ANTONIO GRACIA

MIGUEL HERNÁNDEZ: DEL "AMOR CORTÉS" A LA MÍSTICA DEL EROTISMO

Poéticas

Miguel Hernández: del "amor cortés" a la mística del erotismo

Poéticas / nº 3
Colección dirigida por José Ramón Giner

© el Autor
© Instituto de Cultura Juan Gil-Albert

I.S.B.N.: 84-7784-314-7
Dep. Legal: A-1277-1998
Gráficas OLMEDILLA, S.L. - 03113 Alicante
IMPRESO EN ESPAÑA

ANTONIO
GRACIA

Miguel Hernández: del "amor cortés" a la mística del erotismo

INSTITUTO DE CULTURA "JUAN GIL-ALBERT"
(DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE)

ÍNDICE

Nota 11

I.- Hernández y la tradición trovadorista.
El trovador Miguel Hernández 15

II.- Entre el guarismo y el pueblo: Viento que acecha.
Del "locus amoenus" a la poética del taco. 29

III.- *Miguel Hernández: La dimensión del amor.*
Una poética del erotismo místico 41

Textos sobre poesía 75

Para Roberto y Pablo

NOTA

Un poeta es, como todo en la naturaleza, un organismo en continua evolución, un ser en progresiva y regresiva identidad. Nace, se hace y se deshace. Asciende hasta la cima de su verbo y desciende desde ella. Y en ese trayecto tantea para hallar su voz, la conquista y la pierde. Lamentarse de que un autor murió sin que escribiese cuanto podía haber escrito -"sin que diese de sí todo cuanto podía dar"- me parece suficientemente demagógico como para no tenerlo en cuenta, y menos triste y más hipócrita que no entristecerse porque la mayoría de los escritores no mueren antes de perpetrar sus latrocinios literarios. Nacer a la vida o al arte no implica morir después de haber vivido mucho, sino que exige hallarle un sentido a la existencia y a la artisticidad. Sería preferible que cada autor borrase todo cuanto escribió para aprender a decir las cuatro frases o versos definitivos y todo aquello que repitió cuando no quería aceptar que su obra había acabado aunque él siguiera vivo. O, por lo menos, sería de agradecer que la crítica no se empeñase en poner como obras imprescindibles tales aprendizajes y lastres sólo porque también son de quienes con ellos consiguieron esos tres o cuatro textos necesarios.

Probablemente Miguel Hernández hubiera escrito mucho más. Pero no sabemos si sería tan desechable como casi todo hasta su inicio hacia el final. Lo que sabemos, y a eso hay que atenerse, es que acabó conquistando una voz humanizada que tal vez sólo la muerte le impidió desarrollar para confirmación de sus detractores o beatificadores: y ésa es la que debemos oír. Lo demás son panegíricos y elegías por lo que no ha existido. Sueños y nostalgias. Nostalgias de sueños.

Durante más de cincuenta años de Hernández ha habido muchos Hernández, nacidos de la confusión entre poesía e ideología. Unos lo han visto como un diablo rojo, poroso de azufres laicos y fuegos legos; otros, devotos, lo han beatificado como san Miguel Hernández; aquellos han querido reducirlo a los gritos combativos, ebrios de una filosofía violenta, de *Viento del pueblo*; éstos han pretendido identificarlo con los gorgoritos seudoculturales de *Perito en lunas;* algunos lo han empequeñecido hasta ser poco menos que un casto varón junto al otro santo, san Ramón Sijé y su neocatolicismo fascistoide en una oriolana aldea cristianizante y fanatista; muchos han aprovechado las coyunturas para reducirlo, también metonímicamente, a un villano comulgante o flirteador de las ideas comunistas. Retratos fragmentarios todos ellos de los facciosos de la seudopolítica y la crítica espúrea. La poesía es una abstracción y hace olvidar incluso a quien la creó. Miguel Hernández es universal por su obra, no por sus hechos, aunque su mejor hecho es su obra. A menudo la grandeza de una obra se ha escrito con las flaquezas de su autor. La literatura sólo importa en el tiempo cuando es la formulación de una verdad humana. Y hacia esa verdad se encaminó la escritura de Hernández, ayudado, como ha ocurrido tantas veces en la historia, por la adversidad, pero haciendo de ella una inmejorable escuela. La lección hernandiana consiste en la superación de la incultura y las ideologías derechistas o izquierdistas, la iluminación y el aprendizaje en el dolor, su última escritura de la esperanza en el hombre, en el hijo, en el amor, en la igualdad, en la libertad. Unos pocos poemas suyos contienen esa esperanza nacida de la desesperación inaceptada. Por eso Hernández es universal; no por su aldeanismo, patriotismo, seudoculturalismo, catolicismo, comunismo.

La poética de Hernández, como la de todo poeta, es aquella a la que le condujo su vida -es decir: sus hechos y lecturas-, no su escritura literaturizante. Las teorías sobre "lo que debe ser" la literhartura quedan, al fin, en pretensiones o fracasos. Si la poesía no es una vida, o la vida, sí es una emanación de ésta. Y en algunos autores esta intercomunicabilidad es trágicamente inevitable. En Miguel Hernández se muestra como en pocos esta transferencia: escribe al hilo de lo que vive y, al final, a la soga y la sombra de la premuerte. En esos momen-

tos hay que buscar lo esencial de su obra. Aunque tampoco esta verdad excluya la veracidad de las afirmaciones, atisbos o reniegos de otros instantes de su vida y de su verso.

Hernández empieza su creatividad hablando del amor libresco, (*El rayo que no cesa:* el seudoamor) y termina sintiendo y escribiendo sobre el amor natural (últimos poemas, *Cancionero*). Antes, mientras tantea, *Perito en lunas* responde a la poética que dicta que la claridad debe enmascararse entre las sombras, fiel al criterio erróneo de que poesía es dificultad, dificilidad, y poeta, por tanto, cincelador de misterios inventados (y en ello cometió los mismos errores que los culteranos, al tomar el rábano de Góngora por las hojarascas del gongorismo). De ahí los títulos y calificativos con que bautiza sus octavas: "Poliedros", "enigmas". Es la confusión entre quien busca poner luz a lo sombrío tallando un hermetismo arrancado desde lo inexplorado, y quien se asombra ante lo obvio y lo obstaculiza con su verbo para hacer ostentación de su pericia. Recuérdese: perito en lunas; es decir: experto en penumbrar la claridad. En cuanto a sus libros "de guerra", muestran la furia sublevada y humillada, asimiladas, por así decirlo, antes y después del Congreso de Intelectuales, moviéndose entre el guarismo y el pueblo: el viento humano que acecha deshumanizadamente.

Lo que importa no es que un hecho sobrehumano lo ejecute un superhombre, sino que lo haya realizado un hombre con trabajo y esfuerzo. Si un lector de Hernández admira sus más bellos y sinceros poemas, los escritos al final de su vida, libres de literaturismo y engreimiento, tiernos y humanos, ascetas y serenos, no debe olvidar que esa encarnadura de un ser en su palabra viene de la conquista que un hombre hizo de sí mismo, librando los combates de la vida y sus miserias, debilidades y tropiezos. Pero, pasada la vecindad de los tiempos, lo que importa, por muy poco humano que parezca, es el poema, y de su autor sólo interesa aquello que ayuda a entender su escritura.

Dedicaré unas líneas a recordar algunos juicios teóricos del propio Hernández, y otras páginas a establecer cuál fue su mundo poéti-

co porque en él desembocó su vida y, desde ella, su obra. Constituyen los contenidos de éstas, a mi juicio, tres instantes poemáticos de un mismo tiempo lírico en progresión que podrían calificarse como etapas de deshumanización, concienciación y humanización, correspondientes, en líneas generales, respectivamente, a *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa, Viento del pueblo y El hombre acecha,* Cancionero y los últimos poemas.

Las citas proceden de la Obra Completa, edición del cincuentenario. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

EL TROVADOR MIGUEL HERNÁNDEZ

(DEL "AMOR CORTÉS" A LA CONCIENCIACIÓN)

1- A pesar del gran caudal de lecturas que Miguel Hernández poseía hacia 1935, no creo que conociese directamente la poesía trovadoresca. Sin embargo, hay un claro trovadorismo en *El rayo que no cesa.* Sí conocía, y bien, el Siglo de Oro. Y conocería asimismo las ideas, proyectos y apuntes de un ensayo de Ramón Sijé, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas,* cuyo manuscrito definitivo recogió el propio Hernández en Madrid a principios del 36. Aunque el ensayo de Sijé estudia el Romanticismo, es en realidad, en muchos aspectos, una defensa del Siglo de Oro frente al fenómeno romántico. Creo, por tanto, que, regresando a nuestro Renacimiento y Barroco, puede trazarse, a vuelalectura y vuelapluma, un apunte del trovador Miguel Hernández.

En este sentido, el contenido de *El rayo que no cesa* podría resumirse con este fragmento de Larra, reincidente «biógrafo» del trovador Macías: «Ay! Tú lo ignoras, Elvira. Hay un amor tirano; hay un amor que mata; un amor que destruye y anonada como el rayo el corazón en donde cae, que rompe y aniquila la existencia, y que es tan fácil de encerrar, en fin, en lo profundo del pecho, como es fácil de encerrar en una vasija esos rayos del sol que nos alumbra» (*El doncel*, 27).

Varias consideraciones niegan la gratuidad de esta cita: a) la evidente semejanza, coincidencia o reminiscencia de dos de sus frases con estructuras de Miguel Hernández: «un rayo soy sujeto a una redoma» (*El rayo que no cesa*, soneto 20), dedicatoria de la "Elegía" a Sijé; primitiva versión del último verso del soneto 16: "que me mata con un eterno rayo"; b) la presencia de Macías-Larra concibiendo el

amor no sólo como un juego cortesano sino como algo metafísico, quevedesco, autodestructivo (antes que Hernández lo viese así en Aleixandre) y, valga el absurdo, hernandiano; c) el propio Sijé dedica numerosas páginas de su ensayo al estudio de Larra.

El "amor cortés" es esencialmente un "mester de amor", un vasallaje al que se llega quizá por esta "reflexión" del inconsciente literario colectivo: el poeta necesita amar, depositar su energía amorosa en el ser amado: el "otro"; el poeta ama; el amor debería producir placer; pero, a veces, la amada no participa del mismo amor que se le envía; la amada es desdeñosa, pertenece a otra esfera social, es, en fin, inalcanzable, inaccesible; ¿por qué continuar amando si el «amor constante» ya no produce placer sino dolor?; el poeta, además de poeta-hombre que ama, es hombre-poeta que escribe su amor; el poeta que escribe su amor se independiza del hombre que ama por amor al placer amoroso; el poeta escribe su amor-dolor; el poema, nacido como expresión de amor, se convierte en expresión de dolor amoroso; amar es sufrir; el poeta acepta su contumacia amorosa porque, ante todo, es poeta y ama el poema, que dejaría de existir si desamase, si olvidase o negase a la amada; el amor sustituye al objeto amado; la amada es sustituida por el dolor; el poema es la transfiguración de la amada, el amor, el dolor: la consecuencia ha sustituido a la causa: el poeta se entrega «al voraz ejercicio de la pena», el poema, y éste es la confesión-expresión de un «amor constante más allá de la muerte». El poema es el poeta, ya no el hombre.

Esta irreflexiva reflexión conduce a un ritual amoroso, a una liturgia de tópicos fácilmente rastreable en nuestra tradición poética. Por lo pronto, el trovador, desdeñado, siente derrumbársele el mundo «babilónicamente y fatalmente»; y, así, Manrique, por ejemplo, se abruma al saberse despojado del triángulo vital que lo anuda al mundo: *"Yo soy el que por amaros,/ estoy, desque os conocí,/ sin vos y sin Dios y mí"*.

Sin el amor de la amada, báculo de la existencia y única causa de la supervivencia del amante (muerto Marsilla, su amada Isabel

muere, lo mismo que Isolda ante la muerte de Tristán o Elvira ante Macías), éste se aniquila, se autodestruye y arrastra al mundo en su desintegración. Por eso añade Figueroa: *"Perdido ando, señora, entre la gente/ sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida"*. Y Quevedo puede decir con su terrible lucidez: *"La confusión inunda el alma mía;/ mi corazón es reino del espanto"*. Porque, refugiado en su pecho para encontrarse y hallar fuerzas, descubre que sólo *"Hay en mi corazón furias y penas"*.

El desajuste entre el trovador amante y el sufriente, entre el amor esperado y el dolor encontrado, es consecuencia de la sublimadora entrega a la amada, una entrega sin reservas que ésta no ha sabido o querido comprender o aceptar: *"Yo tu idólatra fui; tú mi homicida"*, insiste Quevedo. Es el poeta asesinado por su propio amor, como también observa Garcilaso: *"Yo acabaré, que me entregué sin arte/ a quien sabrá perderme y acabarme"*, a pesar de que la muerte no llegue más que en plena conciencia amorosa, más que en forma de lágrimas (*"Siempre está en llanto esta ánima mezquina"*) que sólo «cavan y socavan» más la "pena" y no ablandan a la amada sino que la hacen incluso más inaccesible (*"¡Que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!"*) y acaban por metamorfizar al llorador en puro lloro: *"O convertido en agua aquí llorando..."*.

Ahora bien: esta disolución en llanto se ve interferida por el mismo dolor que lo provoca y que se resiste a no dejar constancia. El dolor amoroso retrocede a sus orígenes y transforma el mismo llanto en fuego amatorio, fuego encendido por la misma pasión que, saqueada por el desdén, se resiste a disolverse sin levantar un túmulo al propio dolor: *"Los que ciego me ven de haber llorado/ se admiran de que, en fuentes dividido/ o en lluvias, ya no corra derramado./ Pero mi corazón arde admirado/ de no verme en centellas repartido/ y en humo negro y llamas desatado./ La agua y el fuego en mí de paces tratan/ y los dos, por matarme, no se matan"*.

Esta conjuración del agua y el fuego, del dolor y el amor, que describe Quevedo en medio del tópico de los contrarios (*«es hielo*

abrasador, es fuego helado"), tiene por finalidad la de extraer del fondo del amante aquello que además de amante y sufridor es: poeta: hombre que ama y sufre por amor al poema. Y apunta Garcilaso: *"Escrito está en mi alma vuestro gesto/ y cuanto yo escribir de vos deseo/ vos sola lo escribisteis, yo lo leo/ tan sólo..."*. Y rubrica y patenta Quevedo: *"Señas me da mi ardor de fuego eterno,/ y de tan larga y congojosa historia/ sólo será escritor mi llanto tierno"*. Aunque será Lope quien funda amor y escritura a lo largo de toda su vida, quien ame para escribir y escriba para amar. Confiesa en *La Dorotea: «Porque amar y hacer versos todo es uno; que los mejores poetas que ha tenido el mundo al amor se los debe»*. Y muchos años antes: *"¿Qué no escriba decís, o que no viva?/ Haced vos con mi amor que yo no sienta, que yo haré con mi pluma que no escriba"*. Y en otro lugar, añadiendo el concepto de inmortalidad: *"Mis lágrimas, mis versos, mis suspiros,/ de olvido y tiempo vivirán seguros"*. Se cumple así el ciclo iniciado por Petrarca para nuestra poesía: lo inefable de la amada y el destino del poeta arrojado a la imponderable tarea de agrietar esa inefabilidad: *"Lengua mortal no puede el ser divino/ suyo alcanzar; Amor la instiga y tira/ y no por elección, mas por destino"*.

2- Llegado a este repaso me pregunto si no es aquí donde hay que ubicar *El rayo que no cesa:* una «voz a ti debida» que Hernández escribe, fundiendo aventura amorosa personal y trovadoresca, como un paralelismo de Garcilaso con Isabel Freyre, Quevedo con Lisi, Petrarca con Laura, tal vez Salinas con "ella"... Creo que hay que preguntarse por qué ese islote que es *El rayo* en la poesía de su tiempo: el aislamiento del autodidactismo hernandiano que le lleva a aprender lo autóctono, lo primigenio de nuestras letras: Siglo de Oro. Después conocerá un movimiento gongorino, garcilasiano... pero lo que para el 27 y continuadores fue un homenaje o una reivindicación, fue para Hernández una vivencia, el biberón de su formación poética. Los demás se acercaron a Góngora, Garcilaso o Quevedo; Hernández vivió Góngora, Garcilaso y Quevedo porque habían sido compañeros de sentimiento, compañeros de crecimiento, compañeros de viaje, se habían intersticiado en él, había aprendido a sentir, amar, doler y morir (y escribir) en Góngora, Garcilaso, Quevedo. Los demás, una

vez hechos y formados, admiraron a esta tríada; Hernández se formó en esa tríada. Hernández era un albañil forjándose a sí mismo como un edificio levantado con ladrillos como versos góngoras, garcilasos, quevedos. Para los demás ir a Góngora, Garcilaso, Quevedo, era visitarlos, salir acompañados de sí mismos y estrecharles las manos a un amigo. Para Hernández leerlos era leerse a sí mismo, era visitarse a sí mismo: ellos eran su propia mismidad porque con ellos se hizo, se forjó, se nació hombre y poeta. No es extraño, entonces, que Hernández, igual que mimetiza en *Perito en lunas,* mimetice, pero viviendo, personalizando, en *El rayo;* porque en estos sonetos hay una asimilación tradicional, que puede resumirse con el verso de Garcilaso *«Amor, amor, un hábito vestí»,* y una refundición de su propia vida aprendida en Quevedo (tal vez siguiendo a Boscán): *«Cargado voy de mí: veo delante / muerte que me amenaza la jornada...»* Si esto es así, el poema *"Un carnívoro cuchillo...",* escrito probablemente como consciente prólogo a su libro, contiene ese concepto del amor como "servicio" para escribir y eternizar:

"el dolor
me hará, a mi pesar, eterno.
/...
Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía".

