LOS LIBROS DE LA HERIDA ABIERTA: FEDERICO GARCÍA LORCA Y MIGUEL HERNÁNDEZ ANTE EL ABISMO DE LA POESÍA

Por
CONCHA GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA

Alto, alegre, libre, libre,
solo por amor.
Miguel Hernández

Es difícil hallar una situación en la que ante la aparición conjunta de los nombres de Federico García Lorca y Miguel Hernández no sea expresada una cierta extrañeza por su falta de amistad. De sobra sabemos ya las razones de su desencuentro, y sin embargo nos empecinamos con un tesón casi infantil en hacernos siempre la misma pregunta, como si fuéramos incapaces de entender que el talento poético no tiene por qué vincular a sus poseedores en un pacto de fraternidad. Sin embargo, resulta más curioso aún que no nos cuestionemos el origen de nuestra recurrencia, de ese empeño que no surge ni mucho menos del capricho o el apego, sino de una sutil e inconsciente percepción del fiero nudo que une a estos dos poetas en y a pesar de su diferencia.

Porque en realidad y a primera vista Lorca y Hernández aparecen como diametralmente opuestos. Entre ellos media una distancia temporal de doce años, lo que los va a situar de entrada en generaciones diferentes. Pero hay más: uno es un señorito granadino, hijo de un terrateniente; un joven sibarita acomodado, de buen apellido, sonrisa contenida y educación refinada. El otro es hijo de un tratante de cabras, pertenece a una familia humilde con fluctuantes apreturas económicas; un hombre de campo, activo y resuelto, de entusiasmo rudo y risa impetuosa. Visto de este modo, se hace más sorprendente que coincidan en la inevitable fuerza con la que ambos se enfrentan al abismo de la poesía a pesar de seguir caminos diferentes aunque siempre paralelos, marcados por una relación personal y única con el mundo natural.

El primer aspecto de esta coincidencia y sin duda fundamental es que los dos autores crecen rodeados del paisaje fértil y sensual de una vega. Tanto la Vega de Granada como la Vega Baja del Segura abren un horizonte de generosa naturaleza a los poetas desde niños, que se forman en contacto directo con una realidad primaria y elemental al margen de todo condicionamiento social. La experiencia del campo con sus ciclos naturales, su ordenado caos y su profusión de estímulos para los sentidos marcarán sin duda el aprendizaje vital de ambos. El pequeño Federico juega entre las arboledas de la Vega y siente que el viento lo llama por su nombre. Miguel aprende el pastoreo, limpia los establos, compagina la escuela con las tareas que le imponen las circunstancias familiares. Federico pasea con su padre por las tierras de cultivo. Miguel trabaja en el huerto y se sabe parte de los pastos que ceden bajo sus pies cuando sale con el rebaño. Federico observa, respira, escucha a las gentes del campo y aprende de ellos la espontaneidad intuitiva y cruda, tan lejana de las charlas de café y salón propias de su clase. Cuando se produzca el traslado de la familia a la capital, el único nexo con sus raíces rurales serán las criadas a las que Federico escucha a escondidas en la cocina contraviniendo las normas de su madre. Ellas mantendrán viva en el joven la fascinación hacia una realidad que a él se le antoja sin fisuras, trágicamente concreta y limpia de los afeites propios del mundo pequeño burgués.

Curiosamente, hay una frase que aparece en un texto de Miguel Hernández titulado «Vía de campesino» que define con claridad algo que Lorca parece intuir desde aquel momento adolescente: «En el campo analfabeto es donde más se aprende» (MH, *O.C.*, II: 2136).

Los primeros poemas de ambos autores se llenan de referencias a esa naturaleza abierta y abundante. Aparecen entre los versos montañas, ríos, pájaros, alboradas y vegetaciones con una viveza paralela que evidencia el apego a la naturaleza como código familiar en el que ellos –los dos– gustan de auto caracterizarse un ruy-señor, tradicional símbolo del poeta que con su canto embellece la realidad.

