FUNCIÓN Y FICCIÓN DEL POETA EN LA POESÍA DE GUERRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
JOAQUÍN MARCO
Universidad de Barcelona

Las escuelas poéticas comportan la creación de modelos o arquetipos de poeta. Si el Modernismo rubeniano (1905) considera a los poetas como «Torres de Dios» o «pararrayos celestes», como transmisores de la Belleza, ideal último de su labor creativa, para Juan Ramón Jiménez, en su *Diario de un poeta recién casado,* en el poema o responso dedicado a la muerte de Rubén y fechado el día 1 de marzo de 1916, la figura del poeta se define como un «ruiseñor errante». La conjunción de los dos términos parece fruto de la síntesis de concepciones finiseculares. Óscar Wilde en su bello relato *El ruiseñor y la rosa* había conseguido plasmar delicadamente el trágico simbolismo del estudiante enamorado o poeta y el propio Rubén había considerado en el título de uno de sus libros su especial condición: *El canto errante* (1907). En la *Antología* de Gerardo Diego (1932), Juan Ramón Jiménez considera más adelante al poeta como «un creador oculto de un astro no aplaudido», definición que rezuma oscuridades místicas. Desde que Charles Baudelaire consiguió definir eficazmente al nuevo modelo de poeta, éste se prolongó a lo largo de nuestro Modernismo hasta alcanzar a las vanguardias, en las que, en parte, se modifica. La «función» del poeta «puro» juanramoniano tampoco se aleja excesivamente de otros modelos finiseculares. Pero no es mi objetivo rastrear aquí una gama no muy extensa de funciones que pueden apreciarse en el abundante y variado conjunto del primer tercio de la poesía española de nuestro siglo. La mera «oposición» entre el modelo de «poeta puro» juanramoniano y quien viene a defender «una poesía sin pureza», según los términos nerudianos, resulta excesivamente simplista.

No cabe duda, sin embargo, sobre la adscripción de la poesía de la guerra civil de Miguel Hernández. Ya en *El rayo que no cesa* figura con claridad el modelo del poeta marcado por la tristeza y un signo sangriento. Se trata de versos que se desarrollan mediante recursos autobiográficos: el «yo» nos sugiere la «persona» de Miguel Hernández, en quien vida y poesía se confunden. Así, en los sonetos 13 y 14 de la serie: «Mi corazón no puede con la carga / de su amorosa y lóbrega tormenta / y hasta mi lengua eleva la sangrienta / especie clamorosa que lo embarga». Ecos nerudianos percibimos en el terceto: «Mi corazón no puede más de triste: / con el flotante espectro de un ahogado / vuela en la sangre y se hunde sin apoyo». El poeta recalca además la identidad de la voz protagonista, incluso con su propio nombre (se trata, pues, de obviar ambigüedades) en el poema 15: «Me llamo barro aunque Miguel me llame. / Barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuanto lame. // Soy un triste instrumento del camino...». En el soneto 13 el poeta se identifica con el corazón. Su lengua misma, que sirve para contar las penas, es también corazón. En el poema 15 se abandona el símbolo romántico. Ahora el poeta se identifica con el barro que, como el guijarro de León Felipe, será «un triste instrumento del camino». Ese aparente rasgo de humildad nos conduce a la paratextualidad bíblica: el barro hernandiano equivale también al

polvo, destino final del cuerpo humano. En este descenso nerudiano hacia lo elemental podemos advertir la nueva función del poeta. En este caso se designa tan sólo como «un triste instrumento». El poeta no es sino una parte de ese barro, aunque: «Barro en vano me invisto de amapola». En el mencionado poema la confusión de poeta / barro se utiliza como una fórmula de expresión amorosa (frente al «nardo de tu pierna», por ejemplo). Sin embargo, el símbolo del «barro» invade el conjunto, del que se concluye que éste pasa a ser condición esencial del hombre.