Y bajo esa conciencia literaria de que es preciso sufrir-amar para escribir se asume el trovadorismo petrarquizante en el que se bruñe el hernandismo. Ya de entrada nos presenta el tormento amoroso como un «rayo secular», es decir, constante en la tradición poética amorosa, como un jánico, quevedesco y celestinesco *«cuchillo de ala dulce y homicida»* (Celestina, X: *«...una dulce amargura..., una blanda muerte»;* Quevedo: *«enfermedad que crece si es curada»*). Un tormento, un amor, un cuchillo que en la "Égloga" confesará fundamentado en Garcilaso: Hernández pudo escribir: «...y hasta el amor me sabe a» Garcilaso. Y para que se vea que *El rayo que no cesa* se embaraza en la vagina lírica de Garcilaso y se engendra en el útero poético de Quevedo, en la misma "Égloga" ve al amante toledano inmerso en un

éxtasis en el que *"el tiempo ni lo ofende ni lo ultraja"*, verso facsimilar del de Quevedo: *"ni el tiempo la marchita ni la ofende"*.

3- Ubicados así los arbotantes de Hernández, pasa éste a confesar su aventura amorosa, su escalada hacia el «dolorido sentir» de la «pena», confesión que, por gravitación de lo eglógico y transformación de lo pastoril, se nos ambienta en un personal campesinismo, trasunto de la oriundez del propio autor, contexto del que nace, por ejemplo, el soneto 7 y todo un aluvión de imágenes y versos que el poeta volcaniza en espitas para su dolor. Hecha esta traslación ambiental, inicia su recuento aludiendo a breves circunstancias que lo condujeron a perderse en el laberinto amoroso: el juego del limón o el robo de un beso se convierten en «golpe amarillo» o en «fantasma delincuente», este último en un proceso similar al de Salinas: la clandestinidad del beso y su obsesivo recuerdo y sublimación conllevan que el beso se independice y tome vida propia de perseguidor (Salinas: *«Hoy estoy besando un beso»;* Hernández dirá más tarde: *«Beso soy, sombra con sombra»*). Ese Beso enredado en la mejilla de la amada se ha enquistado también en los labios del amante, quien diviniza a aquélla y, en los sonetos 8 y 21, se lanza a hiperbolizar gongorinamente su garcilasiana blancura. El soneto 8 es una confirmación de esa inevitable huella de la poesía trovadoresca: "Midoms", mi señor, llamaba el trovador a la dama. Aquí, como en el 25, en el que puede verse un daguerrotipo del concepto de la amada como castillo inexpugnable, hay una sumisión y humillación ante la dama: a ésta, torre feudal de belleza, entrega el poeta su cuello, su corazón maduro de pena y dolorido sentir, cansado del vaivén de la antinomia *«tu destino es de la playa/ y mi corazón del mar»*. Desde esa humillación de *«perro que ni me deja ni se calla»* (s. 6) que es la pena, inevitable y antitética como el amor, el poeta mira hacia arriba y descubre una hipérbole de belleza, una blancura que trepa «almenadamente blanca y bella» como una paloma hasta la cintura (Lorca: *«tigre y paloma sobre tu cintura»*), un Amor inalcanzable ante el que se siente *«demasiado menor que chiquitito»:* este hombre que después imprecará en "El niño yuntero" (*«carne de yugo ha nacido / más humillado que bello / con el cuello perseguido / por el yugo para el cuello»*), empujado por la mímesis de la tradición y el conven-

cionalismo, pone su cuello bajo el yugo de la amada: *«pisa mi corazón, que ya es maduro»* (s. 8): esclavitud, vasallaje: el pie sobre el escabel ante el que se reclinaba el trovador en señal de pleitesía. Hernández acepta, por lo tanto, ese amor-contumacia, ese dolor-placer manriqueño *(«porque vista la memoria / en que a vos os representa, / su penar se torna gloria, / sus servicios en victoria, / su morir, vida contenta»)* que recoge Quevedo, por ejemplo: *"Lisi, estáme diciendo la memoria/ que, pues tu gloria la padezco infierno,/ que llame al padecer tormentos, gloria"*. Pero, al igual que Quevedo, Hernández no llegará al masoquismo al que, circunstancialmente, llega aquél en el soneto que termina: *"Antes muerto estaré que escarmentado:/ ya no pienso tratar de defenderme,/ sino de ser de veras desdichado"*. Y, tras el acto de sumisión, viene la esquivez y la inaccesibilidad, el garcilasiano *«oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo,/ más helada que nieve, Galatea»*. Se ha producido la invasión de la amada *«guiando un tribunal de tiburones»*, imagen trenzada en el tópico del deslumbramiento (Anónimo: *«perdíme por conoceros / ojos morenos»*) ante los ojos de la dama (Garcilaso: *«Y por sol tengo sólo vuestra vista»*) que tiraniza heliotrópicamente al enamorado y devora el corazón de quien se pone al alcance (Cetina: Madrigal) o a la sombra de sus cejas profesionalizadas a lo largo de toda una tradición literaria en tiznar, cortar y desmembrar como un Baobab a los amantes, a quienes no les queda sino suplicar y llorar:

"¡Ay qué acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!
Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve"
(s. 5)

"Un enterrado vivo por el llanto"
(20)

"Por el campo del llanto me desboco"
(El silbo vulnerado, 14).

Ahora bien: estos *"lluviosos ojos que lluviosamente / me hacéis penar"*, estos sollozos que proceden esencialmente de Garcilaso (*«Yo* hago *con mis ojos / crecer, lloviendo...»*) y que inundan incluso la "Elegía"(*), deben ser callados, sofocados, porque también Garcilaso había dicho que *"Vergüenza he que me vea / ninguno en tal estado"*; y antes, Manrique: *"Prometo de ser sujeto/ al amor y a su servicio/; prometo de ser secreto,/ y esto todo que prometo/ guardarlo será mi oficio"*. Y después Quevedo: *"Ojos, guardad el corazón secreto"*. Y Villamediana: *"Un callado llorar por ejercicio/ da más razón de sí, no osando darla"*. Y por eso Hernández escribe: *"Yo sé que ver y oír a un triste enfada"* (s. 19). Y rubrica: *"Me callaré, me apartaré si puedo/ con mi constante pena instante, plena,/ a donde ni has de oírme ni he de verte"*. Y por esta razón, hermetizado en su silencio, reconoce que *"Yo nada más soy yo cuando estoy solo"* (*El silbo vulnerado*, 1).

En esta soledad le reconcomen las quevedescas "exasperadas fieras" y las «fieras de todos los tamaños» de los sonetos 2 y 24 (Quevedo: *"Sólo en mi corazón halladas fieras / que todos mis trabajos renovaran / leones y centauros y quimeras"*), que polifémicamente «ilustran» su garganta y su mirada y hacen retroceder al poeta, acosado por las «cavilaciones», las «penas» y los «pensamientos de muerte», hacia lo más recóndito de sí mismo, hasta *"dentro del corazón donde me muero"* (20). Porque tiene una «querencia, una apetencia, una dolencia y una ausencia» que le impiden sobrellevar la «carga» y lo sumen en un «acometimiento de quebranto" que derriba su fortaleza, lo nadifica, lo destruye, lo hace «umbrío» porque la pena tizna (porque es negra en Lorca y el llanto es negro en Quevedo) y le empuja a reflexionar (Quevedo: *«Si yo no hubiera a tanto mal nacido / no tuvieras, oh, Etna, semejante»*) que "donde *yo no me hallo no se halla/ hombre más apenado que ninguno"* (6). El fátum del juego amoroso se ha convertido en una hipérbole del ananké (Quevedo: *«Porque no acabe de morir penando»*): *"¡Cuánto penar para morirse uno!"* La misma verbalización y dinamización de la pena transgrede el tópico trovadoresco y lo existencializa quevedescamente. La pena amorosa conduce a la pena metafísica, trascendentaliza el amor

como vida superando trovadores, amantes de Teruel, Macías, y llegando a Tristán e Isolda. El poeta se dispone a liberarse del tópico del náufrago amante (Góngora: *«náufrago y desdeñado sobre ausente»;* Quevedo: *«Leandro en mar de fuego proceloso»*): *"con el flotante espectro de un ahogado"* (13), porque sabe que *"nadie me salvará de este naufragio"* (10). Y ni siquiera la amada, causa de su amor-dolor (*"Tanta ruina/ no es por otra desgracia ni otra cosa/ que por quererte y sólo por quererte»,* "Soneto final") evitará que, como a un Midas al revés, todas sus esperanzas se conviertan en *"piedras como diamantes eclipsados"* (22). Mira desesperadamente a su corazón y descubre que el rayo que le acosa de sí mismo tomó su procedencia (2; Quevedo: *«Y yo padezco en mí la culpa mía»*), lo obliga a verse como un campesino construyéndose su propia tumba amoroso-existencial (18) y lo mantiene espectante y desorientado porque no sabe dónde refugiarse (Garcilaso: *¿«Dónde podré huir que sacudida / un rato sea de mí la grave carga?»*) en medio de tanta «acción corrosiva de la muerte»: *¿A dónde iré que no vaya / mi perdición a buscar?*. Entonces, en un esfuerzo sobrehumano pero no sobrepoético (Quirós: *«Y quedo yo triste aquí / con esta negra partida»; Lope: «Ir y quedarse y con quedar partirse»*) decide liberarse de la propia causa aun a sabiendas de que ese liberarse es un sinónimo de desintegrarse, de dejar un vacío en el lugar mental que ocupaba su propio yo (Manrique: *«Pues sin mí, ya está de coro / que sois vos quien me tenéis»;* Quevedo: *«Desierto estoy de mí», «¿Quién, cuando con dudoso pie e incierto / piso la soledad de aquesta arena / me puebla de cuidados el desierto?»*): *"me voy, me voy, me voy, pero me quedo;/ pero me voy desierto y sin arena* (19). Y, aunque todavía no poéticamente (Villamediana: *«Y vos iréis a donde el alma fuere, / que esto no me podrá quitar la muerte»*), puesto que recuerda el «resuelta en polvo» y el «polvo enamorado», de Lope y Quevedo, y la unión ultratúmbica del Siglo de Oro y el teatro romántico (*"adiós, amor, adiós hasta la muerte"*,19), renuncia a toda dependencia: ese pie idolatrado bajo el cual puso el cuello, esa amada feudal, esa amante que ha devorado al poeta puede ser destruida por éste porque a fuerza de sufrir es ya Dolor destructivo: el poeta angustiado se ha convertido en hombre existencial: ese pie, feudalizador del poeta, de blancura sublime, ya no es sólo el

pie del amor, sino el de la existencia: el fátum del tópico amoroso regresando al ananké de los griegos: el camino para la liberación del niño yuntero-hombre feudalizado por la vida ha empezado: el combate amoroso será un entrenamiento para el combate humano, contra el hombre y por el hombre: *"antes que la sequía lo consuma / el barro ha de volverte de lo mismo"* (15). Y por ello, en una última mirada a sus orígenes literarios, encuentra entre esas autodestructivas fieras una también quevedesca bestia erótica, el toro. Escribe Quevedo: *"¿Ves gemir sus afrentas al vencido/ toro, y que tiene, ausente y afrentado/ menos pacido el soto que escarbado,/ y de sus celos todo el monte herido?/ ¿Vesle ensayar venganzas con bramido/ y en el viento gastar ímpetu armado?"*. El toro, como identificación del propio poeta, corneando los prados, vengándose en la muerte de los vientos, capaces de darles forma a cualquier ansia, terrible en la derrota, homicida o suicida, enamorado y violador del mundo por celoso. Y Miguel Hernández, investido de toro,

"de amorosas y cálidas cornadas
cubriendo está los trebolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.
Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de sus cuernos
pensamientos de muerte edificados"
(14)

huye del gongorino toro que nadó los naufragios para salvar su amor, huye del «femenino (t)oro» y se acerca al toro táurico, al hombre minotauro inmerso en el laberinto del mundo, acosado, pisado, avasallado:

"Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto".

Pero toro ya no sólo vasallo del tópico, del juego de la plaza, sino de la gravitación de la existencia, toro lidiador, vociferador, gladiador:

"Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro".

He aquí el nacimiento de un hombre, el crecimiento de un poeta. Miguel Hernández ha sido escrito por los clásicos y a partir de ellos escribirá y será leído como un clásico. Miguel Hernández ha visto, en *El rayo,* el mundo por un agujero. Desde ahora el mundo será su agujero. Ha sido el trovador Miguel Hernández. Será el gladiador (por los demás y por sí mismo) Miguel Hernández. La "imitatio" lírica y social entreveradas en su auto sacramental y su teatro lopesco coadyuvarán subrepticiamente al cambio. Cuando escriba *Viento del pueblo, El hombre acecha* y el *Cancionero,* no será el hombre de un mundo quien aparezca en su verso, sino el mundo del Hombre.

(*) En enero de 1936 fecha Miguel Hernández el poema en el que expresa su dolor por la muerte de Ramón Sijé. Hernández atraviesa en esos tiempos una crisis de melancolía, como muestran las cartas de esas fechas, a la que se suma la autoinculpación, de la que quiere exonerarse con el poema como satisfacción al amigo, cuestión natural para quien vive en un mundo donde el libro y la escritura son la vida y la vida es solamente otro libro. Algunas expresiones de la "Elegía" están presentes en su correspondencia: porque, como digo, el poema nace en buena medida de la culpa necesitada de una penitencia: "Yo estoy muy dolorido de haberme conducido injustamente con él en estos últimos tiempos. He llorado a lágrima viva y me he desesperado por no besar su frente antes de que entrara en el cementerio... Se disputaban los muchachos amigos nuestros el ataúd", escribe en enero de 1936. Obsérvese en el párrafo (más allá de que sean expresiones cotidianas de esas circunstancias) "besar su frente", paralelo a "besarte la noble calavera", y "disputaban", contiguo a "disputarán tu novia y las abejas" de la "Elegía".

De la imbuición hernadiana de trovadorismo da cuenta la "Elegía", incluida por eso, más que por la coyuntura y premura de homenajear al amigo muerto, en *El rayo que no cesa*. La dolorización del placer y la placenterización del dolor son rasgos elementales y consustanciales al trovadorismo -y a su vertiente complementaria y paralela, el misticismo-: la "Elegía", al liberarse del esquema rígido de la amada inalcanzable y sustituirlo -más exacto sería el verbo suplantar- por el amigo imponderable (al ubicar la muerte como el único rival ante el que no avergonzarse al reconocer los propios celos y la victoria ajena en la pugna amorosa) se concede la libertad de masculinizar un sentimiento -en esto está muy próxima al "Llanto" de Lorca- que la tradición había feminizado: de ahí la simbiosis de virilidad y debilidad, ira y ternura. La dulcificación petrarquista (azumbrada en la "Égloga" y abandonada en "El ahogado del Tajo") alcanza igualmente a las otras elegías hernandianas coetáneas, las dedicadas a Garcilaso y Bécquer, tan alejadas de la vertiente violenta -cultivada en el tremendismo y el nerudismo- que sacude esta etapa en "Sino sangriento" y sus afines, precursores, una vez difuminada la barroquización, en aras de la popularización, de la cólera de *Viento del pueblo*. La circunstancia poética es la misma en la "Elegía" que en el resto de los poemas del libro al que se integró: el yo hernandiano, el tú causante de la pena de amor, el dolor consecuente. Igual que se desea recuperar el amor de la amada (en el libro y en sus antecedentes áureos y románticos), se empeña en resucitar el amor del amigo; lo mismo que la pena amorosa provoca un cataclismo existencial, el dolor amistoso empuja a un seísmo emocional; de igual modo que se espera la recuperación del amor, se cita el espíritu de la amistad. No creo que Hernández considerase íntimamente que la "Elegía" pertenecía a otro registro sentimental y estético: por eso no es sólo un añadido final. Lo que quedaba tras su lectura era la tragedia de las ausencias (que culminarían en la vibración más honda de sus poemas últimos). La materia inicial es semejante, y se escribe en el timbre acorde con los sonetos quevedianos y la furia residencial de Neruda.

