LO POPULAR EN MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

En el conocido poema «Himno a los voluntarios de la república» del libro *España, aparta de mí este cáliz* (1940), César Vallejo, tan próximo en lo espiritual a Miguel Hernández, nos dice que «Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él». Lo popular, en un sentido amplio es fidelidad a la tradición, al fondo común y anónimo que nos constituye, sin que lo efímero de la moda llegue a olvidar su continuo dinamismo. Pues, según nos recuerda Stravinsky, «Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza que anima e informa el presente». El poeta auténtico será aquel que tenga conciencia de lo que recibe y lo haga compatible con su tiempo. La poesía de Miguel Hernández, tan profundamente arraigada en la tradición, es congruente con las exigencias de la época en que fue compuesta. La comprensión de su primer libro *Perito en lunas* (1933) radica precisamente en la difícil absorción de todo ese fondo mítico por el artificioso lenguaje del gongorismo. Bajo el trágico símbolo lunar, que preside y unifica estos poemas, lo que se produce es una transmutación de lo personal en lo colectivo. En un ejercicio de disolución poética («*bajaré* contra el peso de mi peso», oímos en el primer poema, que lleva el significativo título de «Suicida en cierne»), el hablante es absorbido por ese fondo oscuro, que es al mismo tiempo nada y todo. El paso por las sombras responde a una experiencia iniciática, que es necesaria para la vida y para la poesía. El símbolo que mejor expresa esta transformación es el de la serpiente, cuyo movimiento originario va unido a lo húmedo y femenino, a lo primordial, que es también el objeto último de la poesía. Luna, serpiente y Virgen forman una completa unidad en el apartamiento del poema XXX

(RETRETE)

Aquella de la cuenca luna monda,
sólo habéis de eclipsarla por completo,
donde vuestra existencia más se ahonda,
desde el lugar preciso y recoleto.
¡Pero bajad los ojos con respeto
cuando la descubráis quieta y redonda!
Pareja, para instar serpientes, luna,
al fin, tal vez la Virgen tiene una.

Desde el punto de vista del lenguaje poético, lo que más importa aquí señalar es la aparición de la expresividad natural dentro del virtuosismo dominante. La maestría formal, a la que el poeta se ha dedicado desde su marcha a Madrid en 1931, deja entrever una expresión directa y vivida. El poeta, «perito en lunas», es decir, experto en las transformaciones a las que alude el prólogo de Ramón Sijé, lucha por mantener su antigua voz («que yo sepa / *qué luna es de mejor sabor y cepa*», XXXV), lo mismo que en el ambiente surrealista de *Poeta en Nueva York* (1940) «esta voz de hojalata y de talco» no puede anular la antigua voz andaluza del *Romancero Gitano* (1928). Lo que subyace en

los poemas de este primer libro, que han de leerse como un solo y continuo poema, es la titánica lucha por conjugar poéticamente lo concreto y lo abstracto, por hacer literario lo más bajo y humilde, como Góngora había hecho en el siglo XVII. Que lo culto y lo popular no se rechazan lo demuestra claramente la poesía del propio Góngora, y la de Lorca y Alberti en sus mejores momentos, siendo difícil separar en ella el giro coloquial de la metáfora más insólita. A decir verdad, el cerrado esquema de la octava real y el predominio del símbolo lunar contribuyen a esa visión ritual de la naturaleza, que deja superados los opuestos. Lo trágico no reside, pues, en la separación de lo popular y lo culto, sino en el desesperado esfuerzo por hacer entrar lo popular en el ámbito de lo culto, por construir una nueva estética a partir de su experiencia campesina. Esta transfiguración de la realidad, constante en la obra de Miguel Hernández, es también el fin último del arte y de la poesía[1].

De su formación religiosa en el ambiente católico de Orihuela y de su familiaridad con los dramaturgos del Siglo de Oro procede *Quién te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1934), el auto sacramental que Miguel Hernández lleva a su amigo José Bergamín, para que éste lo publique en la revista *Cruz y Raya*. El auto participa de esa transcendencia de lo real que vimos en *Perito en lunas*. En efecto, aunque el influjo de Calderón sea mayor que el de Góngora y Lope, se percibe la misma tendencia en ir de lo concreto a lo abstracto, de la imagen al concepto. Y lo mismo que Miguel Hernández fue explicando *Perito en lunas* por los pueblos, también ahora recurre a imágenes campesinas para plasmar el problema de la gracia. Quien sepa profundizar en el problema del auto, obra todavía juvenil, comprobará una vez más, en las imágenes de las alas como signo de liberación, en el símbolo del viento como reflejo de la presencia divina y en un léxico que alude al estado de inocencia («candor», «fantasía», «ángel», «paz», «alegría»), la firme voluntad de ir más allá de lo visible. La transformación a la que alude el título, el paso del alma del pecado a la gracia, exige paralelamente la unión de realismo e idealismo, la transfiguración de lo real por medio de la imaginación[2].