En 1935, la figura de Miguel Hernández, en una amplia serie de autorretratos, se plantea desde la tradición lírica. La muerte o el paso del tiempo actúan sobre la imagen, fruto de un amplio registro de indicaciones: «...Algún día / se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía» (*El rayo que no cesa,* 1). Pero los resultados no llegan a individualizar al personaje, concebido mediante abstracciones. El tradicional dolor del poeta procede de sí mismo: «Este rayo ni cesa ni se agota: / de mí mismo tomó su procedencia...» La tragedia esencial y existencial deriva de su propia condición: «Como el toro he nacido para el luto / y el dolor...» (*El rayo que no cesa,* 23). La imagen predilecta es la sangre, en *Sino sangriento*[1], por ejemplo. Con un dramatismo que caracterizará el conjunto de su obra, el poeta no hace sino transmitirnos referencias de un poeta arquetipo tradicional que se viene reproduciendo desde Garcilaso. Pasa a convertirse, pues, mediante el autorreconocimiento, en un ejemplo de la condición humana: poesía existencial. Induce al lector a identificarse con ese mismo modelo dramático que expone.

Marie Chevallier[2] cree advertir a través de las imágenes recurrentes el «mito personal» del poeta, siguiendo la hipótesis crítica de Charles Mauron. Es posible, en efecto, rastrear su «agricultura de la muerte». Sin embargo, entre *El rayo que no cesa* (1936) y *Viento del pueblo* (verano de 1937), la poesía de Miguel Hernández manifiesta notables cambios. En menos de dos años, divididos por la dramática experiencia de la guerra civil, el «yo» poético ha experimentado una profunda transformación. Lo vivido ha puesto en quiebra el «modelo» del poeta-cantor. De un lado, advertimos el «compromiso» político que modifica sustancialmente el modelo de un «yo» cuyas raíces dramáticas emergían de sí mismo. Se convierte, sin renunciar al canto, en soldado. Su condición trágica se acrecienta ahora al contacto con la realidad. Como poeta revolucionario, Hernández decide alterar el signo y la función del poeta. La poesía de guerra no puede ser heterodoxa, debe anclarse en una realidad elemental y evidente y alcanzar otro público. Se canta lo que se vive, lo que la realidad dramática y exterior propone.

El poeta y el pueblo

En su conferencia *El cante jondo. Primitivo cante andaluz,* fechada el 19 de febrero de 1922, Federico García Lorca resumía la función de los maestros del cante: «Fueron inmensos intérpretes del alma popular que destrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento»[3]. La concepción del alma popular sienta sus bases en la teoría romántica tradicionalista. Sin embargo, Lorca luchó tenazmente contra los efectos del «popularismo» que surgió a raíz de la publicación de su *Romancero gitano.* En una entrevista de 1933 se justificaba con sólidos argumentos: «El *Romancero gitano* no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, pero sólo en minoría. El romance de *La casada infiel,* por ejemplo, sí lo es, porque tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parece por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular»[4].

Los dos textos citados, que corresponden a dos circunstancias distintas de la obra lorquiana, muestran claramente la vocación minoritaria del poeta, quien entiende como «espontánea» la poesía popular.

Octavio Paz, en *La otra voz (Poesía y fin de siglo)*[5], publicado en 1991, se propone identificar la naturaleza del poeta a través de lo que denomina «la otra voz»: «plenitud y vacuidad, vuelo y caída, entusiasmo y melancolía: poesía». Y, al tiempo, «piedra de escándalo de la modernidad». Puede entenderse como *facultad* la capacidad para escuchar la «voz otra». La poesía de Miguel Hernández hasta *Viento del pueblo* coincidirá en parte con esa tradicional concepción del poeta moderno que busca su identidad en la creación individualizada.

Pero el poeta mexicano, en estas mismas páginas, bucea en la condición social del poeta moderno: «Todos los poetas modernos, salvo media docena de aristócratas, han pertenecido a la clase media. Todos han tenido una educación universitaria... Todos han sido productos de la gran creación histórica de la modernidad: la burguesía. Y por eso mismo todos han sido sin excepción, enemigos violentos de la modernidad. Enemigos y víctimas. Así, nueva paradoja, han sido plenamente modernos»[6]. Pues bien, aquí tenemos, en Miguel Hernández, una evidente excepción, a menos que ubiquemos su obra al margen de esa «modernidad» tan paradójica.