En la "Elegía" se repite el esquema temático del amado y la amada unidos -escandidos- por la ausencia. En el poema hay ahora un triángulo amoroso: el amigo muerto -la amada inconseguible- resucitable, el enamorado de "avariciosa voz" resucitante, la "muerte enamorada" y vencedora en el lance amoroso. En el espacio mental determinista y elegiaco de *El rayo* en el que había enamoramiento, hay amistad, y donde ausencia, muerte: el inconsciente hernandiano traduce la presunción abstracta del destino doliente del trovadorismo -la amada desamadora- como su ejecutación y concreción en la persona de Sijé -el amigo desamado, pero amador, y vuelto a amar-: el fatalismo síquico y literario se concreta en una realidad física literaturizada, la persona amada es perdida y reclamada por la persona amante. La "Elegía" es, así, la culminación emocional y esté-

tica del mundo poético hernandiano de este tramo de su obra (así como "Sonreídme" inicia el definitivo instante de liberación eclesiástica), el mejor texto de *El rayo que no cesa,* quizá por esa adulteración de la continuidad trovadorista. Lo cual se evidencia en los sustratos versales de otros autores que impregnaron la doloriferia literaria en la que se alimentó.

Persisten, fundidos, confundidos, refundidos, los segmentos temáticos del "amor cortés" y de la tradición elegíaca: la pérdida del ser amado y su dolor gemelo o inherente; el cultivo del llanto como consecuencia y patentización del sufrimiento; la ira ante la injusticia de la muerte, conclusión de una vida -la del amado- y causa de la pena de uno de los amantes, puesto que el otro, al prosopopeyizarse como Muerte raptora e "intrépida" del beso definitivo, y siendo posesora absoluta, por "enamorada", del amado, resulta ser artífice causal de todo el embeleco; el diálogo soliloquial con el difunto; el desamordazamiento, es decir, la pretensión de su resurrección; la ternura en la que deviene la cólera inicial...

Muchos ejemplos hay sobre el amor captor y la muerte robadora y enamorada que propiciaron algunas expresiones; basten dos muy allegados a Hernández: Góngora: "el mentido robador de Europa"; Novalis: "he estado a punto de enamorarme de la fácil muerte" (Gabriel Sijé recoge el verso en uno de sus cuentos); el romance de "El enamorado y la muerte". Sobre el desamordazamiento, el retorno, la recuperación del difunto y la conversación junto a la tumba, supongo que "desamordazarte" aparece en el texto, además de como liberación del embozo o mordaza impuesto a cualquier raptado (en *El silbo* vulnerado, 5, había escrito: "donde me amordazaron tus amores"), también como adherencia de la costumbre de sujetar las mandíbulas del difunto con un lazo embozador para que la lasitud no amueque la boca en un gesto degradante. También en el poema de Neruda "El desenterrado. Homenaje al conde de Villamediana", como en la "Elegía", se pretende reintegrar al muerto: "y a sus dos agujeros sus ojos retornando", que suena paralelo en el concepto a "regresarte". ¿Será casualidad que, en la "Oda a Neruda", Hernández escriba "resucitando condes, desenterrando amadas"? Mucho más claramente, Gabriela Mistral, en los "Sonetos de la muerte", había pretendido el desenterramiento ("Del nicho helado donde los hombres te pusieron/ te bajaré a la tierra humilde y soleada") y la conversación sobre tantos asuntos aún callados -incluso a través y a costa de la propia muerte y enterramiento ("Sentirás que a tu lado cavan briosamente/...Esperaré que me hayan cubierto totalmente.../ ¡y después hablaremos toda una eternidad!"). Y antes Cadalso había propuesto el desentumbamiento de la amada en su *Noches lúgubres.* Incluso el Hamlet tropezador del entierro de Ofelia y conversador con la calavera del bufón, episodio recreado por Valle-Inclán en *Luces de bohemia,* tiene el sabor del anticipo y de la profecía. Esta plática del amigo con el amigo muerto está definida, asimismo, en el Romance de la muerte de Durandarte: "Muerto yace Durandarte/ debajo una verde haya,/ llorábalo Montesinos/ que a la su muerte se hallara;/ la huesa le estaba haciendo/ con una pequeña daga.../ su rostro al del muerto junta,/ mojábale con sus lágrimas:/ Durandarte, Durandarte,/ Dios perdone la tu alma,/ que según queda la mía/ presto te dará compaña". El amigo junto a la tumba, hortelano con sus lágrimas, riega a Sijé desde Garcilaso: "Yo hago con mis ojos,/ crecer, lloviendo, el fruto miserable" (Égloga I), "Aquí veréis mi muerte/ regando con mis ojos este llano" (Elegía I), "O convertido en agua aquí llorando" (Soneto XII); y desde Quevedo: "Los que ciego me ven de haber llorado/ admiran de que en fuentes dividido/ o en lluvias, ya no corra derramado". En el inconformismo ante la pérdida es donde Hernández se desgaja de la tradición y aporta la originalidad, o la insistencia, de la "resurrección", aunque Garcilaso también hubiese dicho "Ondas, tornadme ya mi dulce hermano", en la Elegía I. Hernández, hábil cultivador de los clásicos y recolector de sus cosechas, manipula todos esos sustratos hasta hacerlos semilla propia

y sabia. Si bien, la "Elegía" es aún un accidente en su poética de la desmesura. Lo que importa no es la procedencia de los ingredientes de una ensalada o los arbotantes de una arquitectura, sino la idoneidad a que se somete su combinación. Gratuitos o no, ahí quedan esos pocos referentes que insisten en la oriundez del pensamiento amoroso hernandiano.

MIGUEL HERNÁNDEZ: DEL "LOCUS AMOENUS" A LA POÉTICA DEL "TACO"

Lo primero que percibe el lector de Miguel Hernández es la avasalladora pasión con que lo inunda. Si tuviese que buscar un substrato explicativo de esa volcánica fuerza poética, de esa invasión de lava lírica, lo haría calificándolo de "taco" trascendido.

Un exabrupto es el coágulo en el que se solidifica la cólera de un hombre en una circunstancia. El "taco" es la cristalización verbal de una pasión. Miguel Hernández tuvo la pasión de escribir y escribió con pasión, llevando a su escritura la estética de la pasión: la trascendentalización del "taco".

Sin duda Hernández se sintió preso de un fátum -un "sino sangriento"- en la medida en que no pudo llevar a la realidad su deseo; desde su infancia se insatisfizo: tuvo cabras en vez de libros, gritos en lugar de afectos, y tradujo este *ananké* como un destino incumplido o adverso causante de la ira. La lectura de sus cartas, en las que a menudo imposta la voz -como en tantos poemas- ilustra principalmente sobre sus carencias afectivas y dan fe del tragicismo con el que su vida se fue amalgamando. Sus constantes llamadas para que le escriban no constituyen sólo un requerimiento literario, sino que muestran que la literatura es una metáfora -y reclamo- de esta necesidad de afecto: la poesía es una carta que escribimos a quien, con su lectura, nos dice que nos ama. El lector no es más que el gozne de la autoaceptación del autor.

Que Hernández fue un hombre colérico o expresivamente airado -Neruda alude a "sus violentas y profundas palabras"- se evidencia en sus cartas, además de en sus versos. Los exabruptos discursivos, consecuencia de una sociedad represora, formaron parte del vocabulario cotidiano del ambiente en que creció. Y de su boca a su escritura pasaron con naturalidad en el proceso y estrategia de la poetización: transcripción, amputación y poematización.

Al principio fue, tal vez., una espontaneidad entreverada de terruñerismo gabrielgalanesco y vicentemedinero; pero luego es una imprecación y finalmente una estética, siguiendo una cronología más emocional que temporal. "Rediós", computa en "A todos los oriolanos"; "Rascaleches", exclama ante la babel de la ciudad, quizá porque no encontró la jauja que esperaba, en "Silbo de afirmación en la aldea"; "cojones del alma", metaforiza en "Los cobardes" -que es un ejemplo de exabrupto versificado-; "abiertos, dulces sexos femeninos", escribe en "Oda a la higuera" porque así, como higos y brevas, se califican los genitales en la Vega Baja (y esto le llevará a la Dánae de *"una humedad de femenino oro"* que despertará, a través de otro atributo erótico -el pecho-, *"una picuda y deslumbrante pena"*).

Es en los "sonetos pastores" donde leo ejemplos más claros. *"Que venga, Dios, que venga de su ausencia"*, pide en relación con la amada; y un perro le sugiere: *"¿quién en ti y en tu dueño no se caga?"*. Yo no creo que la palabra Dios -ni siquiera como "una sílaba más para cumplir un verso"- sea una petición de ayuda a un Ser Supremo para que aproxime a la amada, sino una denostación imprecatoria, punta del iceberg -consecuencia- del apócope de un sintagma que puede adivinarse si se acude al verbo utilizado por Hernández ("descomer", hubiera dicho El Buscón Pablos) y que se averigua y constata acudiendo a otro airado y autodidacto poeta de la misma tierra, condición y estirpe, Pascual Pla y Beltrán: en el poema 13 de su libro "Narja" (en ruso: "mierda"), de 1932, la buscada expresión incluso se hace verso: *"¡He de cagarme en Dios!... que no me exploten más..."*. Pero el mismo Hernández lo ejemplifica en una carta: *"Hay mucha mentira en todo, querido Carlos. Estoy sufriendo cada*

desengaño (...) Saluda a todos nuestros amigos callejeros... Vale más un "me cago en..." entre ellos, que un elogio de ninguno de éstos" (Madrid, 19-I-36).

De ser así, la aparente exhortación hernandiana es realmente la inculpación a una divinidad causante del fátum: nacer es empezar a sufrir-morir: y por eso la cólera: porque ni en este paréntesis de la vida (que es toda -Quevedo: -"lagrimas y caca") se pueden evitar los "varios tragos" que supone vivirla antes del manriqueño, definitivo y un "solo trago (que es) la muerte".

Pero ¿por qué esta desaforada rebelión ante el mundo? Sin duda porque la existencia del Mal niega la existencia del Bien. Y cuando se espera -o se sueña con- un paraíso, duele alcanzar sólo un infierno. Y eso le ocurrió a Hernández: el "Silbo de afirmación en la aldea" es la expresión y fusión de Fray Antonio de Guevara y el tópico del "locus amoenus". El "locus amoenus" es el paraíso perdido y el "compromiso" -la denuncia- es el camino para el paraíso buscado. Pero Hernández se engañaba: porque en el comunismo "mío" (lejos del quijotesco discurso sobre la Edad de Oro) significa nuestro, y "yo" es nosotros: y el artista es -inexorablemente- individuo antes que ciudadano.

Miguel Hernández sintió la vida -y la vivió como palabras tanto como en actos- como un esputo trascendente. Y eso son -esputos escatológicos- muchos de sus poemas. Tal vez encontró en la invasión telúrica y en la devastación lírica de Neruda una coartada para hacer de su violencia expresiva una estética violenta: el "taco" trascendido como poética. Sin *Residencia en la tierra,* -la poesía impura acorde con todo lo que entraña la cosmovisión del "taco", como un aleph en el que está implícito todo el universo de la existencia-, que conturbó a Hernández y es también una cólera metafísica y en cierto modo una herencia quevedesca (el nerudiano "Viaje al corazón de Quevedo"), en cuanto musa escudriñadora del mundo introspectivo, no existiría el taco poético hernandiano: Miguel Hernández debió sentir que, puesto que el gran Neruda lo hacía, por qué no iba él a desbocarse tremendistamente: "Elegía", "Sino sangriento", "Mi sangre es un cami-

no"... (luego vendría a confirmárselo más explícitamente con *España en el corazón*). El tremendismo de Hernández es un nerudismo versificado por Garcilaso, Góngora, Quevedo. En el fondo late el verso de éste: *"de gritar solamente quiero hartarme"*.

Pero lo que en Neruda es grandioso en Hernández es grandilocuente. Su tremendismo fue la confluencia y conjura de la categorización del taco y del retoriscismo. El "taco" que se lirifica como eufemismo literario. La poética del taco trascendido le lleva a la ampulosidad emocional y ésta a los excesos retóricos. La furia creadora del versolari se impone al poema y éste no evita, no tamiza, no pule, no calla, no silencia, no corta. O lo hace -y las sucesivas reescrituras lo confirman- encaminándose a un hiperverbalismo y una retórica versal -sólo silenciada, a veces en *El rayo* y en los últimos años- que desemboca en un ritual de la pasión más explicitada que insinuada. "Sino sangriento" es, por eso, más que un buen poema, un buen ejemplo de poética retórica. Lejos estaba todavía el "esfuerzo y la gracia" de Lorca, quien, en realidad, tal vez no hizo más que seguir a Víctor Hugo, Mallarme y Valery al apropiarse la frase de Poe -*Método de composición*-: "La ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa". Y Valery -*Sobre "El cementerio marino"*-: "Lo espontáneo, aunque sea excelente e incluso seductor, nunca me parece bastante mío".

Sin duda, muchos textos de Hernández arrastran, sentimentalizan, encoraginan por su fuerza verbal. Pero son como un coñac dado al combatiente. A veces el impulso rítmico genera fisuras y diamantes: pero lo que importa es tener diamantes como ideas y tallarlas diamantinamente. Eso ocurre con "Antes del odio", síntesis de su poesía y su poética, que invade porque mantiene el empujón hernandiano ceñido a la intensidad y liberado de la gesticulación, alejado el autor de su versolarismo y asumida su versofagia. Otras veces no hay más que *"piedras como diamantes eclipsados"*. Envuelto en "barrancos de tristeza" y llevado por "vientos del pueblo", el lector admite ripios porque se siente implicado en un maniqueísmo emocional que lo deviene cómplice de una agresión compulsiva ante la que se siente indefenso. Porque hay tanto vigor en sus ripios -en esto es heredero de

Espronceda y Zorrilla- que muchos se convierten en necesarios para el lector no avisado: porque nada de lo humano nos es ajeno, ni siquiera los defectos: y hay pocas cosas que no sean "humanas" en Hernández. Por eso, versos tan espléndidamente horribles como *"A Mussolini, a Hitler, los dos mariconazos"* ("Rusia"), no pueden justificarse porque sean circunstanciales, y sí explicarse con la estética del taco - y más si, al fondo y en paralelo, está el turbio "Mola mulo / con llamas en la cola y en el culo", de *España en el corazón.*

(La consecuencia de esta metafísica -la "facilonería", aunque trabajase contra ella- es lo que se ha reprochado a Hernández: pero tan peligroso es caer en la histeria expresiva y la lírica de la "denuncia" sin poesía como huir desesperadamente y tropezar, en el extremo opuesto, con el prosaísmo esteticista y la exquisitez amanerada del Cernuda de "Mozart").

A Hernández se le puede decir -y achacar- lo que él dijo precisa, acusadora y no casualmente- de Neruda: *"Inconsciencia poética: no perdonar imagen ni objeto que se le viene al paso".* Reflexión nacida sin duda de la autocrítica que no sabía aplicarse. Es la retórica del exceso. Hernández es un claro ejemplo del poeta como campo de batalla en el que luchan la razón y la emoción. La eterna dicotomía platónico-aristotélica, el combate entre Ilustración y Romanticismo. Los sentimientos condicionando la razón o la razón esculpiendo los sentimientos. El Romanticismo es un cambio de sentimentalidad que origina un cambio de mentalidad. Hernández es un transeúnte de ese cambio y sólo al final rozó el equilibrio de Poe, el sentimiento razonándose a sí mismo. La emoción conteniéndose y cincelándose en verso. Porque el poeta es el que dice las palabras -inevitables e imprescindibles- que los demás llevan en su corazón y no saben pronunciar: el sabio que siente y convierte sus sentimientos en pensamientos emocionados para que los otros sientan -y piensen- con palabras ya pronunciadas, ya escritas.