El segundo viaje de Miguel Hernández a Madrid en marzo de 1934 coincide con un momento de agitación social y política, al que vienen a sumarse el reciente amor por Josefina, la amistad y protección de Pablo Neruda, la súbita muerte de Ramón Sijé. Todos estos hechos determinaron un profundo cambio de la escritura hernandiana, que a partir de ahora se hace mucho más radical y comprometida. Fruto de ese compromiso son las piezas dramáticas *El torero más valiente* (1934), *Los hijos de la piedra* (1935), *El labrador de más aire* (1937, aunque iniciada en 1935), y los sonetos amorosos de *El rayo que no cesa* (1936), conjunto armónico en el que vienen a dar el registro religioso de *El silbo vulnerado* y el amoroso de *Imagen de tu huella*.

Para entender *El labrador de más aire*, la obra teatral de mayor alcance, es necesario tener en cuenta la conferencia «Lope de Vega en relación con los poetas de hoy», que Miguel Hernández pronuncia el 27 de agosto de 1935 en la Universidad Popular de Cartagena con motivo del tercer centenario de la muerte de Lope. El guión de la conferencia revela, entre otras cosas, una identidad con la dimensión popular en la que la comedia de Lope está escrita y vivida. Y en efecto, leemos en el guión: «Lope está en la tierra, con los hombres que viven entre raíces y cepas. Voz del pueblo: sus problemas, sus modos de vida, sus coplas y modos de decir únicos. Hemos de darnos cuenta los poetas, como Lope se dio, de que es el pueblo la única fuente de donde pueden sustentarse». Miguel Hernández, igual que Lope de Vega, sintió hondamente la atracción del arte popular e incorporó en su teatro la voz del pueblo. En *El labrador de más aire* la manera de expresarse es tan importante como el argumento mismo. Los personajes

hablan con sencillez y emplean imágenes sacadas de la vida diaria. De todas ellas ninguna tan compleja como la del toro, que ya interrumpe la paz de la boda en *Peribáñez* y que arrastra ese esquema bipolar de la sexualidad-fecundidad, propio de lo sagrado. En el ambiente amoroso del «mayo garrido», roto por la llegada de Don Augusto, las imágenes metafóricas de «toros», «cuchillos» y «arados» tienen siempre una clara connotación sexual. La tragedia termina con la muerte de Juan por la hoz de Alonso bajo la luz de la luna («Expira. La luna brilla en su sangre», dice lacónicamente la acotación escénica). Muere el varón *para* la mujer y su muerte es sentida *desde* la feminidad. Pues hace falta que el héroe muera para que la vida se perpetúe. Más allá de la muerte está la vida que no puede morir. La muerte o la vida fecunda[3].

Las obras teatrales y poéticas de estos años están hechas al mismo tiempo, desde una misma sensibilidad: el intento por reconciliar el lenguaje con la experiencia vivida. Algo que Miguel Hernández no conseguirá plenamente hasta *Viento del pueblo* (1937). Entre tanto, la lucha de la pena de amor por romper la forma clásica del soneto en *El rayo que no cesa* (1936) no sólo refleja una experiencia en cierto modo fallida, sino algo más sustancial: un texto en trance de escribirse, una escritura aún no consolidada, en la que se abandona el lenguaje prestado para hacerse con una voz más personal y auténtica. Dos de los varios momentos en que esto ocurre son precisamente los poemas extensos «Me llamo barro...» y la «Elegía» en memoria de Ramón Sijé, escrita desde la inmediata experiencia de la muerte del amigo. En el primero, el poeta se identifica con el barro y la sangre («Barro en vano me invisto de amapola»), símbolos de su adhesión a la materia primordial y fecunda. El barro primordial se hace estiércol, origen de la vida. Porque esta fidelidad a la tierra y al origen, expresada mediante el juego de repeticiones y variaciones, revela un amor de la viva materia que se prolonga más allá de sus límites formales. De lo que se trata es de bajar el hombre al barro, de dar voz a la materia existencial. Este amor de la materia, que se vuelve unión con el cosmos, expresa una relación armoniosa y solidaria con el origen, con lo real. El poema, que comienza con el rendimiento del amante a los pies de la amada («a los pies que idolatro desplegada»), se adhiere a la materia del amor y asciende por la figura femenina («teme que inunde el nardo de tu pierna / y crezca más y ascienda hasta tu frente»), para terminar asumiendo la destrucción («un amoroso cataclismo») y hacerse de una misma materia («Antes que la poesía lo consuma / el barro ha de volverte de lo mismo»). Porque Miguel Hernández, voz de la naturaleza y del pueblo, tras el ejercicio de *Perito en lunas*, tiende a devolver la palabra a la naturaleza y darle una expresión más natural. En esta vuelta a la naturaleza, que ya se advierte en el extenso poema «El silbo de afirmación en la aldea», tiene especial importancia la lectura amplia, y no circunstanciada, de *Residencia en la tierra* (1933), en donde la palabra está unida a la tierra que la habita, y de la *Destrucción o el amor* (1935), amor como destrucción que es a la vez forma de su multiplicación[4].