La capacidad de Miguel Hernández para evadirse del modelo de poeta «moderno» procede en parte de la asunción de sus orígenes sociales. El «pastor-poeta» aparece como un marginal en un contexto de poetas-profesores. Su actitud revolucionaria supone para él reinsertarse en el modelo romántico tradicionalista (en el espejo, Vicente Medina). En parte, la imagen de García Lorca entendido por la prensa fácil como poeta-gitano le sugería un camino de autoafirmación: el poeta-pastor. En su carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933, le sugería explícitamente su entorno: «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 con tan poca cosa, 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»[7]. Contrasta esta misiva con la que le enviará el 30 de mayo con algunos toques de humor y una observación ilustrativa sobre su quehacer: «Tanto aprendo aquí, que creo que hasta estoy aprendiendo a dejar de ser poeta. / No puedo leer por no tener libros, escribir por no leer, estudiar por no leer también, luchar porque mi enemigo es mi arma: mi poesía»[8]. Hernández parece acentuar claramente aquí sus dificultades materiales y permite advertir a la vez la inspiración *libresca* de su poesía.

Viento del pueblo reúne composiciones dirigidas a un público que no era el destinatario habitual de la poesía. En la dedicatoria de su libro más combativo citará, sin embargo, a dos poetas que parecen contradictorios: Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Su mensaje, sin embargo, puede entenderse como una utopía romántica (si utilizamos el término al margen de cualquier connotación de escuela): «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas»[9]. La función del poeta se nos expone con excesivas vaguedades. Miguel Hernández inventa ahora una «ficción» antes que proponer una función distinta del poeta. En la imagen de ese «pasar» podemos apreciar también una vaga intencionalidad didáctica, próxima a los propósitos de la pedagogía socialista que plantean los escritores comunistas.

Pero desde la primera línea de la dedicatoria encabezada con el nombre de Vicente Aleixandre, que abre *Viento del pueblo,* Hernández manifiesta un evidente eclecticismo

al proponer que si «nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres», también «hemos nacido poetas». El poeta, por consiguiente, nace y se hace, según tradicionalmente venía considerándose. La cadena que se establece –la tradición– aparece definida por la guitarra, símbolo derivado de la poesía de Pablo Neruda (la forma más popular de comunicar la poesía acompañada de música). El cimiento de la poesía no es ahora el emblemático *barro*, sino la no menos emblemática *tierra*. El destino de la poesía no es el público lector, sino el pueblo idealizado. Serge Salaün observa que en la zona republicana, «el poeta adquiere así un estatuto oficial y ocupa un puesto eficaz en uno de los frentes de guerra: recupera su misión exacta en una sociedad con la que mantiene vínculos muy estrechos. La sección «Actividad de la Alianza» de *El mono azul* ilustra la prodigalidad de los poetas profesionales al reseñar sus viajes, sus participaciones, de la misma manera que se comentan las operaciones militares o las actividades del gobierno»[10]. ¿Qué debemos entender por «el puesto eficaz» del poeta? ¿Le convenía a Miguel Hernández aquel estatuto oficial? Como parte del aparato de propaganda, la figura del poeta se ha convertido en mera «ficción». Su instrumentalización hace que la poesía producida durante la guerra, salvo casos excepcionales, nos interese más como documento histórico que como verdadera creación. Pero al vincular los nombres de Neruda y de Aleixandre, al margen de las relaciones personales que mantuvo Hernández con ambos, venía a mostrar el carácter ecléctico de su posición creadora. El prólogo de *Viento del pueblo* era una llamada a Aleixandre, pero, a la vez, era también el reconocimiento de esa condición poética que nace con el individuo: «tu voz y la mía irrumpen del mismo venero».