A pesar de los años que los separan, será el Modernismo el credo que dé aparente escape a tanto ímpetu. A Lorca ese traje le favorece. Sus primeras lecturas se remontan al romanticismo dramático de Víctor Hugo y se refuerzan años más tarde con la fascinación por Rubén Darío a través de la lectura de Antonio Machado. La realidad contemplada –en especial, el entorno campestre– comparte con la introspección el protagonismo de sus primeras creaciones. Sin embargo, no se puede pasar por alto que el elemento natural que Lorca admira llega a sus ojos como un objeto estético: el universo rural que dibuja no es sino el marco que rodea e ilumina su existencia de joven acomodado, al que él accede como espectador cautivado por maneras, costumbres y estilos de un mundo que no es el suyo. Cuando esta realidad natural pasa a los poemas, inevitablemente tiene un carácter especular: al más puro estilo romántico el joven Lorca buscará en el paisaje el reflejo de su propia alma, la respuesta a los estremecimientos de su personalidad atormentada, las claves de una salvación que se cifra en dar respuesta a su juvenil angustia existencial.

No es ese el caso de Miguel Hernández, que sí pertenece a esa realidad natural en la que se mueve con soltura, cuyo idioma conoce y domina; quizá por esta razón a él no tardan en apretarle las costuras de ese traje que en su momento tanto favoreció a Lorca. Recordemos que el modernismo que le inspira es el de la última etapa, ya gastado por el uso y mezclado con altas dosis de melancolía romántica y estereotipos localistas; y él desea otro rumbo para su poesía. Empujado por la revolución estética del 27, accede con entusiasmo a la visión neogongorina de la realidad tras su primer viaje a Madrid en 1931. La naturaleza que él ve, siente y canta es eminentemente corpórea, crudamente real. Y lo es porque es la que le rodea con sus claros y sus sombras; porque además es inevitablemente su medio de vida, de ahí que la imagen que le devuelve de sí mismo no sea precisamente la que él quiere ver. Todos conocemos el famoso texto «Miguel –y mártir», en el que se queja: «¡Todos! los días elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza (…) ¡Todos los días! me estoy santificando, martirizado y mudo» (MH, *O.C.*, II: 2133). Ante esa rutina de boñigas, de cuadras, ubres y estiércol, es completamente lógico que, a pesar de su retraso en adscribirse al dogma gongorino incluso cuando sus modelos ya habían renegado de él –como Lorca, que lo hará en 1928, tan solo un año después del encuentro generacional–; a pesar, decíamos, de su retraso en vincularse a esta estética, la abrazara ardientemente. Nada como la huida de la realidad que Góngora realiza a través del proceso de magnificación y exaltación de la misma para convertirla en pura belleza. Y es ahí donde desea instalarse el poeta, al menos provisionalmente, hasta que encuentre un sitio mejor. *Perito en lunas* va a otorgar al joven Hernández un título en maestría formal a través de una mirada insólita de los elementos que conforman su reducido mundo en la que la descarada ironía sirve para desdramatizar lo que considera una situación injusta para su oficio de poeta. Cómo no admirarse al leer el poema en el que describe al barbero como «blanco narciso por obligación» (MH, *O.C.*, I: 259), o no sonreír ante la pieza «Barril y borracho» cuando

nos habla de que el último –el borracho– «con interpretaciones serpentinas,/ equivocando pies, consulta esquinas» (MH, *O.C.*, I: 263), o sorprenderse ante el abierto descaro de «Sexo en instante» (MH, *O.C.*, I: 267). Cada octava real de esta obra es una puerta a una visión renovada y misteriosa (y en más de una ocasión, bastante juguetona) de la realidad, de tal punto que cumple con esa «bella media mentira» y a la vez «verdad insinuada» que para él debe ser el poema en la primera etapa de su creación lírica (MH, *O.C.*, II: 2113).

La luna de Lorca es un espejo de plata con aire de cuchillo; femenina y trágica, premonitoria, romántica y cruel. La luna de Hernández es el reloj de la naturaleza, el ojo de la noche que bajo el auspicio gongorino él convertirá en moneda de cambio de su talento. Uno se busca en la naturaleza; el otro se sirve de ésta para dar el salto definitivo al parnaso.