La palabra poética vive siempre en función de su contexto, que ha de entenderse como el sistema en que se integran la condición del escritor y la situación del lector. Casi siempre la crítica tiende a delimitar lo que el autor ha querido decir; raras veces lo que el lector entiende. Y el hecho es que la escritura de Miguel Hernández no se sujeta a una determinada dirección, sino que nos llama a una experiencia realmente compartida. En este sentido habría que leer la «Elegía» a Ramón Sijé, uno de los poemas más significativos del libro y que transcribo por entero

ELEGIA

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto
como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería).

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

No es este el momento de hacer un análisis exhaustivo del poema. Ciertamente, si la elegía tiene una nueva fuerza para captar, es dentro de la lengua. Y lo que ésta expresa es una experiencia compartida en la que la rebelión ante la muerte del amigo va dando paso al deseo poético de supervivencia. Es precisamente dentro de esta supervivencia donde encuentra la elegía su razón de ser.

Todo el poema presupone una situación de diálogo, a la que contribuyen de manera explícita la relación entre el yo y el tú, mediante los indicadores de persona, la función apelativa del vocativo («compañero del alma») y el uso del lenguaje coloquial («que por doler me duele hasta el aliento», «que tenemos que hablar de muchas cosas»). Y lo que hace el diálogo es establecer una relación de identidad dentro de la escritura. Por eso, en la particular línea tensiva del poema, la desesperación presente queda equilibrada por la esperanza futura. Tal vez sea la forma verbal la que mejor expresa esta oscilación: de la firme voluntad del presente («Quiero») a la certidumbre real del futuro («Volverás»). La esperanza lleva consigo la certeza y no la duda. El poeta sabe que el regreso del amigo es imposible y quiere alcanzarlo con la poesía, que es el lenguaje de lo imposible. De ahí que ese posible encuentro no se formule de manera racional, sino metafóricamente. La elegía no presenta un orden lógico, sino simbólico. Dentro de la construcción simétrica, pues el poema empieza con la relación yo-tú, anticipada ya por el epígrafe («con quien tanto quería») y termina con el inclusivo nosotros («que tenemos que hablar de muchas cosas»), es importante observar cómo el sustantivo, el adjetivo y el verbo tienen un significado simbólico. Cada sustantivo tiene valor suficiente por sí mismo («amapolas», «rejas», «abejas») y se atraen entre sí por ocupar idéntica posición en el verso; en los adjetivos apreciamos un valor determinativo, que altera la idea del nombre («a las *desalentadas* amapolas», «tu alma *colmenera*», «mi *avariciosa* voz de enamorado»); en las formas verbales, más que su intensificación anafórica, lo que sorprende es la aparición de ese verbo inesperado *estercolas*, que ya aparece en Quevedo, y que ejerce su influencia a lo largo de la composición. Ahora bien, el logro estético de un poema, su capacidad de sugestión, descansa en la unión integradora de todos sus elementos. Cualquier lector de Miguel Hernández sabe que sus obras están sembradas de imágenes primordiales, verdaderos arquetipos de la imaginación campesina. La forma verbal «estercolas» atrae, por medio de la rima, a los nombres simbólicos «amapolas», «rejas» y «abejas» hacia un mismo campo semántico de fecundación y sexualidad. El color rojo de la amapola, vinculado al mito de Deméter y Perséfone, representa la resurrección; la reja que penetra el surco es símbolo de fertilización; y las abejas, que desde las tradiciones egipcias aparecen dibujadas sobre las tumbas como signos de supervivencia, son una representación del alma («pajareará tu alma colmenera»). Por otra parte, la acción de alzar el vuelo se aplica universalmente al alma en su aspiración a lo absoluto, que es lo propio de la poesía. Cabe, por tanto, deducir que el intento de «mi avariciosa voz de enamorado» por «llamar» al corazón del amigo «a un campo de almendras espumosas», pues la muerte no hace sino devolvernos al origen y la flor del almendro, «el frutal que florece primero», simboliza la esperanza en una vida más allá de la muerte, traduce también el empeño inquietante de Miguel Hernández por construir su poesía desde la realidad hacia el misterio y no al revés. Y es que la palabra poética, como el rayo, destruye y engendra a la vez, es muerte y vida. En el contexto amoroso del libro, pues el amor es la forma suprema del sacrificio, lo que esta elegía nos ofrece es la visión de la muerte como un camino hacia la vida. Y es por esta destrucción del amor, que transforma cuanto toca, por la que el lenguaje resulta aquí vivo y entrañable[5].