En 1936, en los *Homenajes* a otros dos poetas-modelo, propone una tradicional concepción del poeta, capaz de manifestarse en el dolor tradicional. En la *Égloga,* dedicada a Garcilaso, se identifica con el caballero a través de su «dolorido sentir»: «diáfano y querencioso caballero, / me siento atravesado del cuchillo / de tu dolor, y si lo considero / fue tu dolor tan grande y tan sencillo»[11]. También él fue «un pastor», aunque ficcionalizado. Hernández puede escribir en tono garcilasista: «Me ofende el tiempo, no me da la vida / al paladar ni un breve refrigerio / de afectuosa miel bien concedida / y hasta el amor me sabe a cementerio». Ese amor «de cementerio», ¿es el que siente por Josefina Manresa? Ésta, en mayo de 1936, sigue probablemente vistiendo luto por su abuelo[12]. *El ahogado del Tajo,* dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer, más nerudiano que surrealista, le permite identificar al poeta con el símbolo modernista por excelencia: «Tu morada es el Tajo: ahí estás para siempre / dedicado a ser cisne por completo». Cisne o ruiseñor, según Juan Ramón Jiménez, son todavía emblemas de la belleza inútil. La *Oda entre piedra y arena a Vicente Aleixandre,* sería anterior a los dos poemas citados[13] (¿agosto de 1935?). Podría considerarse como la respuesta poética al libro más surrealista de aquél, *Pasión de la tierra,* cuya primera edición se publicó en México, precisamente en 1935, aunque sus poemas son de 1928-1929. Miguel Hernández acababa de conocer a Vicente Aleixandre y estaba deslumbrado por el artificio imaginativo del poeta malagueño. No nos consta, sin embargo, que leyera *Pasión de la tierra.* La *Oda* responde antes a formas alexandrianas más próximas a *La destrucción o el amor,* que apareció a fines de 1933. Queda cercano a la inspiración de *La selva y el mar, La luz* o *Hija de la mar.* El poeta –en este caso Aleixandre– se presenta como fruto del mar mítico: «Tu padre el mar te condenó a la tierra». Aquí la sangre, naturalmente aparece como las lágrimas de los corales; imagen barroca que fácilmente emparentaríamos con las procedentes de las fábulas mitológicas que desenterraba José M.ª de Cossío. El poeta abandonado a la tierra se caracteriza por el llanto: «lo primero que hiciste fue llorar en la costa». La tierra se convertirá, pues, en el mítico *espacio* de un destierro. El poema, de escasa entidad, salvo unos pocos versos, aporta una dimensión mítica a la naturaleza

del poeta; aunque su ejercicio se limite a mostrar la nostalgia por su procedencia marina, a la que retornará: «Y al fin serás objeto de esa espuma / que tanto te lastima idolatrada».

Pero en el breve poema dedicado a *Raúl González Tuñón,* fechado en febrero de 1936, la figura poética ha cambiado ya sustancialmente. Hernández conocería al poeta revolucionario argentino a finales de 1935, cuando éste había ya publicado sus poemas sobre la revolución asturiana de octubre de 1934: *La rosa blindada.* Su poesía revolucionaria propone otro «modelo» de poeta: «Hombre como tú eres pido para / amontonar la muerte de gandules, / cuando tú como el rayo gesticules / y como el rayo des la cara». Una violencia expresiva configura al todavía mítico poeta portador del rayo. Se trata del primer poema revolucionario (significativamente un soneto) de Hernández. No puede pasarse por alto la utilización de la forma clásica del soneto y de los símbolos recurrentes del rayo, el martillo y el trueno. Por primera vez aparece el término *protesta.* En efecto, la misión del poeta es *protestar* y *alzarse* a diario. El poeta, ya sin duda revolucionario, propondrá a «los obreros de metal sencillo / ... estampar en turbias testas / relámpagos de fuego sanguinario». Pese a la vaguedad de la formulación y a la escasa entidad estética de los versos, Hernández parece comulgar, como apunta Agustín Sánchez Vidal[14], en la mística revolucionaria. En breves años, el poeta-pastor, con su epidérmico catolicismo, se ha convertido en un poeta revolucionario, aunque de Ateneo. Sólo unos meses más tarde la guerra civil le permitirá identificar su mítica personal con la ideología. Pero aquí, en este soneto, donde figura ya simbólicamente «el obrero», Hernández empieza a manifestar el cambio de la función poética. El poeta debe protestar, alzarse y comunicarse con la vanguardia proletaria.