Miguel Hernández fue un poeta de verbo compulsivo. Lo orgiástico de su verso lo condujo catárticamente hacia la -que hubiese dese-

ado- ataraxia final. No es un poeta reflexivo, sino intuitivo. No es un autor que se pregunte por la existencia, sino que responde a su vida. No especula con escaramuzas filosóficas sobre el mundo. Se interesa por lo concreto: por sí mismo. Pero sus emociones son universales. Todo autor desemboca en su obra una carga semántica que explota ante el lector. Miguel Hernández, teniendo la estética de la pasión fulminante como criterio poético, pone un fusil en el poema para que dispare una emoción inconteníble al lector : tal vez entendiese a éste más como oyente que como soledad ante un libro solidarizador.

No obstante, esta metafísica del taco actúa en Hernández como un pelo de la dehesa que sólo en la etapa del *Cancionero* supo o quiso quitarse. Aflora, como prurito cultural, en *Perito en lunas;* como exaltación pasional trovadoresca *El rayo que no cesa;* como tremendismo seudonerudiano en el ciclo del "Sino"; como diapasón exultante, partidista y belicista en *Viento del pueblo y El hombre acecha.* A García Lorca -y a otros-, que había asimilado la metáfora concisa gongorina sin escribir un romancero espurio, le parecería *Perito* una inevitable caída en la "Receta" quevedesca para hacer cultedades; y el engreimiento de su autor (*"mi libro tiene mas cojones que todos los de casi todos los poetas consagrados"*) lo sentiría como ese pelo de la dehesa literaria ("tu libro no tiene más cojones, como tú dices"), atractivo porque venía de "un corazón atormentado" ("dice cosas brutales, que me gustan"), en la intimidad de una carta, pero insufrible en sociedad porque llegaba acompañado de una rusticidad en esparteñas, una campechanía poco pulida y un lenguaje poco pulimentado en sus euforias -aunque hubiese empezado a hacerlo en su poesía-.

El "taco" significa -también- la rebelión de la sangre ante la injusticia y el destino. Por eso: cuando ya "hay cárcel para el hombre" airado, cuando el muro es infrangible para el taco aunque el espíritu siga empecinado en más elevadas categorías de la libertad, cuando el dolor del mundo y el íntimo no pueden resolverse con un golpe, un grito o un fusil -el taco hecho violencia cruenta-, la rabia material deviene una energía espiritual, en ansias de trascender la materia, el odio se hace amor, el cuerpo se hace espíritu: es el instante místico y

el hombre se hace verso: aparece el sosiego y el acendramiento emocional y expresivo: entonces el verso se hace hombre: es el *Cancionero.*

Tal vez nadie como Neruda, y tan escuetamente, haya dado las razones para la existencia de una poesía comprometida: *"Preguntaréis: ¿Y dónde están las flores?... ¡Venid a ver la sangre por las calles!"*. Pues bien: en *Viento del pueblo* muchos poemas exaltan a la lucha como única arma para imponer la paz: la sangre derramada para que no se derrame más sangre. Sabiendo esto, en *El hombre acecha* ya se apunta que la lucha es inútil porque el hombre es un arma ineludible: aquí no hay compromiso, sino metafísica; no una historia, sino lucidez terrible.

Quienes admiran *Viento del pueblo* como el gran libro hernandiano lo hacen más desde una ideología que desde la poesía. Lo admiran como un gran poema o poemario cuando no es más que -las excepciones son dignas: "El niño yuntero, Canción del esposo..."- una arenga laudatoria e imprecatoria:

Hombres veo que de hombres
sólo tienen, sólo gastan
el parecer y el cigarro,
el pantalón y la barba.
En el corazón son liebres,
gallinas en las entrañas,
galgos de rápido vientre
/...

comisarios de la alarma,
se les alborota el ano,
el pelo se les espanta.
Valientemente se esconden,
gallardamente se escapan
del campo de los peligros
estas fugitivas cacas,
que me duelen hace tiempo
en los cojones del alma.
/...

Para salvar vuestra piel
las madrigueras no os bastan,
no os bastan los agujeros
ni los retretes, ni nada.
Huis y huis, dando al pueblo,
mientras bebéis la distancia,
motivos para mataros
por las corridas espaldas.
/...

Sustituid a la escoba,
y barred con vuestras nalgas
la mierda que vais dejando
donde colocáis la planta.

En estos versos de "Los cobardes" se citan las constantes de la Iberia -la mundialidad, la universalidad- bastarda: el machismo, el despreciativismo, la intolerancia con el "otro", el insulto como argumentación, la contumacia como prepotencia. La poesía política es otra cosa: Unamuno escribió: "Como si escribir poemas no fuese otra forma de hacer política". Y quería decir que el poeta abre los ojos a otros valores menos frívolos, menos conformistas, más trascendentales.

En *El hombre acecha,* Miguel Hernández, que se había burlado de la técnica y la modernidad en su particular "menosprecio de corte y alabanza de aldea" -"rascacielos, qué risa, Rascaleches!"- alaba la fábrica y al obrero -"selva civilizada, leones de azabache"- como si de un paraíso -"locus amoenus"- se tratase. He aquí la impostura -concebida como autenticidad- del "compromiso" y la consigna: la ideología no es más que una fisura de la filosofía y el juglar sólo un vocinglero del poeta: el hombre sabe que lo que piensa y siente no siempre es lo que escribe el bardo.

Lo que pretendía Hernández, entre topetazos y embestidas, y que finalmente clarividenció, es decir que este mundo también es "ameno" si no hay guerra. *Viento del pueblo* es una exaltación de la lucha para defender una ideología que creyó depositaria y consegui-

dora de ese "locus amoenus". *El hombre acecha* ya contiene la amargura de saber que tal paraíso es inconquistable porque el depredador es el hombre como tal y no sólo el hombre político-bélico. El hombre ha desterrado el lugar "ameno" y apacible. El hombre es el peor animal de la Naturaleza. El hombre, surgido de la Naturaleza, la destruye. La naturaleza del hombre es destruir la Naturaleza que lo engendra. Y se plantea la dicotomía: la cultura frente a la natura: y la cultura es la contranatura -leza-.

Desde un punto de vista literario, la guerra fue un mal que por bien le vino: atemperó su barroquismo al tener que dirigirse a un pueblo llano -aunque también lo hizo mentirse poéticamente- y lo condujo hacia el sentimiento limpio del *Cancionero.* Todo eso fue posible porque la guerra exterior desplazó su lucha interior. El buscador de un "locus amoenus" encontró un lugar terrible: la cárcel. El "locus amoenus" -el mundo como un lugar eglógico- desaparece definitivamente cuando aparecen las ausencias: la libertad, la esposa, el hijo, la salud: la paz.

A lo largo de su vida, para encontrar o sustituir ese lugar idílico, se impostó la voz y la convirtió en la retórica críptica y verborreica, rayana en lo pedante -lógica en todo aprendizaje- de *Perito,* espejismo verbal de un paraíso buscado en una naturaleza pedantizada y furtiva de poesía; la voz ebúrnea y amorosa de *El rayo,* en donde el amor es un oasis trágicamente literaturizado; el grito belicista y político de *Viento* y *El hombre,* en los que el "compromiso" es el arma con la que construir la utopía. En *Perito* es un albañil del verso; en *El rayo* un arquitecto del poema; en *Viento* los hombres son combatientes fratricidas; en *El hombre* todo hombre es un enemigo. En estos dos últimos, Hernández es un juglar mercenario y un filósofo inútil: por eso "se ha retirado el campo": despojando al hombre definitivamente del "locus amoenus". En el *Cancionero,* tras el expolio, apartándose del existencialismo acechante, el mundo sólo existe dentro del hombre, mezcla de telurismo y misticismo: ahora una cárcel no es un paraíso desde el que soñar con el hombre, sino un infierno desde el que recordar la realidad y exorcisarla para que la esperanza no desaparezca.

Cuando Miguel Hernández empezó su andadura poética -no sólo versística- se encontró en un instante dilemático en el que fluctuaban diferentes estéticas ("Sino", "Égloga", "El ahogado del Tajo"...). Él fue hijo -eco- de esas voces que tanto le llamaron. Será la guerra quien decidirá por él, convirtiéndolo en un "hondero entusiasta" de versos y poemas en los que, a través de los demás, como un "homo homini lupus" redentor y redentorizado, se pone en camino de sí mismo. La soledad de la prisión -no ya la "cárcel" tópica del amor ni la del mundo- lo convierte en una "alquitara pensativa" de sí mismo y el mundo, que no llegó a comprender, pero sí a sentir: al tomarse a sí mismo como referente.

Miguel Hernández pudo ser un héroe, un santo o un villano. A menudo se juzga a un hombre por el camino recorrido en su trayectoria y no por la cima hasta la que asciende. Con Hernández -todavía- pasa que se le juzga por la sima desde la que subió. Pero ni la santidad ni la villanía -a veces: el camino- le importan a la historia de la literatura. Las verdades poéticas se hacen con palabras, no con actos. Y la memoria literaria recuerda las palabras y, por ellas, los nombres, no los actos. Porque la verdad no está en quien la dice, sino en lo dicho. Una obra se justifica por sí misma: aunque la historia ayude a explicárnosla.

Por eso: decir que sólo hay media docena de poemas hernandianos necesarios no es exagerar: teniendo en cuenta que solamente una docena de poetas son imprescindibles en la historia de la literatura.

(*) No sé hasta qué punto se ha estudiado la relación de Hernández con Boscán; léanse, como ejemplo de la misma, y en su vertiente tremendista, los sonetos de éste *"¿Qué estrella fue por donde yo caí..."* o *"Aun bien no fui salido de la cuna..."*

MIGUEL HERNÁNDEZ: LA DIMENSIÓN DEL AMOR

(HACIA UNA MÍSTICA TELÚRICA)

I- 1. Mucho más que el diseño del soneto, el vigor expresivo y el tremendismo confesional de *El rayo que no cesa,* libro escrito a la amada anónima y soñada, en la tradición trovadoril, y no a la dedicataria Josefina Manresa, la huella de Quevedo en Hernández se extiende a la presencia de un sentimiento lírico convertido en pensamiento poético que fluye en su obra y origina sus mejores poemas. Me refiero al concepto paramístico y existencial del *"Amor más poderoso que la muerte",* que el cojo enceguecido, tan diestro con la pluma, soñó constantemente en su vida y en su obra. De Quevedo procede sin duda la eternificación del amor como esencial y pura biología: si en éste el amor ha ardido en las "medulas", en Hernández hay *"una revolución dentro de un hueso"* (soneto 20), y si aquél sigue enamorado en su muerte, es decir, si Quevedo siente que será una ceniza sintiente, una muerte enamorada, Hernández no perdona *"a la muerte enamorada",* esto es, al amor que perdura en la muerte o tras ella (y que en la "Elegía" es su amorosa contrincante). He aquí algunas expresiones confirmantes del gran misógino a su pesar (porque, enamorado del amor, odia el ser -la mujer- que no entraña la estatura erótica que ansía): *"La llama de mi amor, que está clavada/ en el alto cenit del firmamento,/ ni mengua en sombras ni se ve eclipsada", "Llama que a la inmortal vida trasciende,/ ni teme con el cuerpo sepultura,/ ni el tiempo la marchita ni la ofende", "Señas me da mi ardor de fuego eterno", "Y siempre en el sepulcro estaré ardiendo"...*[1] Autoafirmaciones y exigencias éstas que tenían ilustres valedores. Dice Lope despidiéndose del amor de Filis, afianzando la inmortalidad de su amor hecho palabra: *"Fénix*

seré después que me acabare,/ que siendo fuego vos, la llama vuestra/ hará inmortal el cuerpo con el alma"; porque *"Amor que todo es alma será eterno"* (*La Dorotea,* V). Luis Carrillo y Sotomayor siente lo mismo, pues los efectos del amor, como *"hijos del alma son, son inmortales",* insistiendo en ello incluso como tópico: *"mis dolores y penas inmortales".* Y el Conde de Villamediana: *«Y así la fe que en su razón espera.../ hará que viva amor, aunque yo muera,/ y vos iréis a donde el alma fuere,/ que esto no me podrá quitar la muerte"*[2]. Ya Garcilaso había anhelosamente escrito que iría hasta Isabel, puesto que *"muerte, prisión no pueden, ni embarazos,/ quitarme de ir a veros, como quiera/: desnudo espíritu u hombre en carne y hueso"* (soneto IV). Ansias que podrían explicar por qué el amor de doña Inés puede esperar, como levitación entre dos mundos, al enamorado sin amada concreta que fue don Juan Tenorio.

El misógino y metafísico buscón español (como derivación de su misantropía y por excesivo enamorado del amor y poco transigente con la amada carnal) que más claramente, con Cervantes, ha visto el corazón humano, persiguió el delirio del amor petrarquista y de la patria libre, y sufrió desengaños y prisiones, porque *"diéronle muerte y cárcel las Españas"* y la vida, en forma de mujeres y no diosas y en modo de Olivares y no Osunas. Trascendentalizador incluso cuando frivoliza, huyó para encontrarse, *"con pocos pero doctos libros juntos",* a grupa de sus versos (porque, como luego diría Bocángel, se *"vuela en voz cuanto se niega en vuelo"*) hacia la anagnórisis de la trasmuerte, donde todo es posible menos el regreso orientador de que al otro lado de la palingenesia se puedan exorcisar nuestros fracasos. Similares ansias leo en M. Hernández. Petrarquista y cortés (quevedesca) es su inicial poesía, vencida su mimética obsesión, y libre quiso el mundo en que vivió. No obstante y también, su amor no tuvo más vida que la de sus versos y su libertad fue la muerte en una cárcel. Tal vez Cervantes, después de engendrar a ese gran perdedor que es Don Quijote, criatura y profecía de sí mismo, necesitó viajar por los exóticos paisajes del *Persiles* para sobrevivir mentalmente en la miseria en que yacía. Y, sin tal vez, como todos los aherrojados, Hernández, inmerso entre (César Vallejo, Trilce, XVIII:) *"las cuatro*

paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número", necesitó las "evasiones en la cárcel" de Curzio Malaparte y agarró por el cuello la impronta quevediana para amar y vivir más poderosamente que la muerte, los barrotes, la ausencia: el preso, como un pájaro cautivo que ansiando el vuelo se tragase la jaula que lo apresa, se libera en su vuelo interior (dándole "a la caza alcance"), de tal modo que (J. A. Villacañas:) *"es sólo la cárcel la que queda encerrada"*[3]. El poema "Antes del odio" resume la tragedia, asume la esperanza sin desesperación, hilvana los fragmentos dispersos de ese sueño.

2. Imprescindibilidad universal es la búsqueda y hallazgo del rincón de la mente donde uno se es el ser en paz que el mito del edén ha despertado en la conciencia de los hombres. Ese lugar interior lo llaman unos dios y otros lo llaman diosa, todos amor, placer sereno, ausencia de dolor. Hay una difuminación misticoerótica vaporizando la lírica de ciertos poetas, de algunos instantes del ser humano que aproximan al hombre a la absolutidad del ser que sólo halla su vía unitiva a través del amor (unitividad consigo mismo: pues sólo cada uno es su propio dios y el dador de la serenidad buscada). En esa zona erótica caben tanto la sublimación del trovador como la divinización del asceta. Iguales desasosiegos del júbilo casi imposiblemente soportable por inefablemente gozoso encarnan los orgasmos o éxtasis carnalespirituales del corazón, presuntos en el *"muero porque no muero"* (Teresa de Cepeda, Juan de Yepes), la *"muerte que da vida"* (Luis de León) o la *"blanda muerte"* (La Celestina, X): todos son túneles que desembocan o trasiegan el *"Amor dulce"* melibeico. No es absurdo que la paz perseguida por ambas partes del todo seductor y enajenante, amorardiente y ensimismante, se resuelva en desasosiego: más lejos, pero igualmente cerca en el concepto, Shakespeare, por boca de Romeo, afirma la esencial contradicción del amor: *"hiel que endulza y almíbar que amarga"* (I, 1ª). Nada sorprende que el amor "divino" sea sentido con la misma desazón que el "humano"[4], pues uno está en el otro y al revés, en recíproca negatividad sólo aparente, en afirmativa complementariedad inexorable, puesto que metonímicos son uno del otro. La diferencia entre el amor "profano" (humano) y "divino" - tan humano como el anterior, porque son jánicos latidos de un mismo

corazón- estriba en que el primero puede saciarse en el ser amado, la otra persona semejante a quien ama, y en el segundo el amante se esquizofreniza en la proyección de sí mismo sin identidad tangible, la utopía inencarnable. Esa creación del hombre utópico provoca la panaceica paranoia de un Tú supremo que alcanza su frenesí en el misticismo y su amortiguación en el trovadorismo. Unamuno, por ejemplo, que no fue ni místico ni trovador, aunque ambas cosas pretendiera, sino razonador y mistificador de las razones que sólo el corazón puede entender, sufría cólicos mentales preguntándole a su espejismo lo que sólo podía contestarse en el espejo. En cualquier caso, parece indudable que el interiorismo lírico de los años de cárcel de Hernández está determinado, además de por la nerudización del petrarquismo, por la tangencia con el misticismo, tanto el frustrado de Fray Luis de León como el conseguido por Fray Juan de la Cruz. En el poderoso poema "Antes del odio" se reúnen las conclusiones de las constantes y recurrencias de tantos autores que han creído en la salvación por el amor y en el amor como redención. Desde que Dante se sobrevivió en Beatriz, Petrarca en Laura, Rojas en Melibea, Cervantes inventando a Dulcinea, Lope garcilaseando a tanta Dorotea, Quevedo en Lisi y besos convertido, Goethe acosando a Margarita, Beethoven soñando con la Amada Lejana, Hölderlin ensimismándose en Suzette, Schumann reciclándose en Clara, Wagner trascendiéndose en Isolda, incluso Leonardo invencionándose o transfigurándose en Gioconda... Esas mujeres, hechas de sueño y verso, fueron la panacea mental de sus creadores. Porque el amor y la amada siempre han sido compañeros del poeta, sin la cual es imposible imaginarlo, como acierta a dogmatizar, entre bromas y veras, Cervantes: *"Porque el caballero sin amores es árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma" (Quijote,* I, 1). Y Miguel Hernández se inscribe, superándola al carnalizarla, en esa tradición. No otra cosa respiran, como digo, a través de Quevedo, devolviendo la temática a su origen, "Antes del odio", "La boca" "Hijo de la luz y de la sombra" y otros poemas.