Amor y poesía nos conducen a la muerte, y por la muerte, a la supervivencia. Si el amor como esperanza unifica lo personal y lo colectivo en los significativos poemas

«Me llamo barro...» y «Elegía», según revela la mezcla del lenguaje literario y el coloquial, la palabra queda definitivamente instalada y comprometida con lo humano en el poema clave «Sonreídme», claro ejemplo del cambio operado en 1936, y se ofrece generosa para todos en las composiciones revolucionarias de *Viento del pueblo* (1937). Poemas como «El sudor» o «Canción del esposo soldado» son ya inolvidables por que se hacen expresión de nuestro tiempo y porque la voz del poeta y la voz del pueblo, esa voz de hoy y de siempre, marchan unidas en ellos. Es la íntima compenetración entre el pueblo y el poeta, España en su tragedia, la que crea la necesidad del lenguaje y la que da forma a una expresión desnuda y verdadera. Y así, «el sudor» no se pierde en lugar común o mero retoricismo, sino que la palabra poética lo dota de una belleza que en la realidad no tiene, convirtiendo su prosaísmo en sentimiento poético de actividad creadora. Si a lo largo del poema «el sudor» se asocia al «árbol» de la vida o al poder fecundante de «los toros», de modo que todo él puede reducirse a la ecuación «Los que no habéis sudado = no usaréis la corona de los poros abiertos / ni el poder de los toros», lo cierto es que el lenguaje simbólico tiende a convertir lo espiritual en realidad de primer orden. Su función iluminante («Llega desde la edad del mundo más remota... / a *iluminar* la vida», visible en el color dorado («deja *áureas* enredaderas», «Vestiduras *de oro* de los trabajadores») y en la transparencia de la espada («que el sudor, con su espada de sabrosos cristales / ... os hará *transparentes*»), lo incluye de inmediato en una órbita poética. Por eso, el núcleo del poema aparece en la estrofa cuarta,

> Cuando los campesinos van por la madrugada
> a favor de la esteva removiendo el reposo,
> se visten una blusa silenciosa y dorada
> de sudor silencioso.

en donde el valor determinativo del adjetivo «silencioso» altera la idea del nombre, haciendo que «el sudor» sea inherente a la palabra creadora. Hay en todo el poema una materialización de lo que «el sudor» es en sí mismo, de toda la vida que aloja. ¿No es ésta, tal vez, la función de la palabra poética?[6].

Si el sudor identificado con el árbol de la vida deviene realidad absoluta, la metáfora del sembrar-fecundar alcanza su máximo desarrollo en la «Canción del esposo soldado». El comienzo del poema

> He poblado tu vientre de amor y sementera,
> he prolongado el eco de sangre a que respondo
> y espero sobre el surco como el arado espera:
> he llegado hasta el fondo.

sirve ya para establecer una relación entre eros y poesía. La unión de los amantes reproduce la unión del universo y la palabra ingresa en la erótica cósmica. El vientre de la esposa es el origen y la poesía aspira a recobrar el origen. Cuando el arado penetra la tierra, ambos son fecundados. El arado, elemento masculino, y la tierra, elemento femenino, se unen y forman la unidad. Para Miguel Hernández, lo mismo que para las religiones arcaicas, la maternidad fecunda de la mujer se convierte en expresión de la vida que se transmite por la sangre, signo de lo sagrado. La siembra como metáfora de la fecundidad a través de un lenguaje natural (nótese la relación establecida por *sementera, surco, esperar* y la posterior asociación de la *mujer* con la *luz*), el valor numinoso de la sangre, el descenso al fondo («He llegado hasta el fondo») revelan un paralelismo entre religión y poesía. Sin ese descenso a lo informe no hay manifestación posible. El poema nos invita a una experiencia radicalmente oscura, a una inmersión en el mundo infinito de la materia donde se encuentra la palabra única, la que fue nuestro origen. De ese des-

censo a la materia profunda en la que lo personal y lo colectivo se unifican, que es un descenso o viaje al origen, brotan los mejores poemas de *Viento del pueblo*, libro desigual y unificado por la experiencia de la muerte. En esta perspectiva, habría que leer estos versos del poema «El niño yuntero».

Y como raíz se hunde
en la tierra lentamente
para que la tierra inunde
de paz y panes su frente.

Este descenso a la tierra fecundante, pues de ella renace la vida, es como probablemente todos los descensos un rito de iniciación. Y el lenguaje del libro, con su tono épico, el ritmo encadenado de sus versos, sus imágenes violentas, no hace más que expresar un clima de destrucción, en el que la fe revolucionaria de lucha por la libertad se hace semilla, verdad viviente. Ya el símbolo del título está aludiendo claramente a una destrucción positiva. Hay un viento del pueblo, el viento de la tradición, que es el viento que lo disuelve todo y sobre las ruinas queda solamente la inminencia de la voz, la palabra viva con el aliento del sacrificio[7].