Sin embargo, hacia mayo del mismo año (1936), a raíz del homenaje que Pablo Neruda organiza en su revista *Caballo Verde Para la Poesía* –número que no llegó a publicarse– a la memoria del poeta modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig, Hernández participa con un *Epitafio desmesurado a un poeta.* De nuevo la función propuesta para la figura del poeta se mantiene alejada de cualquier connotación reivindicativa, aunque adquiere matices nuevos. Se sirve de la voz «trueno» (en el mismo campo semántico de *rayo, relámpago, fuego sanguinario*) en un verso que repite con variaciones paralelísticas: «Quiso ser trueno y se quedó en sollozo»; «Quiso ser trueno y se quedó en gemido» y «Quiso ser trueno y se quedó en lamento». La función del poeta viene asociada al registro meteorológico. Es «rayo que no cesa», pero es también un proyecto frustrado de trueno. La alternativa se manifiesta a través de los signos externos del llanto (sollozo, gemido y lamento). Los efectos del romanticismo más teatral aparecen tal vez inspirados en la figura del Bécquer recién recuperado. El retrato del cardíaco Herrera y Reissig se expresa mediante rasgos de humor, elemento éste poco frecuente en el aparato dramático del poeta: «Nata del polvo y su gente / y nata del cementerio, / verdaderamente serio / yace, verdaderamente». Al margen de algunos elementos quevedescos, el poema, en octosílabos rimados, propone un modelo de poeta que complacería a cualquier surrealista: «No sé si en su hiriente frente, / manicomio y calabozo, / aún resplandece algún trazo / de relámpago bermejo / que enloqueció en su entrecejo». Hernández estaba lejos de cualquier consciente planteamiento surrealista; pero la proximidad de Pablo Neruda y las experiencias de Alberti o García Lorca –sin ser éstos tampoco surrealistas en sentido estricto– le propondrían la posibilidad de un poeta en el que la «sangre» y la «pasión» convivieran con la locura, aunque la vigencia de su poesía se considera con ciertos reparos: «¿sigue su polvo sonando?».

En la *Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda,* de septiembre de 1935, vuelve de nuevo al origen mítico-marítimo de la función poética. El poeta chileno llega «entre

apariencias de océano» a la tierra (mito materno también): «con la boca cubierta de raíces» en una imagen propiamente nerudiana y próxima al mecanismo surreal. La voz de Neruda se define mediante cuatro imágenes: «caracola», «cencerro dispuesto a ser guitarra», «trompa de novillo desatado» y «cuerno de sollozo invariable». No aciertan a precisar tales imágenes las verdaderas funciones que le corresponderían al poeta. La «guitarra» figurará más tarde en la dedicatoria de *Viento del pueblo* como un signo popular («guitarras acogidas por el pueblo»). Aprovecha aquí Hernández para plantear su autorretrato lírico, en el que puede observarse un doble origen: «Yo que he tenido siempre dos orígenes / un antes de la leche en mi cabeza / y un presente de nubes en mis manos; / yo que llevo cubierta de montes la memoria / y de tierra vinícola la cara / esta cara de surco articulado...». Sin duda este autorretrato hernandiano le servirá a Neruda para componer, a su vez, la figura del poeta. En sus *Memorias*[15] le describe como un campesino: «Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frescura subterránea». No sin imaginación rememora que para mostrarle el canto de los ruiseñores[16] –pájaro inexistente en Chile–: «el loco de Miguel... se encaramaba a un árbol de la calle, y, desde las ramas más altas, silbaba o trinaba como sus amados pájaros natales». Neruda refuerza en sus páginas la imagen del poeta cabrero. Y más adelante vuelve de nuevo al rostro: «cortado por la luz, arrugado como una sementera, con algo rotundo de pan de tierra. Sus ojos quemantes, ardiendo dentro de esa superficie quemada y enrarecida al viento, eran dos rayos de fuerza y de ternura»[17]. Pero aquellos versos de Hernández, en los que se confirma el doble nacimiento vinculado a su profesión de cabrero; el antes y el después de la poesía, anticipa ya la indicación de un rostro producto de la tierra. Tomás Navarro Tomás en el prólogo a *Viento del pueblo* destaca, asimismo, la originalidad de su rostro: «en su cara cortada 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 por el sello fanático del acento regional». De este modo se da un nuevo paso a la configuración del poeta campesino y, ahora, soldado. Tampoco falta en la Oda la alusión al ruiseñor, en un paisaje deliberadamente levantino, al que aludirá Neruda.