La ceniza sintiente, el *"polvo enamorado"* (metafisización de *"en polvo convertidos sus despojos"* de Lope[5]) engendra el *"polvo liviano"* de *"los enamorados y unidos hasta siempre"* que *"aventados*

se vieron, / pero siempre abrazados" ("Vals"[6]) , como en la "Balada" de Gil-Albert será *"polvo amoroso"*. "Hasta siempre" porque la boca amante ya es una boca inmensa y succionante (como *"La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado"*, del otro cortesano nemoroso que fue Góngora), y ya su amor es un *"beso que viene rodando / desde el primer cementerio / hasta los últimos astros"* ("La boca"). Pues si un hombre es todos los hombres, como en un punto del universo se concentra todo el universo, una boca es todas las bocas y un beso todos los besos. El amor es, de este modo, una energía renovándose, transformándose, indestructibilizándose, reviviéndose en cada pareja, como un ejército de amantes que avanza desde la prehistoria hasta el futuro, como una carta que el hijo interminablemente reescribe y refunde con su vida heredada y legadora. Por eso cuando *"he poblado tu vientre de amor y sementera, / he prolongado el eco de sangre a que respondo"* ("Canción del esposo soldado").

3. Qué diferente devenir y resolución del tema erótico, y qué distinta tesitura lírica, al de Aleixandre, mentor asimismo hernandiano (lo que no hace sino afirmar la personalidad regeneradora de Hernández), quien en "Unidad en ella" permanece, inserto entre los "topoi" conceptuales, en la claustrofobia trovadórica del amor como autodestrucción: *"Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir en el fuego... / quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, / quiero ser tú..."*. Ese "tú" aleixandrino es aún muerte, no vida, no es la renovación, sino la contumacia del dolor del desamor entendido como amor (entendimiento que con tanto daño ha maculado la conciencia de la cultura occidental, y que aún persiste en *El rayo* [7]). Si Aleixandre ve en los *"bellos miembros extremos"* del ser amado *"los hermosos límites de la vida"*, Hernández siente en el propio cuerpo un *"cuerpo en cuyo horizonte cerrado me despliego"* ("Vuelo"), el cuerpo de la amada se convierte en una absoluta maternidad: *"desde que el alba quiso ser alba, toda eres / madre"* ("19 de diciembre de 1937"); y el del hijo es un *"cuerpo de claridad que nada empaña"* ("Vida solar"). Si Aleixandre se detiene en *"el hondo clamor de tus entrañas / donde muero y renuncio a vivir para siempre"*, Hernández prosigue su fecundación del tema:

"caudalosa mujer, en tu vientre me entierro,
tu caudaloso vientre será mi sepultura.../
Haremos de este hijo generador sustento,
/.../

Él hará que esta vida no caiga derribada"
("Hijo de la luz y de la sombra").

Arraigadamente perdura entre los coetáneos hernandianos la negatividad amorosa, consecuencia de una prevaricación del erotismo: la Belleza -sea cualquiera su signo- provoca una invasión de los sentidos que sumerge al sentidor en ansias de inacababilidad del sentimiento sensitivizado y corporalizado. Tal detenimiento -apropiamiento- del instante y tal dulce agresión rememoran el "locus amoenus" más entreverado en el inconsciente individual y colectivo: el paraíso edénico, el gozo de la paz ilimitada e indesaparecible. Adquiere -y lo ambiciona- el rostro de la intemporalidad y la divinidad[8]. No es extraño que JRJ sinonimizase la Belleza con un dios deseado y deseante, en intercambio mutuo de jubilosa identidad y posesión. La belleza física es sinestésica de la emoción síquica, y ambas despiertan la voluptuosidad de cuerpo y alma, del juglar y del místico. Dámaso Alonso[9] sonetiza una "Oración por la belleza de una muchacha" y plantea la dicotomía -el dilema- mortalidad, inmortalidad (carnalidad, espiritualidad): *"Mortal belleza eternidad reclama./ ¡Dale la eternidad que le has negado"*. (Es la misma perentoria necesidad trascendentalizadora, y de la estirpe quevedesca arriba recordada, de A. Machado cuando, en un timbre más introspectivo, pregunta en medio de sus *Soledades: "¿Y ha de morir contigo el mundo mago /.../ ¿Los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento?"*[10]). La contemplación de la hermosura le inspira a Dámaso Alonso (pero a todos los seres humanos, pues tópico universal es el ansia que puede traducirse como *"eras tan hermosa que parecía que nunca ibas a morir"*[11]) un pálpito que se desea inacabable. Y quizá por la dolorosa decepción ante la imposibilidad de tal deseo es por lo que su concepción del erotismo carnal (precisamente porque lo siente como antagonista del erotismo místico) se estanca en una Oscura noticia del amor, puesto que lo continúa entendiendo como *"monstruo fugaz, espanto de mi vida, / rayo sin luz... / amor, amor, principio*

de la muerte" ("Amor"). Y G.Lorca: *"Amor de mis entrañas, viva muerte..."* ("El poeta pide a su amor que le escriba"). También Cernuda, por los distintos caminos de *Los placeres prohibidos,* llega al mismo punto de tragedia: *"Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman..."*. Y Salinas: *"Amor, amor, catástrofe./.../ Vamos,/ a fuerza de besar,/ inventando las ruinas/ del mundo, de la mano/ tú y yo/ por entre el gran fracaso..."* (*La voz a ti debida*).

Contrariamente a ese fatalismo ancestral, me parece "Antes del odio" uno de los textos más esperanzados -más vivos- de cuantos se hayan escrito: un hombre encarcelado descree de la cárcel y afirma la libertad como su identidad. En esa cárcel física, y *"roto casi el navío"* de la vida, Hernández sentiría como propia la clara voz de Luis de León: *"Un día puro, alegre, libre quiero"*, parece respirar palimpsésticamente bajo el verso *"alto, alegre, libre soy"*. La sustancia amorosa le hace sentirse parte sustancial del amor (la tesis de Quevedo; no en vano Machado, tomando como antítesis a Góngora y reduplicándolo sobre Garcilaso[12], recuerda presocráticamente en "Rosa de fuego" que *"Tejidos sois de primavera, amantes, / de tierra y agua y viento y sol tejidos")*, concebido como un todo del que la amada es la otra parte. De modo que, al estar el todo en cada parte, en cada parte (más allá de los sofismas eleáticos, porque en la mente, tanto o más que en el universo expansivo, caben la materia y la antimateria) está el todo: Hernández es un ser libre porque la amada es libre: *"en tus brazos donde late / la libertad de los dos"*[13]. Por eso, la risa del hijo, fruto del amor, mantenedor y levitante de sus atributos, *"hace libre"* y *"arranca cárcel"* a Hernández, y el planto alegre de las "Nanas" ya no es una jaculatoria sonriente y desgarrada, sino una densa metafísica. Y por lo mismo igualmente, quien dijera *"Para qué quiero la luz / si tropiezo con tinieblas"* ("Guerra"), aunque la "Eterna sombra" insista en su acechanza y amenaza constantes, dice, volviendo a lo primigenio, lo obvio, lo olvidado (porque el rayo era de sol, antes que de dolor, amor o cualquiera otra metáfora) que prevalece *"un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida"*. Sólo por amor. Admirable victoria sobre sí mismo de quien se había cercado y asediado en el pozo de amargura que es el *Cancionero.*

Así, el polvo enamorado vencedor de la muerte engendra una *"muerte reducida a besos"* ("La boca"): la muerte es otro amor esperando ser resucitado en otras bocas de otros cuerpos de otros amantes de otros tiempos; y siempre:

"Proyectamos los cuerpos más allá de la vida...
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada"
("Muerte nupcial")
"No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
y en cuanto de tu vientre descenderá mañana"
("Hijo de la luz y de la sombra").

En cada pareja coexiste y se revive la humanidad. En cada beso resucitan y se suman, además de las bocas -los labios besadores- de los amantes, todos los besos de cuantos se han amado, como una bola de nieve rodando por la historia y engarzándola, como un ejército de salvación por el amor, como una levadura interminable: la esperanza. La total palingenesia, ya lo he dicho:

"Boca que desenterraste
el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios."
("La boca").

Tres palabras, tres conceptos, tres metafísicas y en ese orden, prevaleciendo el último, como en la canción "Llegó con tres heridas" (*Cancionero, 25*). El "Beso soy" con que comienza "Antes del odio" ya es un gigantesco beso cósmico. La abstracción premonitoria e independentista del beso (*"Ayer te besé en los labios /... Hoy estoy besando un beso"*[14]; *La voz a ti debida*) de Pedro Salinas ha tejido su fruto. Por ese beso, amor purificado en puro amor, el mismo Salinas podrá decir: *"Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte" (Largo lamento)*. Al fin y al cabo la sabiduría del pueblo ya lo había descubierto: en el medieval romance de "El enamorado y la muerte" aquél, queriendo mitigar ésta, busca a su amada y le dice que *"la*

Muerte me está buscando, / junto a ti vida sería". Es decir: que la amada, porque es la concreción del Amor (y éste es más poderoso que la muerte), puede convertir la muerte en vida.

II- 1. No se entendería la perdurabilidad o inmoribilidad del amor como necesidad biológicamente trascendida sin acudir al contexto en el que nace o del que procede. Y para ello es preciso recordar su ubicación en la concepción hernandiana de la vida. Hernández siente la vida como un río tan manriqueño como interminable cuyo nacimiento es el origen de los hombres y cuya desembocadura es su futuro. En ese fluir incesante, indescansable e indestructible la sangre es como el agua que bautiza a cada hombre para ejercer la vida que en el vientre materno se le otorga. Así, cada hombre es una gota en el manar continuo, y es inmortal porque siempre habrá un hombre vivo en la corriente, el flujo de la vida; la madre es un útero que reintegra la vida desde el útero cósmico, como la esposa es, sobre todo, la mujer dispuesta para la maternidad; y el hijo es la prolongación y la constatación del devenir del río vivífico. La vida -el amor- es un *"Beso que viene rodando / desde el principio del mundo.../ beso que va al porvenir"* ("El último rincón"). Por eso -porque el beso es el cónclave de la humanidad-, *"besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo";* y, por lo mismo, *"seguiremos besándonos en el hijo profundo":* el hijo es engendrado, por lo tanto, también por todos los hombres agrupados en un hombre, todas las mujeres resurrectas en una mujer: de modo que *"Porque la especie humana me han dado por herencia, / la familia del hijo será la especie humana"* ("Hijo de la luz y de la sombra"). Semejantes palabras utilizará Borges hablándole "Al hijo": *"No soy yo quien te engendra. Son los muertos./.... Siento su multitud. Somos nosotros / y, entre nosotros, tú y los venideros / hijos que has de engendrar.../ Soy esos otros / también..." (El otro, el mismo).* En la obra de Hernández se va fraguando esa trascendencia y metadescendencia (*"El beso aquel que quiso / cavar los muertos y sembrar los vivos". Cancionero,*[14]), que ya aparece en "Mi sangre es un camino": *"necesito.../ prolongar a mis padres hasta la eternidad".* De esta manera la vida nunca muere, y lo emblemático de la existen-

cia, lo que potencia su creación, su recreación constante, que es el amor sexual y el sexo enamorado, es imperecedero, es inmortal. Concepción mítica y primitiva que para nada discrimina la función o calidad individualizadora de cada ser humano, hombre o mujer, carrera de relevos, estambres de la rosa que el amor solidario, sexual y enamorante ha tejido a lo largo del tiempo innumerable repetido en el beso inmensurable. La intuición hernandiana consiste en que si en un instante se concentra la totalidad del tiempo y en un solo lugar se hace ubicuo el espacio, toda la humanidad corporal y temporal se da cita, a través de los cuerpos de los amantes y en el momento de la fecundación, en "el *rincón de tu vientre, / el callejón de tu carne"* ("El último rincón"), para regenerarse todo ello en el hijo: tiempo, espacio, hombre, mujer, vida, amor, energía fluyente. El éxtasis de la carne engendra la contemplación y el advenimiento del hijo. La cópula es la vía unitiva entre pasado, presente y futuro, la comunión y solidaridad de todos los hombres. No resulta tan descabellada la anfibiedad de ese misticismo carnal teniendo en cuenta que la amada es una *"cierva concebida"* ("Canción del esposo soldado") y es la *"esposa"* ("Hijo de la luz y de la sombra"), como el propio Hernández es el *"esposo",* en correspondencia, tal dualidad himeneica, con el "Cántico espiritual" yepesiano. La inclinación sexual de sus primeros poemas adquiere una personal dimensión cosmicomística. La cárcel, al impedirle andar por los caminos del cuerpo, le hace volar hacia adentro por los paisajes sin fronteras de la esperanza. Todo se resuelve en Hernández al metamorfizarse hombre y mujer en esposo y esposa, y los esposos en el padre y la madre, carrera de relevos, esa gradación, hacia la meta del hijo. Resuelto queda en éste el compromiso contra el hombre que acecha y esperanzado alienta su corazón junto al hombre que ama.

