág. 309.

[28] Pág. 70.

[29] Pág. 365.

[30] Pág. 271.

[31] Pág. 229.

[32] Recogido de J. Cano Ballesta: «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández», en *Miguel Hernández,* op. cit., pág. 134.