La *Elegía* dedicada al asesinato de Federico García Lorca fue publicada en *El Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte,* organizado por Emilio Prados (Ediciones Españolas, Valencia-Barcelona, 1937). El poeta se había convertido ya en símbolo y mito que conjugaba, en forma dramática, la función poética y la guerra civil. Ahora el intuitivo dramatismo que Hernández otorga a la actividad poética se encarna en un ser –y amigo– real, víctima de la incontrolada saña que encarnan los enemigos de la causa popular. La muerte de un poeta (García Lorca figura en la *Elegía* como «uno» entre todos los muertos de elegía[18]) provoca no sólo el dolor personal sino una auténtica conmoción compartida románticamente por las fuerzas naturales. El poeta –ficcionalizado– ha pasado a ser el centro de la Naturaleza: «Muere un poeta y la creación se siente / herida y moribunda en las entrañas. / Un cósmico temblor de escalofríos / mueve temiblemente las montañas / un resplandor de muerte la matriz de los ríos. // Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos, / veo un bosque de ojos nunca enjutos, / avenidas de lágrimas y mantos...». No es casual que esa *Elegía* figure como pórtico a su libro *Viento del pueblo.* La muerte de García Lorca se nos presenta como el dato más relevante de un pueblo en guerra. La desaparición de «un» poeta altera el orden cósmico. La amplificada naturaleza nerudiana de tales efectos es evidente. Una vez más el propio Hernández figura en la escena: «Como si paseara con tu sombra, / paseo con la mía...». Y, trágica premonición funeraria, se dirige al amigo muerto: «Tú sabes, Federico García Lorca, / que soy de los que gozan una muerte diaria». Y en esa mística, el «gozar una muerte diaria», cobra una significación cuyo análisis nos llevaría más allá de la intencionalidad de estas notas.

El último poema que me permito considerar forma parte de *El hombre acecha*, libro que, aunque compuesto tipográficamente en 1939, no llegaría a publicarse, y, como bien indica su título, es una llamada a los poetas *(Llamo a los poetas)*. Miguel Hernández proclama aquí un vínculo solidario que se inicia con los habituales nombres de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. Si éste era el poeta de la «residencia en la tierra», el oriolano no quiere ser menos: «tomo silla en la tierra». El poema está escrito desde la primera persona en un colectivo («vosotros»): «... ya vosotros sabéis / lo que yo soy, por qué soy yo tan solo. / Andando voy, tan solos yo y mi sombra». Paradójica afirmación de identidad cuando el poeta parece buscar otras voces acompañantes. La sombra como única compañía figuraba ya en la elegía dedicada a García Lorca. El poeta, al tiempo que hace hincapié en su soledad conocida y reconocida, enumera a un grupo de poetas: Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias, Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio, Oliver, Plaja, en su mayor parte colaboradores de *Hora de España*. Tampoco en esta ocasión el recurso del colectivo poético integrado en el tema del poema es original. Ya Neruda precisamente, en la *Oda a Federico García Lorca,* en su *Segunda Residencia* (1931-1935)[19] ofrece, en el seno de su poema, una relación de los asistentes a aquellas famosas reuniones de la «Casa de las Flores»: «llego yo con Oliverio, Norah, Vicente Aleixandre, Delia, / Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco, / La Rubia, Rafael Ugarte / Cotapos, Rafael Alberti, / Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre, / Molinari, Rosales, Concha Méndez, / y otros que se me olvidan...». Entre los que aquí se le olvidan, el propio Miguel Hernández, asiduo al domicilio de los Neruda. Los diez poetas de aquella primera enumeración hernandiana se convierten en la siguiente en catorce, designados sólo por el nombre: Federico [García Lorca], Vicente [Aleixandre], Pablo [Neruda], Antonio [Machado], Luis [Cernuda], Juan Ramón [Jiménez], Emilio [Prados], Manolo [Altolaguirre], Rafael [Alberti], Arturo [Serrano Plaja], Pedro [¿Aparicio?], Juan [¿Gil-Albert?], Antonio [Oliver Belmás] y León Felipe. El tema principal de los poetas será el trabajo, aunque se reivindica también el amor, «donde la telaraña y el alacrán no habitan». El poeta debe ahora abandonar «el museo, la biblioteca, el aula». Propone, asimismo, alejarse de «la solemnidad». Integrado en la perspectiva definitiva del nosotros, «quitémonos el pavo real y suficiente / la palabra con toga, la pantera de acechos». Con la nueva poesía «descendemos de nuestro pedestal / de nuestra pobre estatua». La figura de Federico García Lorca permite aglutinar a los poetas «al pie de su herida». Los poetas han sido siempre «sembradores de sangre» «semejantes al trigo», constituyen «una familia». El imperativo «Hablemos» introduce la mencionada enumeración. El primer nombre citado en ella es el de Federico, el único ya desaparecido. Una vez más la inmersión en la simbólica alberca –o en el mar–, como un nuevo rito bautismal, permitirá no sólo «transparentar los cuerpos», sino reconocer «el labio de los que han mentido». Porque, a lo que parece, también los poetas mienten. Y Hernández aparece aquí como su inquisidor: «*veré* si hablamos luego con la verdad del agua, / que aclara el labio de los que han mentido».