> Oh, tú, perito en lunas; que yo sepa
> qué luna es de mejor sabor y cepa.
> (MH, *O.C.*, I: 266)

Se pregunta en la famosa octava XXXV («Horno y luna»), que muestra su duda en la elección entre la vida que se espera de él y la actividad –la luna– poética, esa que vertebra buena parte de la obra lorquiana. Sin embargo, ni uno ni otro podrá nunca apearse del caballo que le corresponde, pero sí dar un paso más adentro en la pasión de la tierra que correrá paralela a su actividad creativa. Y ese paso viene dado por otro elemento que los enlaza: la pulsión erótica de la existencia siempre en relación con su opuesto, Thánatos.

Acorde con el aspecto dionisíaco de la vida que ambos comparten, el erotismo forma parte necesaria de su creación. Un erotismo fértil y colorido, vinculado a la fiereza del instinto, incontrolable, lógica y forzosamente animal que acometen con frescura y valentía. El erotismo que los dos por supuesto encuentran en el instinto propio de la naturaleza, con sus ciclos regulares de ocaso y renovación, atracción y repulsión., vida y muerte. Lorca alcanzará sus más altas cotas de este erotismo descarnado en el teatro, tanto en su «Teatro bajo la arena» como en las tragedias rurales. Hernández lo incorpora de manera inevitable en todos sus poemarios con excepción de los libros escritos en la etapa de la guerra (*Viento del pueblo*, 1937 y *El hombre acecha*, 1939) y le da un protagonismo especial en ciclo de *El rayo que no cesa* (1936), obra que, al margen de las cábalas que pueda provocar su dedicatoria, presenta un carácter eminentemente universalizante como poemario de amor y dolor en primera persona. Y de instinto, porque en él late la llamada de la sangre (término que tiñe de sensualidad y muerte el teatro lorquiano y que en la poesía hernandiana expresa la fertilidad del deseo sexual). El entusiasmo que antaño cada uno de los dos mostrara hacia una espiritualidad cortada a medida (en Lorca a través de su teatro más juvenil y, posteriormente en su verso, tamizado por la idealización de la cultura andaluza; y en Hernández en el ciclo de poemas de *El gallo crisis*, y alguno perteneciente a *El silbo vulnerado* y su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*) se transforma con el tiempo en legítimo desbordamiento sensual que en ambos casos, y especialmente en el de Hernández –como se puede intuir en la lectura– se iniciará con resquicios de la sempiterna culpabilidad cristiana. El resuelto garcilasismo que domina ampliamente *El silbo vulnerado* aquí se ve superado por un sentimiento erótico eminentemente personal que refleja los colores de la Escuela de Vallecas y sigue una tendencia general en la época que se inicia con *La voz a ti debida* de Salinas (1933) y, anteriormente, los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda (1932) y la publicación paulatina en revistas de las gacelas y casidas que posteriormente constituirán el *Diván del Tamarit* de Lorca.

Entre las numerosas incursiones del verso lorquiano en el erotismo (que tienen en el *Diván del Tamarit* su expresión más profunda) y los poemas del ciclo del rayo hernandiano hay marcadas diferencias pero sutiles concomitancias. Cuando comienzan a publicarse en revistas poemas que posteriormente conformarán el *Diván del Tamarit*, Lorca es un autor maduro que está a punto de cumplir 38 años y tiene una trayectoria hecha como dramaturgo y poeta; Hernández es un joven creador de 26 años que vive su segunda –y algo más agradable– experiencia madrileña (1935-1936). Ya ha tenido tiempo de relacionarse con los autores a los que admira. A unos le une la amistad, a otros la decepción (como es el caso de Lorca). Tiene un trabajo –modesto, pero relacionado con los libros– y su alejamiento del nido familiar ha traído como consecuencia una ruptura con Josefina Manresa que le ha permitido ser un hombre libre, disfrutar plenamente de la independencia y aprender en carne propia que la sofisticación femenina es atractiva y excitante, pero, en última instancia, no es lo que busca. Sufre un revés afectivo que es también un revés vital, como el que Lorca sufriera con Emilio Aladrén; y de ese infortunio emana un verso mucho más sólido, consciente y limpio; unos símbolos contundentes (el rayo-amor que hiere sin descanso, el toro que viene a suplir al dulce ruy-señor con el que antes se identificara, el cuchillo que corta el entusiasmo, etc.) y unas imágenes con tremenda fuerza visual. Como el rayo que traspasa el pecho del poeta, el verso erótico de ambos está traspasado por una sensualidad que ni el recato pequeño-burgués ni la lozanía campestre puede –y quizás ni quiere– evitar. Quién no recuerda la violación incestuosa en el poema «Thamar y Amnón» (FGL, *O.C.*, I: 439), la ambigüedad erótica que aparece en el «Diálogo del Amargo» (*Ibid.*:233), el claro encuentro sexual de «Romance de la casada infiel» (*Ibíd.*:406), la breve pero intensa pieza teatral «Diálogo de la doncella, el marinero y el estudiante» (FGL, *O.C.*, III: 281), o las dos primeras estrofas de la «Casida de la mujer tendida»:

> Verte desnuda es recordar la tierra.
> La tierra lisa, limpia de caballos.
> La tierra sin un junco, forma pura
> cerrada al porvenir: confín de plata.
>
> Verte desnuda es comprender el ansia
> de la lluvia que busca el débil talle,
> o la fiebre del mar de inmenso rostro
> sin encontrar la luz de su mejilla.
> (FGL, *O.C.*, I: 592)

El erotismo hernandiano resulta más individual y directo, mucho más carnal, como corresponde a la juventud de Hernández. El verso que abre *El rayo que no cesa –Un carnívoro cuchillo–* ya hace referencia a la corporeidad del sentimiento. El popular soneto que comienza con *Me tiraste un limón, y tan amargo* es otra clara muestra que queda patente en la segunda estrofa:

> Con el golpe amarillo, de un letargo
> dulce pasó a una ansiosa calentura
> mi sangre, que sintió la mordedura
> de una punta de seno duro y largo.
> (MH,*O.C.*, I: 495)

en donde la punta del limón declara su similitud con el pezón femenino y va a dar con que el poema termine en una *picuda y deslumbrante pena*. Otros símbolos de este erotismo

son el cuello, la mejilla, el pie como *perro sembrado de jazmín calzable*, y elementos mucho más directos que aparecen en los poemas excluidos de la versión publicada que vienen a rellenar en su vehemencia, como glosas, las fisuras entreabiertas por la contención del libro y a la vez nos llevan a una abierta declaración de la necesidad que el deseo imprime. Tal es lo que aparece en ciertos versos absolutamente expeditivos de «Mi sangre es un camino» en los que dice a la mujer *hazte cargo, hazte cargo / de una ganadería de alacranes / tan rencorosamente enamorados*, y añade más tarde:

> ¡Ay qué ganas de amarte contra un árbol,
> ay qué afán de trillarte en una era,
> ay qué dolor de verte por la espalda
> y no verte la espalda contra el mundo!
>
> Mi sangre es un camino ante el crepúsculo
> de apasionado barro y charcos vaporosos
> que tiene que acabar en tus entrañas,
> un depósito mágico de anillos
> que ajustar a tu sangre,
> un sembrado de lunas eclipsadas
> (MH, *O.C.*, I: 532)

Concha Zardoya afirma que lo que aparece en *El rayo que no cesa* y los poemas «colindantes» es la soledad del enamorado. Y, paradójicamente, es eso mismo lo que también se vislumbra en el *Diván del Tamarit* y hasta en los *Sonetos* lorquianos: la soledad del amante que se teme definitiva; la inquietud de la sangre que clama por encontrar salida. La premonición del amor que nunca será correspondido en la medida que se espera y que da lugar al sentimiento de muerte, una muerte en vida para Lorca; una muerte abiertamente deseada, llamada casi a gritos por Hernández. Una muerte que es el único remedio que puede dar descanso al amante de las mordidas del sentimiento: el Thánatos.