La guerra civil ha engendrado el odio de unos contra otros. El tono exaltado y combativo de *Viento del pueblo* (1937) se hace trágico y desengañado en *El hombre acecha* (1937-1938). La desilusión de la derrota, la muerte de su primer hijo, la separación de su esposa, hacen más dura la voz sin llegar a anularla, porque en esa hora de trágico amanecer lo que se buscaba era una nueva forma de vida. Y así, más allá del clima bélico de destrucción, en el que el egoísmo y la falta de solidaridad aparecen simbolizados por «los dientes» y «las garras», se afirma la esperanza hacia la vida, hacia la salvación, con la vuelta al hogar en esa reveladora «Canción última», ya fuera del conjunto y próxima a los poemas del *Cancionero*.

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

5 Regresará del llanto
adonde fue llevada
con su desierta mesa,
con su ruinosa cama.

Florecerán los besos
10 sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos
elevará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

15 El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Todo el libro va del desamor al amor, de la desesperación a la esperanza. La estructura esencial de la antítesis del amor-odio, que se mantenía inalterable en «Canción primera» al situarse en el hombre mismo («Hoy el amor es muerte / y el hombre acecha al hombre»), queda superada por las formas verbales en futuro («*Regresará* del llanto», «*Florecerán* los besos», «*elevará* la sábana», «*Será* la garra suave»), que

revelan una certidumbre final hasta culminar en la urgencia del imperativo: «*Dejadme* la esperanza». El terminar el poema con la función apelativa sirve para integrar al poeta y al lector en una misma experiencia universal. En efecto, el viaje de regreso al hogar nos devuelve hacia la integridad del origen, es un viaje de autorrevelación. De ahí que el recuerdo de «la sábana lazarina» manifieste la viva esperanza humana de resurrección, símbolo de la transcendencia[8].

La esperanza, que descubre su sentido transcendiendo la historia, constituye el fondo último de nuestra vida. Mientras hay vida hay esperanza, suele decirse en español. En aquel momento histórico de indigencia, la esperanza no permite la renuncia a la lucha por la libertad y es tal vez lo único que no desaparece del todo, lo único que puede resucitar. Ser poeta es también no conformarse con lo existente, aferrarse a la esperanza en lo imposible. Esta tendencia hacia lo que está más allá de la realidad dada, hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser, es propia de la poesía. Sobre tal fundamento descansan los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*, escritos desde la experiencia carcelaria entre octubre de 1938 y septiembre de 1939, desde la ausencia que reclama la imposible presencia[9].

Así pues, fue esta desposesión de lo propio en tanto que negación, imposibilidad, la que hizo posible la solidaridad con los demás. Ya que tan sólo en la soledad de la cárcel la palabra se hará disponible. Hacia ese punto de la no identidad, propio del poeta, se mueven los poemas más significativos del libro: «Hijo de la luz y de la sombra» y «Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día?». En ambos la sombra es el reino de la sierpe, el centro germinador donde la palabra se forma. Pues parece que la condición de la palabra poética sea ésta de haber de descender a las sombras para ascender a la luz. La sombra-madre cumple su promesa de la vida hacia la luz. Y así, de las tres partes que componen el primer poema, en la primera («Hijo de la sombra»), el hijo ha sido engendrado en la sombra, sobre la luna.

> Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
> tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida.
> Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
> con todo el firmamento, la tierra estremecida.

En la segunda parte («Hijo de la luz»), la sombra es la que anticipa el cuerpo de la luz.

> El hijo fue primero sombra y ropa cosida
> por tu corazón hondo desde tus hondas manos.
> Con sombras y con ropas anticipó su vida,
> con sombras y con ropas de gérmenes humanos.

En la tercera («Hijo de la luz y de la sombra»), el beso prolonga la unión espiritual de la luz y de la sombra.

> 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.

Largo es el camino de las sombras a la luz. El hijo nacido de la sombra madre afirma metafóricamente que la palabra viene de ese oscuro tiempo de germinación, que la materia es palabra. Y así, en la oposición luz/sombra, que revela una aproximación al mundo poético de San Juan de la Cruz, lo que al fin prevalece es el hundimiento en la sombra, en el origen al que tiende la palabra[10].

Si la capacidad de metaforizar lo cotidiano es parte esencial de la construcción hernandiana, la experiencia de la cárcel, en la que subyacen las experiencias de fray Luis, San Juan, Francisco de Quevedo, se inscribe en la transformación del cautiverio en libertad. Precisamente, en el segundo de los poemas citados, nos encontramos con la tumba, lugar entre todos apropiado para la germinación.

Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pasa el latido contra mi piel como una fría
losa que germinará caliente, roja, tierna.

Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.

Encadenado a un traje, parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.

Pero la tela negra, distante, va conmigo
sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede
a la desnuda vida creciente de la nada.

La sombra no niega la luz, porque la lleva dentro. Es preciso morir para seguir viviendo. Vida y muerte se funden en la sombra, territorio de lo indeterminado en que se forma la escritura poética. Hacia ese territorio de la extrema interioridad, «tumba o bóveda materna», espacio vacío y generador, nos llama la palabra, liberándose de todo aquello que no pueda ser ella misma. De este modo, el ingreso en un estado embrional conlleva un lenguaje desnudo y concentrado, en el que el poeta recurre al sustantivo y al verbo al intentar definir el movimiento de la sombra a la luz, de lo informe a la forma. Desnudos, en efecto, de todo retoricismo aparecen los poemas de este libro, proponiendo un silencio último como germen de lo posible. Tal vez por eso la forma popular no sea aquí un mero añadido, sino adecuación a su canto profundo, esa palabra nacida en la noche de la materia y de la que nacen todas las formas posibles[11].

La tarea del crítico no es juzgar ni atomizar, sino mediar entre la obra y el lector. Ante una poesía tan profundamente humana como la de Miguel Hernández, la reflexión crítica advierte el peligro de que cualquier punto de vista resulte insuficiente para alcanzar la unidad de sentido. Sin embargo, en su voz tensa y concentrada sentimos la aparición de los muchos en uno, la dimensión del pueblo que como tal se manifiesta. El pueblo halla permanencia en su palabra: «Mis raíces son campesinas, y eso no se puede olvidar. Yo soy un poeta que encarna el espíritu del pueblo, y debe decir siempre la verdad». Y como la palabra del pueblo es de verdad, se impone sobre el tópico del poeta-pastor, de la decisiva influencia de Neruda, de la imitación clásica, y se da desde el principio a todos. Miguel Hernández tuvo una relación muy viva con lo popular, pues supo situar esta relación en el centro mismo de su escritura: «Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y, a su lado, estoy tan dispuesto a vivir como a morir». Porque la manifestación del pueblo tiene algo sacro y esa memoria de lo colectivo, superior a la individual, nos fuerza a reconocerla. Hacerse pueblo, hablar como el pueblo, equivale a superar la dualidad vida-muerte, simbolizada por la trágica amenaza del «carnívoro cuchillo». La superación de la vivencia dolorosa de lo antitético, rasgo esencial de la poesía hernandiana, conlleva la sola unidad que el pueblo impone. Porque su personal modo de expresarse, esas voces tan viejas y tan suyas como «*tiznar*», «*miera*», «*tuera*», responde a una memoria superior que a todos envuelve y que la palabra poética nos

hace reconocer. Y el que se manifieste lo popular como algo sacro, como opción irrenunciable a la que hay que referirse, es lo que permite el descubrimiento de una identificación, de una unidad viviente

Y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue
en los *veneros* del pueblo...

pues, al ser el pueblo el manatial, el centro, puede seguir revelando la totalidad de esa obra que de él recibe su unidad. Y así, bajo la esclerosis mortal de las palabras, acaso sea el ancho territorio de la memoria colectiva, la amplia dimensión de lo popular, donde la palabra aparece sola y anónima, lo único que, en definitiva, aquí nos queda.

NOTAS

[1] Desde que Concha Zardoya, en su artículo «El mundo poético de Miguel Hernández» (*Ínsula*, núm. 168, págs. 1 y 14), señaló a propósito de *Perito en lunas* que «Ningún crítico ha advertido en este libro lo que hay en él de drama humano», se ha venido destacando cada vez más la violencia producida por este intento de armonizar lo popular y lo culto. En este sentido, puede verse el artículo de Gabriel Berns: «Familiar and natural violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: *Perito en lunas», Hispanic Review,* XXXVIII, 1970, págs. 286-404; y el estudio preliminar de A. Sánchez Vidal en su edición de *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Madrid, Alhambra, 1976, pág. 21 y ss. Los versos se citan según Miguel Hernández: *Poesías' completas*, edición de A. Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.

[2] Ni la edición de *Obras completas* (Losada, 1960) ni la del *Teatro completo* (Ayuso, 1978), recogen las múltiples variantes existentes. En tal sentido, deben tenerse en cuenta las recientes publicaciones de A. Sánchez Vidal (*El torero más valiente*, Madrid, Alianza, 1987) y de J. Carlos Rovira (*El labrador de más aire*, Madrid, Taurus, 1990), así como la tesis doctoral de J. Riquelme: *El teatro de Miguel Hernández,* en curso de publicación por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante.