En ese proceso de integración y, a la vez, de salvación, las imágenes de Hernández proponen un ritual que viene a modificar tímidamente la naturaleza del poeta, quien sólo después de la contienda podrá regresar a su biblioteca o a los libros. El poeta, fruto de la acción, vendrá a ser la voz depurada de una poesía culta, elaborada por tres promociones de poetas amigos, modernistas, los jóvenes maestros del 27 y los aún más jóvenes del 36, unidas en una voz común. No se plantea Hernández, como Antonio Machado, el «cantar en coro», la utopía de una lírica comunista. Un proceso idealizador nos ha llevado desde la ambigüedad de la función de un poeta que busca su identidad hasta la ficción de un poeta integrado en una auténtica familia. Una sangre común –la poesía– será su vínculo. El planteamiento de Hernández, lejos de cualquier reflexión metafísica, de

cualquier operación intelectual, se limita a construir una ficción: la de la comunidad poética. El concepto de poeta, su función y su significado constituyó el reto que Hernández intentó definir a lo largo de su obra. Su propio medio (familia y amigos) desconfiaba de él. El poeta en tanto que poeta carecía de un *status* social. Ser un poeta representaba un problema de identidad. Hernández buceó en su condición tanto como le fue posible, instintivamente. Analizándose a sí mismo, en lo elemental, consiguió descubrir las funciones ambiguas y contradictorias de una vocación. Los acontecimientos le llevaron a proponer alternativas alejadas ya de la inicial tradición romántico-simbolista. El poeta tornaba a unos orígenes asumidos en *Las desiertas abarcas:* «Nunca tuve zapatos, / ni trajes, ni palabras: siempre tuve regatos, / siempre penas y cabras». Se alejaba con ello, en efecto, de los planteamientos de lo que Octavio Paz entiende como la «modernidad».

NOTAS

[1] Cf. Miguel Hernández: *Obra poética completa,* Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero Zyx, 1979, pág. 273.

[2] Marie Chevallier: *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández,* Université de L'Ille, 1973, Tesis doctoral dactilografiada, I, pl. 259.

[3] F. García Lorca: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955, I, pág. 994.

[4] F. García Lorca: ob. cit., II, pág. 930.

[5] Octavio Paz: *Obras completas,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, I, pág. 587.

[6] Octavio Paz: ob. cit., pág. 588.

[7] Miguel Hernández: *Obra completa* ed. crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, t. II, pág. 2.308.

[8] Miguel Hernández: *Obra completa,* ob. cit., t. II, pág. 2.309.

[9] Miguel Hernández: ob. cit., pág. 304.

[10] Serge Salaün: *La poesía de la guerra de España,* Madrid, Catalia, 1985, pág. 116.

[11] Miguel Hernández: ob. cit., pág. 280.

[12] Miguel Hernández: *Obras completas,* II, pág. 2.403.

[13] Cf. Miguel Hernández: *Obras completas,* I, pág. 994.

[14] Miguel Hernández: *Obras completas,* ob. cit., I, pág. 82.

[15] Pablo Neruda: *Confieso que he vivido,* Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 164.

[16] El poeta convertido también en *ruiseñor* figurará en su composición *Viento del pueblo me llevan:* «Cantando espero a / la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas».

[17] Pablo Neruda: *Confieso que he vivido,* ob. cit., pág. 165.

[18] Miguel Hernández acentúa así su tendencia a lo «elegíaco», convirtiendo el género en algo propio. La idea procede del texto en prosa que Neruda dedica a F. García Lorca en el mencionado *Homenaje:* «¿Cómo atreverse a escoger un nombre, uno sólo, entre tantos silenciosos?».

[19] Pablo Neruda: *Obras completas,* I, pág. 238.