Si bien la crítica ha hablado y escrito con profusión de la «pena» hernandiana, no es posible aplicar todas las características de esta a la pena de Lorca, que en su teoría del duende la objetiviza hasta hacerla patrimonio exclusivo de lo andaluz. Habría que hablar más bien, para referirnos a la parte personal de la pena lorquiana, de una angustia. No obstante, ambas penalidades, la lorquiana y la hernandiana, remiten a un lugar común que es la expresión ansiosa de un anhelo de paz final, de un respiro definitivo que libre de la espiral de temor y dolor. Si Eros es la pulsión de vida representada a través de la atracción y el perfecto acoplamiento de contrarios, Thánatos, por oposición, es la pulsión de muerte, el dulce abandono en las manos de la oscuridad, el vacío final como única salida a la tragedia de un deseo de comunión amorosa incapaz de ser consumada.

Esta consideración de la muerte como vía de libertad del individuo puede parecer contradictoria. No así si tenemos en cuenta que la muerte del poeta será también una muerte de su deseo, de la pasión que ha convertido su vida en una tragedia. Una suave caricia y todo será paz, dulce oscuridad para el cuerpo por fin entregado a la quietud del descanso. En el caso del Lorca más joven, inicialmente la pena se cifrará en torno a la imposible vuelta a la niñez. Poco más tarde en el imposible amor correspondido. En Hernández se representa en el imposible encuentro carnal con Josefina debido a la severidad de una moral provinciana. La imposibilidad es así lo que determina esta pena que solo encuentra en Thánatos –la destrucción, la muerte del deseo– la única salida. Esta ansia amorosa de ambos poetas recuerda a la famosa frase que Diotima dedica a Hiperión (otro

ser intenso donde los haya): *Pides demasiado; por eso lo tienes todo y no tienes nada.*

Inevitablemente, como muestra de esta pena que quiere hallar final nos viene a la memoria el poema 15 de *El rayo que no cesa*, que se inicia así:

> Me llamo barro aunque Miguel me llame.
> Barro es mi profesión y mi destino
> que mancha con su lengua cuanto lame.
> (MH, *O.C.*, I: 501)

Y el bello soneto lorquiano «Llagas de amor»:

> Esta luz, este fuego que devora.
> Este paisaje gris que me rodea.
> Este dolor por una sola idea.
> Esta angustia de cielo, mundo y hora.
>
> Este llanto de sangre que decora
> lira sin pulso ya, lúbrica tea.
> Este peso del mar que me golpea.
> Este alacrán que por mi pecho mora.
> (...)
> (FGL, *O.C.*, I: 941)

Como es propio de personalidades especialmente intensas como las de estos poetas, la obcecación en lo imposible será una irremediable constante, de ahí que Eros y Thánatos aparezcan siempre unidos en los versos y, es más, crezcan paulatinamente en importancia y se expandan a otros temas. Debemos recordar que uno y otro son representativos del aspecto dionisíaco de la vida. En Lorca de manera directa, ya que así aparece en lo que es de algún modo su declaración de principios creadores: la conferencia titulada «Juego y teoría del duende» (1934); en Hernández, a falta de escritos teóricos, en el artículo que dedica a la publicación de la obra de Neruda *Residencia en la tierra* (1935). El primero –y aquí se comprueba el carácter de observador de la naturaleza que referíamos al inicio– desarrolla su teoría de la creación artística inspirado por el *entusiasmo casi religioso* que observa en el cante y baile flamenco, y bajo la denominación de «duende» define «un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar, un estilo vivo (...) de sangre, de cultura, y, a la vez, de creación en acto que encarna el espíritu de la tierra» (FGL, *O.C.*, III: 151) y que solo puede verse con total ímpetu en el baile, la canción y la poesía hablada; artes vinculadas a la materialidad porque en ellas es necesaria la presencia de un *cuerpo vivo que interprete*. Ni mucho menos el duende que Lorca defiende tiene que ver con el ángel y la musa, que son desechados por provenir del exterior; sino más bien con el interior más profundo, instintivo y animal del ser humano, el pálpito de vida que solo puede aparecer en la lucha contra la conciencia racional.