2. La incombustibilidad e inextinguibilidad del amor forman parte de la conciencia universal. Tolstoi escribe en *Infancia, adolescencia, juventud: "Sé que mi alma existirá siempre porque este amor tan intenso no podría haber nacido si hubiera de cesar alguna vez".* Anota Miró en *Los amigos, los amantes y la muerte: "Si los hombres lo amasen todo y ennoblecieran la vida, quitarían la idea de la muer-*

te... ¡La alegría prende en las almas cuando se sienten amadas, y aman y son eternas!". *Y Unamuno: "Tú no puedes morir aunque me muera; / tú eres, Teresa, mi parte inmortal; /.../ Es que viviste en mí... / y así entraste en la edad del corazón."* (*Teresa*, 48). Sobre la identificación de los enamorados baste recordar el *Tristán* wagneriano (tal vez el mayor hito amoroso, porque la música es la única poesía capaz de verbalizar la inefabilidad), en el que ambos amantes se definen con el nombre -la sustancia- del otro, transustanciándose las identidades: *""Tristán: "Yo soy Isolda, ya nunca más Tristán". Isolda: "Yo soy Tristán, nunca jamás Isolda""* (II, 3ª). Incluso el misántropo Beethoven, en una carta "A la Amada Inmortal", escribe ejemplificando esa dualidad unificatoria universal: *"Amor mío, mi yo"*. Y antes, Juan de Yepes: *"amada en el amado transformada"* ("Noche oscura"[15]). Y después, Aleixandre: "Quiero ser tú" ("Unidad en ella"). Y en otros ámbitos, el místico persa Farid Uddin Attar: *"¿Eres Tú yo, o soy yo Tú?/ Estoy perdido en Ti, y ya no existe el Dos"*. Incluso Huxley (*Un mundo feliz*, V): *"Porque yo soy tú y tú eres yo"*. Pero ese universalismo del amor inmortal y solidario no menoscaba la originalidad hernandiana: es Hernández (con el magisterio inmediato del telúrico y genesíaco Neruda) quien se evade del trovadorismo para incrustar en él la vida (de cuya utopía erótica surgió), quien utiliza la poesía y sus torrentes conceptuales amorosos para escribir un poema desliteraturizado -tanto como la palabra puede ya ser ajena a la autenticidad de la impostura que es la literatura-, quien concreta en una mujer hecha de carne y hueso[16] la abstracción de la amada, quien confía en el hijo la permanencia del amor: quien tiene fe en el hombre y no en los dioses o divinizaciones. Ama lo que hay de humano en el amor, ama a la mujer, no sólo su intelección sublimatoria, y lo que ésta hace sentir y entrega al hombre como especie. Ama la realidad cotidiana a pesar de que la alquimia del sueño muestre la realidad de los poetas y empuje al desengaño quevedesco. Se libera del paradisíaco infierno artificial en el que se amamantó. El sueño de la utopía, como el de la razón, produce monstruos: el mismo sueño que hace odiar la realidad es otro monstruo. Él devuelve a la vida lo que le pertenece. Se sobrepone, con su humanización, nada menos que a toda una legislación literaria sobre el amor promulgado como dolor, lamento, automoribundia, que

en su propio verso se verbalizaba como "pena". Se sobrepone a la cadena sideral, vital, existencial que cosmogonizó el amor como un "planto" porque, por imposible, nada más nacido era un cadáver dulce, ya que nacer era empezar a morir, como la vida tenía su cuna en la sepultura, puesto que -o por lo que- dogma para el amante había de ser que, por ejemplo, Calixto, deba sentir: *"me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar"* (I, 1ª). Se sobrepone a la concepción del amor como un luto, unas exequias, una parafernalia en la que el entierro es incluso anterior al nacimiento o su necesaria premisa para poder constituirse en energía poética. Se libera de la "pena" trabajada y recreada con tanto ingenio, masoquismo -y contumacia- por Manrique (*"el placer en que hay dolor"*), Melibea (*"agradable llaga"*), Herrera (*"la dulce perdición"*), Yepes (*"regalada llaga"*), Lope (*"divino basilisco"*), Góngora (*"ángel fieramente humano"* que destila *"dulcísimo veneno"*), Quevedo (*"herida que duele y no se siente"*), Villamediana (*"lisonjera pena", "alivio que castiga"*), Gerardo Lobo (*"mezclar fúnebre queja y dulce canto"*)... hasta categorizarse (la pena amorosa[17]) como existencialismo en Meléndez Valdés (*"Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor y tedio[18] amargo / y este fastidio universal que encuentra / en todo el corazón perenne causa*) y que aún recoge Pérez de Ayala cuando, ante "Una amada muerta", se dice a sí mismo: *"¿A qué buscar sentido al universo / y perseguir vereda si ando a oscuras?"*[19]. Premonición, refundición y deformación esos ejemplos del *"dolorido sentir"* de Garcilaso. A todos se sobrepone Hernández cuando, igual a un hondero entusiasta, siente a la mujer como un arco desde el que lanzar como una flecha al hijo y con él el *"beso soy"*, el anagrama del amor (más poderoso que la muerte) en que se ha convertido. Que Hernández perteneció a la clase de hombres en cuya sensibilidad se disocian las emociones en una sensitivación paralela a la del juglar y el místico erotómanos (contiguidad amor-dolor, vida-muerte, júbilo-desaliento) lo dice él mismo en su comentario sobre Neruda: *"Necesito comunicar el entusiasmo que me altera desde que he leído Residencia en la tierra. Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogerme los dedos con las puertas..."*[20]. Al margen del tremendismo, ahí está el "entu-

siasmo" que lo "altera" hasta sentir el placer como un dolor, igual que la "llaga" de amor es "agradable" o "regalada" en Melibea y Yepes: es decir, "el placer en que hay dolor" que resume Manrique. Incluso perdura en el *Cancionero* (44): *"Fue una alegría que dolió de tanto / encenderse, reírse, dilatarse"*.

El Romanticismo descreyó del amor al visionarlo o premeditarlo imposible. El mismo Bécquer, semejante a Calixto, tras rebautizarlo como Dios, se desengaña y lo deviene efímero: *"¿Quieres que conservemos una dulce / memoria de este amor?... pues amémonos hoy mucho, y mañana / digámonos adiós"* (LVIII). La resaca amorosa modernista continuó el desencanto (patrimonial fue del Barroco y ya Lope lo esgrimió como cotidianidad: *"Dar la vida y el alma a un desengaño: eso es amor"*), carnalizándolo, sexualizándolo: *"Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna, / de cuando en cuando, un nombre y un beso de mujer"*, dice Manuel Machado en "Adelfos". La herencia y consideración de que el amor es solamente un *"rayo de luna"* conduce al escepticismo potenciador de la amargura feliz de que el cuerpo es el único mitigador del amor: "Lo fatal" del rubendarismo es la nihilidad amorosa -enmascarada con el bálsamo del sexo- en plena vida que acaba con la muerte: *"y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos"* es todo lo que queda del existencialismo quevedesco -o del quevedismo existencial-. Hernández, en cambio, es el gran creyente del amor como perdurabilidad en la amada y en el hijo (quizá no ajeno al amor "doméstico" de Boscán, Lope o Unamuno). Él supo que *"Sólo quien ama vuela"* ("Vuelo"). Por ese motivo, aunque las "Nanas" se constituyan en un poema desesperanzado, el hijo es *"carne aleteante"*. En él el coito ha trascendido el sexo, no por la sublimación intelectiva, sino porque ha vuelto al origen primigenio de ser origen de la vida y no sólo del sueño de la literatura:

> *"te espero yo, inclinado como el trigo a la era,*
> *colocando en el centro de la luz nuestra casa.*
> */.../*
>
> *y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido"*
> ("Hijo de la luz").

Imágenes genesíacas las de esta cópula omisiva que, más que metáforas, son un retorno a la naturaleza de las cosas, cuando las palabras aún no tenían que sustituir los objetos y los hechos a los que se referían. Todo cuanto escribe en su última vida y descubre en sus últimos versos lo había dicho ya, tal vez sólo sabiéndolo con la plenitud de la intuición premonitoria, en la "Canción del esposo soldado", que se cumple así en su veredicto de predestinación y autodeterminismo:

"Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos".

Incluso la imagen de la cópula se engendra en el mismo texto: *"y espero sobre el surco como el arado espera"*[21].

III- Digresión no prescindible. Cuando el primerizo Hernández se pone a escribir, dos obstáculos hay para su pluma: 1) su libertad vital choca con las rejas del verso: y, entre natura y cultura, se apresta a vencer ésta en su terreno versístico, cayendo en la trampa de considerar espontaneidad -naturaleza- poética lo que no es sino academicismo literario: de ahí su admiración por los aherrojadores de conceptos en versos oscuros -recónditos, no misteriosos; crípticos y esfíngeos, no ambiguos por sugerentes- y barrocos, y su emulación o superación como una conquista erudita más que cultural. 2) Sus ningunos o escasos convencionalismos en materia amorosa se ven supeditados al canon del amor cortés aprendido en la naturaleza literaria, que es resultante, como toda manifestación humana tribal o social, de lo que el "homo sapiens" permite al "homo ludens": lo que la civilización filtra del hombre primigenio, elemental, sin el tabú de la colectividad. Y aquí es donde la importancia de Neruda adquiere su significado: tampoco éste entiende la naturaleza como una arquitectura perfecta, sino perfeccionable, ni a la mujer como una dama que haya de ser creada en el poema. El amor de hombre y mujer y el vendaval de la naturaleza están presentes torrencialmente en la obra de Neruda (qué salto -y qué diferente tesitura y coloratura, dentro del mismo timbre- de los *20 poemas* a los *Cien sonetos de amor* después de ver el

mundo de los hombres durante su *Residencia en la tierra*). Su falta de respeto a los clásicos, esa matanza del padre literario, es lo que fascina a Hernández y lo que le devuelve su genuinidad: mientras están en prensa sus sonetos, hijos del padre común Siglo de Oro y de la castración sublimatoria del amor, se afilia al surrealismo nerudiano -libertad irracional, racionalización y desbocamiento del romanticismo- y se germina, mediante el contacto con el viento del pueblo y el acendramiento de todo lo aprendido, su última poesía: el hombre -el ser humano- hecho poema, no el poeta -el hombre retórico- hecho verso. La diferencia entre el amor de Hernández y sus clásicos padres estriba en que éstos eluden o tabúan el sexo del amor: lo escudriñan licenciosamente (Nicolás Fernández de Moratín: *Arte de las putas*), lo aluden ingeniosamente (Quevedo: *"Ay Floralba, soñé que te... ¿Diré-lo? / Sí, pues que sueño fue, que te gozaba..."*). No es que faltasen en el clasicismo las afirmaciones de la condición sexual como parte de la identidad humana: pero eran obras, como digo, licenciosas (*La Celestina, La Lozana*) o galanteos y requiebros atrevidos: *"Señora, quien quiere comer el ave primero le quita las plumas"* (Calixto a Melibea, XIX), *"Cuando seas mayor y tengas más juicio te caerás de espaldas"* ("La Nodriza a Julieta", I, 3ª). Hernández es menos cauteloso porque su vida lejos del academicismo cultural también lo mantuvo lejano al tabú mental. Pero probablemente es en Neruda donde encuentra la coartada para considerar lógicas sus propias sensaciones o convicciones.

Si Garcilaso traza la escultura o la efigie de la amada idealizada, el místico, igualmente, esboza el retrato del amor sublime y muestra su rostro sin rostro al retratarlo como "inefabilidad". Y *El rayo,* después de tan larga tradición, la repite. Pero cuando Hernández escribe

> *"Morena de altas torres*
> */.../*
>
> *un día iré a la sombra de tu pelo lejano*
> *y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo"*
> ("Canción del esposo soldado")

ese "almidón" (como las "sábanas de holanda" del gitano sonámbulo y lorquiano) está desmintiendo (con su autenticidad referencial de la vida cotidiana, lejos de la gratuidad de las "sartenes" y otros embelecos huertanos ecos del ripioso costumbrismo vicentemedinero) que la amada sea, como el amor, una entelequia sin cuerpo concreto (puesto que, ahora sí, a Josefina se refiere, la misma *"mujer morena/ resuelta en luna"* de las "Nanas"), que la compañera física (la "esposa") no sea asunto del poeta (ya Lope la había convertido en materia de su cántica pluma), quien niega que el amor sea sólo asunto de nostalgia (Machado: *"se canta lo que se pierde"*) o nada más que el deseo de que exista (J. Cantero: *"Siempre el amor inventa su criatura". Breviario*).

Neruda pasa de la abstracción femenina (aunque su idioma ya es sexual y no sólo erótico) en los *"20 poemas"* a la concreción de una mujer en *Los versos del capitán*, por ejemplo, como la teluria vendaválica de la *Residencia* se hace elementalidad y geografía pequeña en las *Odas*. Y no es descartable que el Neruda de *Los versos* (donde las palabras, igual que en "Antes del odio" y otros textos del *Cancionero,* se adelgazan *"como las huellas de las gaviotas en las playas"*) tuviera en cuenta a su discípulo, y no sólo cuando escribe *"gastándonos los labios / de besarnos el alma"* ("El hijo"), que recuerda el ya mencionado verso *"una mujer y un hombre gastados por los besos"* ("Canción del esposo soldado). Si lo propio es lo ajeno que hacemos nuestro cuando la vida nos hace sentirlo (y por eso de nada sirven los consejos), lo que nos pertenece en ese sentido es lo que nos emociona hasta la médula: por eso la voz más tierna brota cuando el corazón bebe en la vida y no sólo en los libros, y la mujer no es ya una metáfora de un dios ni el hijo un "qué largo me lo fiáis". Esa emoción que se hace verbo sin retórica amanece cuando se eclipsa la vida o la cárcel hace distante lo que se ansía dentro del corazón: el amor, la esposa (no "la mujer"), el hijo (y todo cuanto se relaciona con esas patrias del alma, como puede ser cualquier "niño yuntero"). "Siempre el amor inventa su criatura": y la amada es la invención del amante, así consta en la poesía; y Salinas lo constata al atrincherarse en su idea de la amada y no en ésta como ser independiente del poeta: "...*Y verte*

cómo cambias / -y lo llamas vivir- / en todo, en todo, sí, / menos en mí, donde te sobrevives" (*La voz a ti debida*). Lo que pasa con Hernández es simple: incorpora al poema, además de su biología mental (imbricada desde Dante), su biografía física, une verdad poética y humana:

> *"Además de morir por ti, pido una cosa:*
> *que la mujer y el hijo que tengo, cuando pasen,*
> *vayan hasta el rincón que habite de tu vientre,*
> *madre"*
>
> ("Madre España").

El ser deseado y deseante, llámese dios o diosa, tenga rostro irretratable o indefinible, sea el eterno femenino o la eternal sensibilidad que aspira a tangibilizarse en cualquier modo, sea la mujer descorporeizada y sublimada, nostalgiada por desaparecida, beatricizada, petrarquizada, garcilaseada, becquerizada, intelectualizada al modo de Salinas, hecha más del amor de quien la ama que de la esencia de sí misma, va adquiriendo la sustancia propia y abandonando su ser de objeto creado en el poema para tomar la dimensión de reflejo de sí misma en el texto: el poeta ya no la inventa, sino que la comparte y habla de ella, no en lugar de ella; el verso ya no es el útero donde la engendra, sino la harina con que la amasa porque es pan de su vida, no incienso de sus sueños. Se cumple la letra y no sólo su espíritu: el *"escrito está en mi alma vuestro gesto"* cobra forma. La amada deja su huella en el corazón y en el poema, en la vida y no sólo en la escritura, en ésta porque forma parte de aquélla: ya no es un sucedáneo de la utopía fáustica, un suave engendro de la necesariedad del amor. Es una realidad con entidad propia al margen de la que el poeta le conceda en sus versos: y, por eso, se cumple ciertamente y sin ripio mental que *"vos sola lo escribisteis, yo lo leo / tan sólo"*. Ya no hay dicotomía mujer y amada, sino que la amada es una mujer. El hombre Neruda, junto a César Vallejo uno de los primeros poetas que escribe como hombre afincado en el mundo terrestre además del literario, expresa esa dimensión de la mujer amada ("Bienamada", escribe con frecuencia): *"De pronto / mis pies tocan tus pies y mi boca tus labios, / has crecido /... / en el amor como agua de mar te has desatado"* ("En

ti la tierra". *Los versos del Capitán*). Por eso, porque la amada ya es parte de este mundo, desaparece la claustrofobia fúnebre y cementérica del *"Señora mía, si de vos yo ausente / en esta vida duro y no me muero, / paréceme que ofendo a lo que os quiero..."*: porque la amada no es otro mundo o un accesorio redimidor del mundo, sino parte del mundo, en el que hay otros amores ineludibles: *"Si de pronto no existes, /.../ si te mueres /.../ yo seguiré viviendo. /.../ Donde los negros sean apaleados, / yo no puedo estar muerto.../ mis pies querrán marchar hacia donde tú duermes, / pero / seguiré vivo..."* ("La muerta").

En realidad el trovadorismo no hace sino disfrazar o enmascarar el desengaño: al crear una amada imposible (muerta, inalcanzable socialmente...) se da la coartada para creer sin dudas en una amada posible, en un amor interminable, cuestión asegurada por el místico al categorizar como Dios a la propia energía erótica. El trovador y el místico aman una abstracción que no pueden alcanzar y tampoco -por eso- decepcionarles: ésta es la mejor prueba de que el amor existe en la mente del amante más como una creación generada desde sí mismo que como la constatación de un sentimiento engendrado a partir de un ser ajeno a la propia mente. Aunque enajenación y apropiamiento sean infronterizables. Quevedo fluctúa entre ese sueño (la amada inmortal, el amor más poderoso que la vida) y el desencanto de quien no lo puede encarnar tangiblemente (la mujer concreta). El místico proyecta su deseo de amor imperecedero en una ilusión óptica del alma: un ser divino que, por ser Dios, garantiza la inmoribilidad del amor, persecución de cuantos aman -viven en el amor-. Hernández suma a la mortalidad de la amada mortal, por humana, la inmortalidad de cuanto se desprende del amor humano, el hijo, la descendencia, la reencarnación del amor sentido por el amante y la amada. Hernández superpone el amor sensual y el amor espiritual, si ambos no son sensualidades paralelas o la misma. Si Unamuno repudia la otra vida al no poder salvarse, revivirse, con apellidos y zapatos, Hernández siente que la propia identidad, el más íntimo yo, prevalece en el hijo. Ése es su signo, no por muy evidente, en diacronía, menos original. Como siempre, *"la estatua está ahí; sólo hay que quitarle la piedra que le sobra"*.