Por lo que se refiere al auto sacramental, publicado inicialmente en *Cruz y Raya* (núms. 17-18, julio-septiembre, 1934), hay que tener en cuenta los estudios de D. Puccini: *Miguel Hernández. Vita e Poesia* (Milano, Mursia, 1966, en donde analiza los «modi e frasi del lessico popolare», pág. 26); el juicio de Ramón Sijé sobre el auto (*El Gallo Crisis,* núms. 3-4, Orihuela, 1934, págs. 34-35, citado por Vicente Ramos en su estudio biográfico *Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 1973, pág. 141); el de Giovanni Maria Bertini, «Algunos apuntes sobre el auto sacramental de Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*», Revista *Quaderni Ibero-Americani,* núms. 35-36, 1968, págs. 161-172; y el de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1981, págs. 31-74 y 131-154.

[3] El hecho de que *El labrador de más aire* no acabe con el restablecimiento del orden, como era usual en las comedias del Siglo de Oro, sino con el lamento trágico de Encarnación que ha buscado un amor imposible, revela que para Miguel Hernández lo más importante es esta búsqueda de lo imposible, propia de la poesía. De hecho, las imágenes sexuales («reja labradora», «la flor de la tuera», «una flecha de avena», «el toro», «la luciérnaga», «el rayo». «el ciervo», «el cuchillo», «el viento») confluyen en la imagen del «aire», que aparece en el título y va asociada al protagonista. De los cuatro elementos es el aire el más importante, el elemento poético por excelencia, pues todo está en el aire destruyéndose y creándose de nuevo. El aire ilumina el vuelo de la imaginación en busca de la belleza esencial. Es, por tanto, conciencia del instante de libertad, de la palabra que nos abre a lo imposible nombrándolo. La palabra poética, como el aire, es capaz de encarnar por sí misma la totalidad (no es casual que la protagonista femenina de la obra se llame precisamente Encarnación). La imagen del aire se presenta como una síntesis de ese circuito de la sexualidad-fecundidad.

Para una imaginación del aire, como síntesis que lo absorbe todo, véase el estudio de G. Bachelard,: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, págs. 294-303. En cuanto al aire como espacio natural de experiencia poética, véase José Carlos Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Universidad de Alicante, 1983, págs. 255-256.

[4] Las influencias de Neruda y Aleixandre no son secundarias en Miguel Hernández, pero se insertan en una dialéctica más amplia entre la Vanguardia y el Compromiso, que estaba de actualidad desde 1925, fecha del famoso ensayo de Ortega. En este sentido, la revista *Caballo Verde para la Poesía* (1935) fue la que mejor captó todo ese arte de compromiso, ya vigente en la poesía europea desde Laforgue, Eliot, Pound y Brecht, y

la que marcó el camino a seguir a jóvenes poetas como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Miguel Hernández y Luis Felipe Vivanco. En realidad, la polémica entre Neruda y Juan Ramón Jiménez tiene su razón de ser desde un arte revolucionario que comprometa a la realidad en toda su plenitud, desde la equivalencia entre la conducta moral y el lenguaje poético. Así habría que entender la crítica de Juan Ramón a la indiscriminación propuesta por Neruda: «Encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y transmutadora», *Españoles de tres mundos,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1961, págs. 182-184. Pues una revolución en el lenguaje afecta a la realidad en su conjunto. Desde el punto de vista del lenguaje poético, el sentimiento de solidaridad humana lleva consigo la incorporación de la lengua hablada, que es lo que se dio en la poesía de Vallejo. Fuera de normas o etiquetas, de «lo puro» o «lo impuro», lo que siempre queda en pie es la relación entre la vida y la poesía.

Para la situación de Miguel Hernández en la dialéctica entre Vanguardia y Compromiso, véase el estudio de Guillermo Carnero «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX,* Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 256-273. En cuanto a la irrupción de la revista *Caballo Verde para la Poesía*, el mejor estudio sigue siendo el de Juan Cano Ballesta, *La poesia de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1978, en especial, las págs. 36-40, y 269-310.

[5] En *El rayo que no cesa* el amor es al mismo tiempo angustia y salvación. Para María de Gracia Ifach, en su biografía *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (Barcelona, Plaza y Janés, 1975), la metáfora del rayo expresa el sentido de la vida amenazada por la muerte; para Marie Chevallier, el rayo «Es la metáfora misma de lo imposible, de lo inconcebible. El rayo, que es paroxismo y estallido, sería así paroxismo continuo. Porque la tortura amorosa es indecible precisamente» (*La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977, pág. 85). Yo creo que ambas interpretaciones, la vital y la poética, no se excluyen, sino que se complementan, como da a entender la «Elegía» a Ramón Sijé. Porque esta poesía de Miguel Hernández, como la de Pablo Neruda, no se presenta desligada de la materia del amor, sino que acaba por llevarnos a residir bajo su terrible destrucción. Y esto es lo que revela la elegía: el amor como esperanza.