Hernández, como el inteligente aprendiz que era, sabe sin tener conciencia de ello que cuando un poeta habla sobre otro autor en realidad está hablando sobre sí mismo. En el artículo citado con motivo de la publicación de la obra de Neruda, escribe «la poesía no es cuestión de consonante, es cuestión de corazón» (MH, *O.C.*, II: 2153), defendiendo así la primacía del sentimiento –el corazón– sobre la forma –la razón–. Y añade: «Esta es la especie de poesía que prefiero, porque sale del corazón y entra en él directa» (*Ibid.*:2156). Como en el «Juego y teoría del duende», pero de manera más sencilla y personal, Hernández piensa que la única vía del arte debe ser la que procure una conexión directa con el sentimiento sin la mediación de la razón. Este neorromanticismo «impuro» que viene a

instalar Neruda casa perfectamente con la intensidad hernandiana, que nunca –ni aún en su primera etapa– dejó de destilar la melancolía, la insatisfacción, el corazón, las cosas, el tiempo y la muerte; los mismos elementos que son analizados en *Residencia en la tierra* junto a uno de crucial importancia: «la infinita soledad del hombre que además de hombre es poeta» (*Id.*).

La desafortunada circunstancia de la guerra brindará una oportunidad a Hernández de compartir su soledad de poeta, de ponerla al servicio del pueblo. Aquí el amor erótico cede su lugar un sentir más abierto, universalizante, de afinidad y lucha. Y porque al poeta le sobra corazón –y pena–, la dedicación a los más necesitados va a convertirse en un asunto de total prioridad tras el estallido de la guerra. El compromiso excede el campo de lo personal y se convierte en universal. La pulsión de Eros pasa al amor incondicional, sacrificado y universal simbolizado por Ágape. Ya en la dedicatoria, Hernández deja claro que el poeta debe perder su individualidad para hacerse eslabón de la historia, simple voz de los que han visto silenciada la suya:

> Cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido. Ante la sombra de dos poetas nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos de mañana. Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo (...) Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas» (Miguel Hernández, *O.C.*, I: 550).

Y es curioso que en una entrevista publicada el día 10 de junio de 1936 en el diario *El Sol* de Madrid, Lorca declare una idéntica necesidad casi en los mismos términos:

> En este momento dramático del mundo, el artista debe dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad (FGL, *O.C.*, III: 681)

Sin embargo, la diferencia entre los dos autores radica esencialmente en que si bien Hernández pone su voz de poeta al servicio del pueblo como necesidad y obligación, Lorca opta por la del teatro por, en su opinión, su capacidad de llegar más directamente al corazón de las gentes. Y es cierto: Lorca siempre dará una proyección social a su teatro y un tono mucho más personal y culto a su poesía, de ahí que el entendido por la crítica como poemario de compromiso, *Poeta en Nueva York*, presente marcadas diferencias con la poesía de la guerra, tanto de Hernández como de otros poetas que siguen esta tendencia. Ciertamente, el verso de tono comprometido anterior a 1936 muestra un tono paternalista y protector hacia el pueblo al que desea expresar su solidaridad, pero nada más. Y en esta línea, *Poeta en Nueva York* es un libro que habla de la necesidad de instaurar un amor universal –el Ágape cristiano, un sentimiento de empatía y desprendimiento absoluto– para evitar la muerte que impone la sociedad capitalista a los hombres de a pie, pero no es una obra escrita para ser leída precisamente por el pueblo llano.

> Si yo salí de la tierra,
> si yo he nacido de un vientre
> desdichado y con pobreza,
> no fue sino para hacerme
> ruiseñor de las desdichas.
> (MH, *O.C.*, I: 555)

dice Hernández en «Sentado sobre los muertos». Las manos, el sudor, la tierra, la coexistencia del amor y el odio son ahora el tema que hay que cantar con la alegría seria de los olivos. Pero tanta fuerza degenerará con el paso del tiempo hacia una postura menos esperanzada que queda al descubierto en *El hombre acecha*. Se podría caer en la tentación de hablar de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* como las dos caras de la misma moneda que es la experiencia de la guerra en Miguel Hernández. Una exaltada y desprendida en la que el poeta cede su voz y sus símbolos (el sol, el pájaro, el paisaje, la tierra) a las necesidades del pueblo al que presta su verso. Otra decepcionada, triste y despechada en la que se intenta aceptar –no sin mucho esfuerzo– la frustración ante el desastre. La guerra ha desposeído al hombre de su humanidad, incluso de su hermandad con la naturaleza. Lo ha convertido en un lobo que acecha. Se instaura el vacío desolador y misántropo; un vacío paralelo –con marcadas diferencias, por supuesto– al que Lorca siente ante la fría violencia que observa en la gran urbe:

> La aurora llega y nadie la recibe en su boca
> porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
> A veces las monedas en enjambres furiosos
> taladran y devoran abandonados niños.
> (FGL, *O.C.*, I: 485)

Si bien las circunstancias en las que uno y otro escriben su poesía de tono más comprometido están bastante alejadas, sí comparten su raíz: la ineludible necesidad de alzar la voz ante lo que se contempla como una agresión a la esencia del ser humano, la libertad. Por esta razón, en esta etapa el ejercicio de ambos retorna a la expresión, como al inicio de su singladura y al inseguro y excitante color del mundo natural de su infancia: expresa temor, soledad, inquietud en Lorca; dolor, desesperación y llanto en Hernández. Sin embargo, en ningún momento debemos olvidar algo que ya apareció en páginas anteriores. Nos hallamos ante dos poetas tomados por el vitalismo; dos poetas fuertes, intensos, llenos de pasión, obcecados en su deseo de vivir. El llanto, el miedo y la angustia van a ceder el paso a la búsqueda de la esperanza. Y ambos, cómo no, vuelven a lo que en algún momento constituyó el arranque de su canto: el retorno al origen, a la fuerza pura de sus raíces. Lorca vuelve a su niñez para, tras un recorrido reflexivo que verdaderamente va a constituir un despertar a una nueva etapa de su existencia, afirmarse como «un pulso herido que ronda las cosas del otro lado» (FGL, *O.C.*, I: 489). Hernández, ya en la «Canción última» de *El hombre acecha*, nos ofrecerá una pista similar: el retorno a su casa de *desierta mesa* y *ruinosa cama* donde *florecerán los besos*. Solo esa imagen ya sirve a un poeta desilusionado para que el odio se amortigüe detrás de la ventana (MH, *O.C.*, I: 680). El lugar al que Hernández vuelva será también el de sus raíces, de ese instinto de la sangre, pero ya transformado en un hijo y una esposa: una familia, un nido pequeño y cálido en el que descansar. Se inaugura así, envuelto en esperanza, el que sin duda será el capítulo más triste y descarnado de su existencia, el de imposible retorno al lugar que lo espera.

El amor vertebrará la última etapa de la existencia de ambos; un amor ya maduro y responsable. Lejos quedarán los envites del deseo; lejos también el apremio erótico, la exaltada melancolía juvenil, las prisas, el anhelo de inmortalidad. Y aquí es donde la trayectoria sus vidas se separan realmente, justo en el momento en que los dos coinciden plenamente en esta sencilla epifanía de la existencia. Porque a pesar de sus inquietudes y obsesiones, Lorca sí podrá reposar en un amor tranquilo y verdadero parejo al éxito tanto tiempo deseado como dramaturgo. Hernández sufrirá peor suerte con su peregrinaje carcelario y un sufrimiento que espanta por su infortunio, solo paliado por la esperanza

que le infunde el retorno a la casa familiar. Este amor en ausencia será el único reducto de cordura en medio de un dolor profundo que le llevará a escribir algunos de los versos más intensos y estremecedores de toda su obra; qué es sino ese canto al amor más allá de la muerte que supone el «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre»; o las breves canciones que dedica al hijo muerto como modo de entablar un imposible diálogo con él:

> Muerto mío.
> Te has ido con el verano.
> ¿Sientes frío?
> (MH.,*O.C.*, I: 738)

o incluso de justificar su muerte, como ocurre en la canción número 3, que acaba «Vio turbio su mañana/y se quedo en su ayer.//No quiso ser» (MH, *O.C.*, I: 686). Todo se condensa en torno a la mujer y al hijo, de tal punto que ella es convertida en naturaleza y única razón clara de la existencia: «Menos tu vientre todo es oscuro./Menos tu vientre claro y profundo» (*Ibid.*: 718). Se cierra el círculo y así la pasión de la tierra, ya personificada en el cuerpo amado, será el único credo capaz de dar verdadero sentido a la vida.