Hernández añade abiertamente a la inconseguibilidad amorosa del "amor cortés" el desasosiego de la insatisfacción sexual: malabarismo lujurioso y exorcismo de la lujuria es el soneto 8, sobre la pierna de la amada, cuyo recorrido (*"una paloma sube a tu cintura*[22], / *baja a la tierra un nardo interminable"*) parece una sibarítica masturbación mental; y no otra cosa que el deseo insatisfecho es el toro sexual del soneto[23] (*"estoy marcado /... por varón en la ingle con un fruto... y dejas mi deseo en una espada"*), la *"ansiosa calentura"* y la *"picuda pena"* de la carne frustrada del 4, o el *"beso sin apoyo"* del 21, que hacen comprensibles la reincidencia del *"beso delincuente"* del 11. Con lo cual la amada deja de ser un casto ente para ser un cuerpo sintiente, rechazador por la "honra social" (*"tu mejilla, de escrúpulo y de peso..."*, soneto 11), pero igualmente deseante. Bien pudo aprenderlo, además de en la vida cotidiana -menos remilgada, pacata y pazguata, y más rudimentaria, en los pueblos-, en Melibea o Julieta; incluso en Salinas (*"Horizontal, sí, te quiero..."*, *La voz...*) o Neruda. El "rayo que no cesa" es la pena amorosa tradicional, pero también erótica, sexual (23), conducente a un desasosiego físico, corporal, síquico, que no se atempera con versos o cilicios y que deviene fatalismo, existencialismo (aunque todavía suene simplemente catastrofista y libresco el *"¡cuánto penar para morirse uno!"*, del soneto 6), todo ello en el marco creado por la introspección e idealización castratoria petrarquista[24]. *"Ay la vida: qué hermoso penar tan moribundo"*, repetirá más tarde en "Hijo de la luz". Igual tragedia hay en *El rayo* que en el *Cancionero:* pero aquélla fue presentimiento, tragicidad y literatura, lectura y vida sufridas más con la pluma que con la sangre, y ésta vivida con la carne y compartida con el verso.

El acto amoroso-sexual, el coito (Neruda: *"Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace brotar al hijo del fondo de la tierra". 20 Poemas*, 1) se convierte en un acto creador semejante al de Dios, puesto que crea desde la nada el hombre al fundirse con la mujer: y así el amor es lo más divino de los hombres, lo más humano de los dioses en que se convierten el hombre y la mujer en el instante de la fecundación: *"Pero no moriremos.../.../Somos plena simiente./ Y la muerte ha quedado con los dos fecundada"* ("Muerte nupcial"). Amor

y satisfacción amorosa sexual, amor carnal y espiritual, siquicidad y carnalidad, son interdependientes. Sólo el malabarismo demagógico puede separarlos. Y eso hicieron los místicos: fuegos de artificio para celebrar la muerte de la vida en honor de la vida de la muerte. El misticismo es una mixtificación de la concupiscencia, de la naturaleza humana. De la orgía sexual -de su evitación y asepsia- nace el acendramiento místico o paramístico.

Si alguna duda había sobre las concomitancias de la sexualidad y el misticismo (García Lorca muestra su hibridez en "El poeta pide a su amor que le escriba") y los trances de Cepeda y Yepes, Hernández la dilucida desde su experiencia íntima. ¿No viene a ser una transcripción del *"Amada en el amado transformada"* la afirmación *"Cuanto más se miraban más se hallaban: más hondos / se veían, más en uno fundidos"?* ("Muerte nupcial"); "centro del universo" se proclama el sexo femenino en "Orillas de tu vientre"; el universo se concentra en la maternidad: *"menos tu vientre / todo es confuso", "Vientre: carne central de todo lo existente"* (*Cancionero*, 63, y "El niño de la noche"). ¿No es éste el coito místico y cósmico? Si es así, la cópula es el éxtasis (*"¡Qué absoluto portento!/ ¡Qué total fue la dicha de mirarse abrazados!"*, "Muerte nupcial") que proporciona la visión contemplativa de la fe en el hombre: el hijo, la vida que renace y perpetúa, el único amor más poderoso que la muerte (*"Porvenir de mis huesos/ y de mi amor"*, dicen las "Nanas"). Lejos de la tradición inculpatoria de la sexualidad, el sexo alumbrador viene a ser la culminación de la redención por el amor, la auténtica transustanciación: no es sólo el espíritu, sino la carne unitiva la que origina la continuidad de la existencia, la salvación de la individualidad en la perennidad filial: el hijo es como un advenimiento:

"Para siempre fundidos en el hijo quedamos
/.../

los muertos con un fuego congelado que abrasa
laten junto a los vivos
/.../

viene a ocupar el hijo los campos y la casa
que tú y yo abandonamos
/.../

el sol nace en tu vientre "
("Hijo de la luz y de la sombra").

El hijo es la reencarnación: y por eso duele más su muerte, porque no muere sólo el hijo, sino de nuevo el padre en él: *"se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces"* ("El niño de la noche").

Lo que siente Miguel Hernández es pura biología, ley de supervivencia: la tendencia -la esencia- del ser es seguir siendo -viviendo-, sobre todo cuando esa esencia es el bienestar, en forma de belleza, placer... Por eso sentimos como natural la inmoribilidad de lo propio y lo que nos pertenece (el amor, la amada, el hijo...). La ya aludida expresión de D. Alonso (*"Dale la eternidad..."*) es la consecuencia, más que lógica, inevitable. De otro modo: el misticismo hernandiano es un interiorismo natural, una introspección amorosa, aunque -como todos procedemos de todos- influyeran en él, o lo determinaran, las experiencias de la mística[25] clérica. El proceso es como la "ascesis": el vacío interior de quien todo lo ha perdido (*"Ausencia en todo siento,/ ausencia, ausencia, ausencia"*; *"A mi lecho de ausente me echo como a una cruz". Cancionero,* 29; "Orillas de tu vientre") es semejante o igual (quizá inversamente) al de quien se ha liberado de las pasiones. La mística afirma que el camino hacia la posesión absoluta de sí mismo, el abrazo del éxtasis, el hallazgo del júbilo inefable, es el de la renuncia total. *"Niega tus deseos y hallarás lo que desea tu corazón",* escribe Juan de Yepes (*Avisos*, 15). Ahí está toda la filosofía de Shopenhauer, la consecución de la serenidad a través del deshaucio de la pasión. Y el hueco se llena con sueños, espejismos, fantasmas, recuerdos, dioses, personas. El hijo, síntesis sinóptica de la existencia, es el horizonte hernandiano. La contemplación del hijo es para Hernández como la visión de Dios para el místico. En "Vida solar", al hijo, *"fruto del cegador acoplamiento",* exhaorta como un ruego imperativo redentor: *"Ilumina el abismo donde lloro /.../ Fúndete con la sombra que atesoro/ hasta que en transparencias te (¿me?) consumas".*

La unión de amor y hombre -la consecución del amor por el hombre- defenestraba a éste hacia el acabamiento: Bécquer atisba el amor en la mujer y la unión amorosa implica la locura ("El rayo de luna") o la muerte ("Los ojos verdes"). Espronceda, afincado en el más negativista romanticismo, simula el encuentro de hombre y mujer, en "El estudiante de Salamanca", como un lecho nupcial, féretro hacia la condenación, y no sólo porque don Félix de Montemar deba ser castigado, sino porque el hombre está condenado a no hallar el amor. En "El esclavo del demonio" y "El mágico prodigioso", un personaje abraza un esqueleto igualmente en su himeneo tramposo. Cuando los místicos hablan del éxtasis entroncan la muerte humana como tránsito hacia la vida de la divinidad. En cambio, Hernández titula "Muerte nupcial" un poema en el que la unión del hombre y la mujer no acaba con la vida en esta vida de los amantes, sino que incluso la proyecta hasta otro ser también humano y viviente igualmente en esta vida humana. Tal ascesis amórica puede verse incluso en el oxímoron característico del trovadorismo y el misticismo (el místico no fue sino un trovador desnaturalizado e hiperbólico) que rige el estado anímico-poemático hernandiano: *"En el central reposo se cierne el movimiento"*, ("El hombre no reposa"), *"cuánto odio sólo por amor"*, ("Antes del odio"), *"incendia mi osamenta con un escalofrío"* ("Hijo de la sombra"), *"fuego congelado que abrasa"* ("Hijo de la luz y de la sombra"), *"Fúndete con la sombra... hasta que en transparencias te consumas"*, ("Vida solar"), "Muerte nupcial", "Sonreír con la alegre tristeza del olivo", *"Triste instrumento alegre..."* ("Vuelo")... Incluso el desplazamiento a la amada de la propia libertad (*"en tus brazos, donde late..."*) forma parte de esta heterodoxia de la lógica. Si todavía, en tiempos del Cancionero, se atisba el amor como dolor y, por ejemplo, el rayo es o se mantiene como una amenaza o sinónimo de tormento (*"como si un rayo raudo / te trajera a mi pecho"*; Cancionero, 22), pronto desplaza su significado hacia la esperanza: *"pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida"* ("Eterna sombra"). Ese cambio de significación viene incluso precedido de un esquema verbal palinódico, como para patentizar la disolución del dolor, su reniego y su coagulación en el amor a la esperanza; el rayo que no cesa es un perfume que no cesa: *"donde un perfu-*

me que no cesa hace / que vayan nuestros cuerpos más allá" (*Cancionero*, 23). Por eso es posible la *"boca que viene de lejos / a iluminarme de rayos"* ("La boca").

IV- 1. Enjaulado el animal erótico y místico, misticoerótico, que fue Hernández, sentiría en aquella sombra de soledad la necesidad de la *"mordedura de una punta de seno duro y largo"* y la *"picuda y deslumbrante pena"* de su ausencia. La lava sexual tiene que derramarse de alguna manera, y, aunque la energía ni se cree ni se destruya y solamente se transforme, toda transformación es una creación: Hernández proyecta la concupiscencia del acto sexual al hecho paternal; y en su vuelo interior hay tanto espíritu como carne, lujuria espiritual y misticismo sensual. No otra cosa hay en "Hijo de la sombra". "Antes del odio" es el grito de vida (Quevedo *"¡Ah de la vida, nadie me responde?..."*) y afirmación contra las prisiones y la muerte: *"No es posible acariciarte / con las manos que me dio / el fuego.../.../ Mírame aquí encarcelado/ a los pies de la tiniebla/.../ Alto, alegre, libre soy/.../ no podrán atarme, no/ ¿Quién amuralla una voz?/.../ En tus brazos... late / la libertad de los dos/.../ Libre soy. Siénteme libre"*. Y por eso, sólo por amor, como el frailecico que voló tan alto, tan alto que *"mil vuelos pasó de un vuelo"*, "La boca" es un *"pájaro lleno de pájaros"*. En las *"Nanas"* escribe: *"Ser de vuelo tan alto"* y *"Cuánto jilguero/ se remonta, aletea,/ desde tu cuerpo"*.

Tal vez en ese instante abre Hernández un túnel hacia adentro donde ocultar la soledad y hallar la propia compañía, como los habitantes de la mística. Es como si el pájaro enjaulado se tragase la jaula y, siendo una prisión volante, desconociera su condición de encarcelado (*"...las vidas de los demás son.../ cárceles con que tragar la tuya"*; "Vuelo"). La autocontemplación, la introspección para que al comprender haya consolación, es la única actividad, un ascetismo físico:

> *"Mirar, y ver en torno la soledad..."*
>
> ("El niño de la noche")

> *"Por más que el cuerpo, ahondando por la quietud, trabaje,*
> *en el central reposo se cierne el movimiento.*
> */.../*

Todo es un soplo extático de actividad moviente"
("El hombre no reposa")

"...parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo..."
("Sigo en la sombra...").

El poema "Vuelo" se constituye en un viaje, a través del amor, que él había consignado como dogma (*"Todo lo desafías, amor, todo lo escalas"*; "Sonreír con la alegre..."), hacia la libertad, hacia la identidad, una ascensión desde la cárcel del cuerpo y, si no del alma, sí de la propia mente: y la cetrería religiosa invade una vez más su verso: *"Iba tan alto a veces que le resplandecía / sobre la piel el cielo, bajo la piel el ave"*; y el tránsito (el intento de tránsito, porque el viaje es frustrado), el desasimiento de esta entidad y el asimiento de la nueva se siente a través de la clásica unión de contrarios: *"Triste instrumento alegre de vestir"*. Por eso *"el ansia tan eterna"* ("Sigo en la sombra...") se convierte en una "Sepultura de la imaginación". Sólo queda, inmerso y debatiéndose en la *"sombra con sombra, contra la sombra"* ("Sigo en la sombra...") vencer la "Eterna sombra", realizar ese viaje hasta la luz con la esperanza. A la esperanza le había puesto el nombre de hijo. Luz en la sombra.

Aherrojado en la ausencia, empujado hacia adentro de sí mismo, Hernández otea los paisajes mentales, diluye los objetos, disuelve en sentimientos la libertad que ansía el cuerpo[26], desmaterializa la materia carnal hasta una esencia próxima a la mística para integrar de nuevo ese viaje interior en el cuerpo soñado, amado, arrebatado, ese lejano (Aleixandre:) *"Cuerpo feliz que fluye entre mis manos..."*. Y el pastoreo verbal que va haciendo de la amada, el cultivo hortelano con el agua mental fructifica en la materia grávida de la esposa y el hijo, utopías practicables aunque, y él lo sabría, ya nunca para él[27]. El trovadorismo, al idealizar a la amada, desprovee a la mujer del atributo de la maternidad, puesto que si es inconseguible tampoco es sexualizable. El misticismo, y el religiosismo en general, cantan y trovan incluso la virginidad en la maternidad de la Virgen, quizá por idénti-

co idealismo y por el rechazo de la sexualidad. Hernández, procedente del trovadorismo, se aparta de la idealización y encuentra un misticismo en la mujer sexualizada y grávida[28]. No es que Hernández no sublime: hace una sublimación de la sexualidad, de la verdad, de la experiencia de la humanidad, no de los empirismos de los sueños. Es su místico trovar una exaltación de la amada carnal, corporal, no entelequial: *Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío/.../ Claro cuerpo moreno de calor fecundante...*" ("Yo no quiero más luz..."). Lejana queda la tendencia condenatoria del sexo incluso amoroso presente todavía en su coetáneo Ramón de Garciasol: *"Y tendrás hijos, porque la semilla / prenderá en tus entrañas, que la esperan / sin conocer el asco que tu carne / tiene al sentir la carne que te cubre / y te fecunda el vientre y te envilece /.../ Y tendrás hijos, porque la semilla / se junta a la semilla oscuramente /.../ no necesita amor, sino contacto: roce carnal y torpe fantasía"* ("A una pobre mujer". *Antología provisional*). Como igualmente, y más ecuánime, hay quien siente la leve sensualidad de lo cotidiano sin ningún aspaviento, según muestra José Luis Cano: *"Enfrente el cielo, los pájaros y tu boca entreabierta, /.../ Poca cosa hace falta para sentir la dicha: / una luz, una flor, una brisa , una mano en la nuestra, / o esta tarde que parece de carne..."* ("La tarde". *Poesía*).

2. El recorrido de Hernández, desde el trovadorismo al humanismo, es prodigioso en su simplicidad. Si el misticismo era una idolatría, el trovadorismo era un fetichismo. En Hernández se cumple la autonomía humana del amor, la innecesariedad de que un Dios garantice su existencia o su inmortalidad. *"Amor me inspira"*, escribe Dante (Purgatorio, XXIV). La palabra "amor" abarca tanto el impulso humano de la sexualidad como el arrebato de la misticidad y la sublimación del erotismo. Tal como Hernández lo expone, se cumple en su absolutidad el verso final de la *Commedia: "El amor, que mueve el sol y todas las estrellas"* (Paraíso, XXXIII): la trascendentalización y mantenimiento de la energía viva, el amor constante más allá de la propia vida, el "polvo enamorado" más allá y a pesar de la muerte. La aceptación de que lo que sigue viviendo es la vida -en cada ser que nace-, no los vivos. Que todos morimos como individuos y prevalece-

mos como sustancia y causalidad indefectible. Tal vez el instinto de supervivencia actúa en el hombre como un Sísifo que desesperadamente intenta preservar su propio yo, y tal vez ese instinto le reclamase por ejemplo y como ya he dicho, a Unamuno su reencarnación individual, con sotana y zapatos, su identidad mental y corporal; Hernández, más primario, resuelve el ansia dejando actuar a la naturaleza: el hijo es su reencarnación, su otro y mismo yo. El amor es, por todo ello, el único nexo de la humanidad, lo que concita y une a los muertos con los vivos, a los vivos con los que vivirán tras nuestras vidas, lo que anula, finalmente, a la muerte. El ciclo vital, en el que la vida procede de la muerte, se cumple así: el hijo vivirá a pesar de la muerte del padre, fecundado por ésta, que no hace sino alimentar los sentimientos de paternidad; el hijo da la vida al padre, quien niega su muerte, y la vence, al vivirse en esa luz que, desde el mañana, ilumina el presente[29].