La «Elegía» a Ramón Sijé es, sin duda, uno de sus instantes poéticos más plenamente logrados. No se ha hecho de ella un análisis tan profundo como el del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca. (Véanse, respectivamente, los estudios de Francisco García Lorca: *Federico y su mundo,* Madrid, Alianza, 1980, págs. 201-246; y Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 144-62). Con todo, ya en carta a su amigo Carlos Fenoll (Madrid, febrero de 1936), nos dice Miguel Hernández: «Recién editado mi libro *El rayo que no cesa*, en cuanto me den ejemplares estaré entre vosotros. Incluyo en él la alegría a nuestro compañero, que es lo más hondo y mejor que he hecho». (Véase Miguel Hernández, *Epistolario*, prólogo de Josefina Manresa. Introducción y edición de A. Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986, pág. 86). El epistolario sería, pues, el punto de partida para cualquier estudio sobre la elegía. En efecto, en una carta a Juan Guerrero Ruiz (Madrid, enero de 1936), Miguel Hernández dice: «Espero con ansiedad nuevas noticias que me expliquen la muerte *temprana* de mi hermano hace diez años, porque no acierto a comprender esta verdad terrible», lo que nos lleva al «compañero del alma, tan temprano» del poema; o bien, en la misma carta, «He llorado a lágrima viva y me he desesperado por no haber podido *besar su frente* antes de que entrara en el cementerio», remite al «besarte la noble calavera» de la estrofa 11. En todo caso, queda claro el intento del poeta por situar su experiencia en la totalidad de la experiencia.

Un comentario pormenorizado del poema puede verse en Marina Mayoral: *Poesía española contemporánea. Análisis de textos,* Madrid, Gredos, 1976, págs. 197-216.

[6] Buena parte de la crítica ha adscrito «El sudor» a la vertiente de la poesía social. Sin embargo, por encima de los sentimientos de fraternidad lo que domina en el poema es la habilidad artística para hacer del sudor una expresión de la vida entera. Esta unión de *poesía y verdad*, que tan sólo se alcanza en algunos poemas del libro, revela una dilatada experiencia poética. Véase Ramón Gaya: «Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández», *Hora de España*, 17 (1938), 43-51.

[7] Extraer de la historia la verdad, hacer que aquellos muertos muestren su verdadero rostro, es tarea propia de la poesía. Pues que es la palabra la que hace ver la inocencia, la completa identificación, que se abre desde el morir. El despertar de la inocencia trae consigo la confusión de uno mismo con los demás. De aquel tiempo de lucha por la libertad dice María Zambrano: «Y en verdad el drama de España nos despertó más que a la conciencia a la inocencia», en «La experiencia de la historia (después de entoces)», *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pág. 19. Pues que la palabra, como la vida, es libertad y nos libra de la historia apócrifa o falsamente vivida.

[8] Una vez más religión y poesía coinciden en acotar la totalidad de la vida dentro de la poesía de Miguel Hernández. El símbolo del retorno es el de la fase final de un ciclo. Con el regreso al hogar todo se resuelve en unidad cósmica, la unidad buscada en el hijo. Esa esperanza en la vida es la que no deja al hombre morir. Para una valoración poética de la antítesis como forma de superación, véase el ensayo de José Valverde: «Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández», *Miguel Hernández*, Edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1989, págs. 216-228.

[9] José María Balcells ha llegado a hablar de una «Poética de la ausencia» a propósito del *Cancionero*. Véase su estudio *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990, págs. 113-119. Ciertamente, la ausencia de amor tiene necesidad de su «presencia y figura», como nos dice San Juan de la Cruz. Y ésta es también la función de la palabra poética: llenar el peso de la ausencia.

[10] Sobre la relación semántica luz / sombra, véase José Carlos Rovira: *«Cancionero y romancero de ausencias» de Miguel Hernández. Aproximación crítica*, Alicante, IEA, 1976, págs. 100, ss. Para una reconstrucción del texto crítico del *Cancionero*, sigo la reciente edición del propio Rovira (Madrid, Espasa-Calpe, 1990), que tiene en cuenta su edición facsimilar de 1985 (Alicante, Instituto Gil-Albert), así como los criterios editoriales de A. Sánchez Vidal (*Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1978, págs. 836-911) y de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Madrid, Cátedra, 1984, págs. 100-101).

[11] Entre todos los poemas del inacabado *Cancionero*, es éste en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la palabra como forma-germen. De él ha dicho Oreste Macrí: «Es un soneto sublime, de silencio absoluto, de perpetua sombra envuelta en sí misma», *Quaderni Ibero-Americani*, núms. 35-36, Turín, diciembre de 1968. Recogido ahora en *Miguel Hernández*, Taurus, Opus Cit., págs. 229-234. Esta palabra, que atraviesa la sombra, dice la verdad, puesto que de la sombra nace la palabra que no morirá nunca.