Pensar en estos dos poetas nos lleva a la extraña imagen de un paralelismo de algún modo perpendicular. La naturaleza, la pulsión de vida y muerte, la necesidad de compromiso y el retorno a las raíces son el cruce de caminos que los une, y es ahí donde surge la vuelta continua a la pregunta con que iniciábamos estas páginas. Como hemos visto, Lorca y Hernández comparten la herida trágica expresada por Hernández de la vida, la muerte y el amor; y la poesía siempre será visto por ellos como el necesario apósito para cerrar esos labios abiertos sobre los que descansa su verbo.

Sería injusto terminar estas páginas con referencias a la muerte teniendo en cuenta la intensidad y esa obcecación vitalista que salta en los poemas como una necesaria reafirmación de –y en– la vida. Cabe, pues, dedicar las últimas líneas a seguir la invitación propuesta por Hernández en la conocida estrofa del poema «Llamo a los poetas» y a imitar su terquedad para contradecir con fuerza alegre la ironía de los últimos versos y dar calor a ese corazón helado que enciende el alma en su lectura.

> Dejemos el museo, la biblioteca, el aula
> sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo.
> Ya sé que en esos sitios tiritará mañana
> mi corazón helado en varios tomos.
> (MH.,*O.C.*, I: 674)

BIBLIOGRAFÍA

En el texto principal, las citas a las obras de Federico García Lorca y Miguel Hernández aparecen indicadas entre paréntesis con las iniciales de su nombre y apellido (FGL o MH), y el número de página en el que aparecen en las obras completas de uno y otro (*O.C.*:12). En los dos casos se añade con grafía romana el número del volumen al que pertenece la obra citada.

AA.VV., *Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contenidos*, Barcelona, Anthropos, nº 220, 2008.

CANO BALLESTA, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996 (1ª ed.: 1972).

—, «La batalla en torno a la poesía pura», en Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, García de la Concha, *Época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 681-684.

—(ed.), *Viento del pueblo* de Miguel Hernández, Madrid, Cátedra, 2010 (1ª ed.: 1989).

CHEVALLIER, M., «Los temas poéticos de Miguel Hernández», en Rico, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*; Vol. 7, op. cit., pp. 703-708.

LUIS, L. de, URRUTIA, J., VIVANCO, L.F., «La poesía de la guerra y las *Nanas de la cebolla*, en Rico, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*; Vol. 7, op. cit., pp. 708-712.

LUIS, L. de y URRUTIA, J. (eds.), *El hombre acecha; Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández, Madrid, Cátedra, 2004 (1ª ed.: 1984).

DÍEZ DE REVENGA, F.J. , «Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández», *Afinidades*, Granada, Universidad, nº 3 (2010).

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005.

FERRIS, J.L., *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2010 (1ª ed.: 2002).

FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1970 (1ª ed.: 1966).

GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de 1935 a 1975. Vol I: De la preguerra a los años oscuros (1935-1944)*, Madrid, Cátedra, 19922.

GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1994 (ed. 1987), 3 vols.

GIBSON, I., *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989.

HERNÁNDEZ, M., *Obra completa*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 2 vols.

LÓPEZ CASANOVA, A., *Miguel Hernández, pasión y elegía*, Madrid, Anaya, 1993.

NIETZCHE, F., *El nacimiento de la tragedia* (1872), Madrid, Alianza, 2007.

PRIETO DE PAULA, A.L., *La lira de Arión*, Alicante, Universidad,1991.

PUCCINI, D., «La conversión social de Miguel Hernández», en Rico, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 7, García de la Concha, *Época contemporánea (1914-1939)*, pp. 693-697.

SÁNCHEZ MECA, D., *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2008.

UMBRAL, F., *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed.: 1975).

—, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994.

URRUTIA, J., Prólogo a la edición de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Madrid, Alianza, 2010.

ZARDOYA, C., *Miguel Hernández. Vida y obra*, Barcelona, Nortesur, 2009 (1ª ed.: 1955).