Prototipo, en sus arrebatos, del buen salvaje russoniano más que del mal poeta verborreico, siervo de la inocente ingenuidad vencida y victimaria, Miguel Hernández es uno de los mejores ejemplos del poeta en toda su evolución: la creencia de que la literatura es un habla superior -por intrincada- y el regreso a la sencillez de la expresión, no a la simplicidad de los conceptos (teniendo en cuenta que lo complejo no tiene por qué ser complicado en su exposición, aunque su simbolismo lo hermetice). En otra ocasión he dicho que la guerra fue un mal que por bien le vino: hablarle al pueblo implicaba callar para los poetas, huir del lenguaje barroco, corazonar el cerebro y no cerebralizar el corazón: porque tenía que expresar el mundo del hombre, ya no sólo a un hombre y su mundo (aunque a través del todo se individualiza universalmente). En esencia, es tan evidente su trayecto, resulta tan lógico "ver" lo que se siente. Pero sin duda, en un mundo verbal las palabras ocultan los conceptos a los que se refieren. Curioso -o lógico- que sea él, tan retórico y panegirista de la verbosidad en sus comienzos, quien vea a través del resplandor de las palabras lo que antes de ellas anida en el corazón y éste sólo verbaliza en cuanto que la comunicación es necesaria. Si la poesía es la transcripción de las razones que el corazón conoce y la razón ignora, barroquizar las emo-

ciones y la dicción que las expresa es malversar la identidad del amor y su poesía. Lo razonable no es racionalizar, sino sentir: y lo evidente es que el amor es la conjugación del hombre y la mujer, sus consecuencias espirituales y carnales (mentales: pues la mente es la única fisicidad y, por eso, sólo existe la siquicidad. El místico pretendía que la mentalidad -la mentalización- fuese la única carnalidad). Y ahí llega, a ese punto de origen llega -regresa- Miguel Hernández después de atravesar los laberintos de las mistificaciones de los trovadores y los místicos. Construye Hernández otra historia de amor: la natural. Abre, así, una mirada a otros autores que se inscriben en ese nuevo flujo conceptual en el que una mujer y un hombre son dos seres humanos y las palabras tienen menos tinta de verso que sangre cotidiana, sin abandonar por eso la poesía. Ángel González ya no quiere ser el sufriente propietario de una dama inefable ni el feudal hacedor de la amada sublime, sino el compartidor de la realidad más próxima a la piel: *"Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría / un ser exacto a ti.../ Existes. Creo en ti. Eres. Me basta."* ("Me basta así"). Lejano queda el primer A. Machado de *"Si yo fuera un poeta / galante..."* (paráfrasis del "Madrigal" de Cetina), y la Guiomar todavía semblanza de la "midoms" provenzal: *"Tu poeta / piensa en ti /.../ Porque una diosa y su amante / huyen juntos, jadeante, / los sigue la luna llena..."* Si es cierto que *"no prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás"*[30], sí prueba sobre la verdadera sustancia del amor que la amada existe y da amor sin que el hombre poeta haya de inventarlo como una vida que quisiera no tener que inventar. *"Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí, / a ti en esta hora húmeda evoco y hago canto"*, había dictado Neruda en la "Canción desesperada". Y Rubén, aún como provocación y no como naturalidad: *"Gozad de la carne, ese bien / que hoy nos hechiza..."* ("Poema del otoño"; también, aún sublimador, en el poema que empieza: *"¡Carne, celeste carne de la mujer...!"*). Y es en esa corporalización del sueño inmaterial, en esa hernandización del nerudismo, en donde Carlos Sahagún encuentra asimismo la compañera de carne y no sólo de verso, explícita en "Dedicatoria": *"mi corazón te debe / haber hallado juntos la verdad más humana..."*). Pues la amada, definitivamente, es *"Tú, mi esperanza cuando no hay consuelo"* ("Tiempo de amar").

Y el hijo es *"este niño que llega de mí mismo, / vencedor de mi tiempo"* ("El hijo"). Los hombres apoyados en lo humano y no en la divinal cosmogonía del "eterno femenino" sin mujer. Y es que ya pasó el tiempo del hombre y el juglar inmersos en su corazón y en su poema, de espaldas a la vida: el amor ya no puede ser el autismo de un paraíso, una tortura o una masturbación mentales, porque *"nada tiene / sentido en soledad"* ("La casa").

3. Cuanto he dicho está implícito en Hernández (y no basta aquí saber que cada lector inventa a su autor, que cuando un autor habla de otro está hablando de sí mismo: tanto si lo fustiga como si lo enaltece, lo justifica o lo niega, no hace sino, al interpretarlo, interpretarse). Pues la poesía es la filosofía liberada del silogismo. Un poema es un chip verbal en el que se concentra todo lo leído, todo lo vivido, todo lo sentido, todo lo aprendido. Por eso al poeta le basta con decir: *"Libre soy. Siénteme libre. Sólo por amor"*. (Los demás hemos de ir paso por paso). Y en este sentido, la poesía eróticoamorosa de Hernández, porque asume la trascendentalización del hombre desde la naturaleza terrestre del hombre, es la única y auténtica poesía mística humana que ha existido (o de la que yo tengo noticia y considero digna de tal apellido). Y porque el misticismo no puede ser una coartada para que el hombre se ensimisme solitariamente boca adentro, sino de labios para afuera solidariamente. Y eso es lo que hizo Miguel Hernández. El amor es la magia que nos permite creer -demasiado efímeramente- que algunos seres humanos son dioses: la amada, el padre, el hijo, el héroe. La mística al divínico modo, en su búsqueda del paraíso perdido interior, en su huida hacia adentro, implica un rechazo del mundo, una misantropía disfrazada u oculta en la persecución de un Dios que nada tiene que ver en su esencia con los hombres -pero que, dícese, les hará ser como él-. La poesía "mística" de Hernández, en cambio, significa la aceptación del mundo y de los hombres, su fe en el género humano (fe en el hombre perdida por los santos varones y hembras de la Iglesia, más antropófugos cuanto más proclamaban su fe en un Dios teocentrista), la superación de las potencias del hombre desde sí mismo, no su sustitución por una panacea mitológica. Seguramente, el misticismo erótico hernandiano

hubiese sido repudiado por quienes santificaron a Juan de la Cruz; pero, sin duda, Juan de Yepes, más sabio, lo alabaría porque descubriría en él su verdadera identidad.

NOTAS. ANACOLUTOS

1. Respectivamente, en los sonetos que empiezan: *"Por ser mayor el cerco de oro ardiente..."*, *"Diez años de mi vida se ha llevado..."*, *"No me aflige morir, no he rehusado..."*, *"¡Qué perezosos pies, qué entretenidos..."*.

2. C. Sotomayor: soneto *"Hambriento desear, dulce apetito..."* y "Fábula de Acis y Galatea". Villamediana: soneto *"Estos mis imposibles adorados..."*

3. J. A. Villacañas: "La fuga de los presos". En *Rebelión de un recién nacido.*

4. Tal complementariedad en su contradicción existe incluso en los arrebatados lances amorosos: muchas mujeres -imagino que también los hombres- dicen en el instante del orgasmo: *"Me vas a matar / me voy a morir de placer"*. En ese ardor del amor carnal (más coloquialmente: *"me voy a morir de gusto"*) está toda la esencia del amor místico, que, por cierto, también es humano.

5. Soneto *"Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa..."*.

6. Todas las citas de Hernández según la Obra Completa, Espasa Calpe, Edición del Cincuentenario.

7. Por ejemplo, Luis Rosales: *"Soy tu propio dolor, déjame amarte"* ("Ayer vendrá". *Rimas*); y también, con regodeo en la contumacia de estirpe masoquista, en un poema titulado, además, "Ascensión hacia el reposo" (Abril):... *Como sé que al morir terminará la muerte. /.../ Como tú eres el único sufrimiento posible y la angustia de cal que me quema los ojos, / yo te ofrezco la sombra... / donde puedo creer, porque marchamos juntos igual que dos hermanos perdidos en la nieve"*.

8. Es el ansia de transportación, de disolución en la perennidad y plenitud, al que en gemelos y dispares sentidos, aluden Gerardo Diego ante la contemplación de "El ciprés de Silos" o "Numancia" y Jorge Guillén trepando a la "Cima de la delicia" al observar "Las doce en el reloj". Es una alquimia cerebral bautizada como Dios, amor... Es la misma compulsión mental a la que se refiere Bergamín: *"El misterio está en el aire;/ en el aire y en el fuego;/ en el fuego y en la luz;/ en la luz y el pensamiento" (Rimas y sonetos rezagados).*

9. De la trascendencia de "Antes del odio" pueden dar fe voluntaria o inconsciente Alonso y Aleixandre en obras de su madurez. Aleixandre escribe: *"Yo soy sombra en la sombra..."* ("El inquisidor ante el espejo", de *Diálogos del conocimiento*), recordatorio, tal vez, de *"Beso soy, sombra con sombra"*. Alonso pregunta *"¿Que no grite? ¿Mordaza hay preparada? / Venid. ¡Amordazad mi pensamiento!"* ("Soneto sobre la libertad humana", en *Hombre y Dios*), reminiscencia de *"¿Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz?"*. En "Mi sangre es un camino", Hernández preludiaba: *"No bastan cerraduras ni cementos, / no, a encadenar mi sangre"*. (Tristemente: Orwell contesta involuntariamente que sí es posible desmantelar los sentimientos, haciendo hincapié en el amor, al narrar la historia de Winston y Julia en *1984: "Pueden forzarte a decir cualquier cosa, pero no hay manera de que te lo hagan creer. Dentro de ti no pueden entrar nunca" (Segunda, VII). "Sí, pueden penetrar en uno (...) A veces te amenazan con algo que no puedes soportar. Y entonces dices: "A mí no, a ella". Y no te importa lo que pueda sufrir. Sólo te importas tú mismo. Y ya no puedes sentir por la otra persona lo mismo que antes"* (Tercera, VI).

10. Carmen Conde parece contestar: *"¿Ceniza tú algún día? ¿Ceniza esta locura? Tú no te acabas nunca..."* ("Primer amor"). Obsérvese la similitud conceptual con Machado de estos versos de Borges: *¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur, / muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?* ("Cuarteta"). Octavio Paz, que no en

vano tiene un *Homenaje y Profanaciones* que es una paráfrasis del soneto de Quevedo, escribe en "Más allá del amor": *"Todo nos amenaza: / el tiempo, que en vivientes fragmentos divide / al que fui del que seré /... / Más allá de nosotros, en las fronteras del ser y el estar, / una vida más vida nos reclama".*

11. Recuerdo un verso de Carnero, en el poema "Ávila", en el que parece habérsele dado la vuelta al expreso concepto: "... *un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido".*

12. Garcilaso: *"En tanto que de rosa y azucena..."*; Góngora: *"Mientras por competir con tu cabello...". Pero, antes, Tasso: "Mentre che láaureo crin váondeggia intorno...".*

13. De nuevo la diferente mirada hernandiana frente a la de sus inmediatos predecesores: para Cernuda sigue vigente la paradoja del poeta juglaresco, porque *"Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien /.../... por quien me olvido de esta existencia mezquina",* como afirma solemnemente -y torremarfileñamente, pues el ser amado no es así compartición, sino sustitución, más un bálsamo contra la soledad que una solidaridad- en "Si el hombre pudiera decir". La interrelación con la amada, dentro del tema de la "cárcel de amor", se manifiesta en Hernández de manera menos tópica, más densa. Compárese el verso de Cernuda con los de Hernández: *"A lo lejos tú, sintiendo / en tus brazos mi prisión".* Sin olvidar que añade *"en tus brazos donde late / la libertad de los dos".* (Relaciónese esa unidad con ella con estas palabras de una carta fechada el 31 de mayo del 39: *"Volveremos a brindar por todo lo que se pierde y se encuentra: la libertad, las cadenas, la alegría y ese cariño oculto que nos arrastra a buscarnos a través de toda la tierra. Josefina: escríbeme").* Semejante interdependencia y cohexistencia de los enamorados -las de don Juan y doña Inés- hay en la "Resurrección" de Emilio Prados: *"...tú por fuera -sueño / puro- volarás latiendo / sobre mis pulsos, / desnudo alzándome en ellos, / a unirme a ti, sólo alma / ya de nuestros dos reflejos".* Similar unión y trasvase con la "Criatura afortunada", a la par que el ansia de eternidad y un timbre laicamente místico, hay en J. R. J.: "... *a tu contacto, cálido, / en loca vibración de carne y alma, / nos encendemos de armonía /.../ ¡Parece que también vamos a ser / perennes como tú!".* Un apunte de esa unidad hay en Altolaguirre: *"¡Qué juntos los dos estábamos! / ¿Quién el cuerpo? ¿Quién el alma?"* ("Separación"). Recuérdese la interrelación e intercomunicabilidad de los amantes, en idéntico sema, en el nº 12 de los *20 poemas* de Neruda: *"Para mi corazón basta tu pecho, / para tu libertad bastan mis alas".* Como los aparentes enemigos resultan ser la misma sustancia pacífica inmersa en un belicismo no buscado cuando Nicolás Guillén canta *"No sé por qué piensas tú, / soldado, que te odio yo, / si somos la misma cosa / yo, / tú" (Cantos para soldados...).* Tan gratuita o necesaria como las demás es la curiosa compartición de efectos implícita en la excusa que Sancho pone a Maritornes para que lo bizme: "No caí; sino que del sobresalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me duele a mí el cuerpo, que me parece que me han dado mil palos" (I, 16). Ya en la mística clérica hay una interrelación amado-amada, pero es un holocausto, una autoinmolación de la identidad para vivirse y serse en la ajena como si fuera propia, como constata Yepes: *"Esta vida que yo vivo/.../ es continuo morir / hasta que viva contigo"* ("Coplas del alma que pena..."). Hernández, en cambio, proclama la afirmación de la vida propia campartida con la de la amada, no hay en él reniego, sino complementariedad.

14. Nada extraordinario es que, en el registro religioso, Unamuno hubiese escrito con similares palabras *"Cuando, Señor, nos besas con tu beso..."* ("En la mano de Dios...").

15. Escribe Lope el soneto que comienza: *"Ir y quedarse, y con quedar partirse...".* Y John Donne ("Sobre su amada"): *Los amantes ausentes están el uno en el otro".* Y Neruda: *"Adiós, pero conmigo / serás"... "No he salido de ti cuando me alejo..."* ("La

carta en el camino". *Los versos...*). Y Hernández: "Me voy, me voy, me voy, pero me quedo" (soneto 19). Como muestran esos ejemplos, la unión amorosa conduce a la conjunción de los amantes en uno incluso en la distancia; de modo que, si en un enamorado cabe el otro, los vasos comunicantes funden las identidades y cuanto atañe a una pertenece a la otra. Por eso Hernández puede decir que siente la libertad personal desde la de la amada. A esa intercomunicación y transustanciación se junta la necesidad de que el gozo de la unión y unidad amorosa se eternice (mística, trovadórica o sexualmente).

16. A pesar del título rubendariano "Balada en honor de las musas de carne y hueso", nada tiene éste que ver, si no es en la ruptura y descreimiento del trovadorismo místico, con la concepción hernandiana, humanizadora y no sólo carnal. Más cerca está el verso *"Francisca Sánchez, acompáñame"*.

17. También Hernández rinde tributo al tópico: "Es *una herida tan bella, / que estoy sufriendo por ella / y estoy a gusto en mi herida" (El labrador de más aire,* I, 6ª).

18. Tediato se llama el desenterrador de Cadalso, sufridor del dolor cósmico por sufriente de la pena amorosa.

19. "Pena" y "sentir" aparentemente independizados del amor, pero su consecuencia, que resume en su catástrofe interior César Vallejo en "Los heraldos negros", como fátum definitorio inexorable: *"Hay golpes en la vida, tan fuertes... /... como si la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma /... y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada"*. Neruda, en "Walking around", frunce el ceño existencialista sin preámbulos: *"Sucede que me canso de ser hombre..."*. Tal vez ningún personaje tan existencialista (desde luego es el primero) como Mercuccio (*"un hombre que Dios puso en el mundo para que él solo se echara a perder"*, porque *"rima únicamente amor con dolor"* -II, 4ª y 1ª), el adalid de Romeo. Mercuccio está preso en la cárcel del desencanto: del amor, de los hombres y del mundo. Para él la libertad se llama muerte: y la busca en la espada de Teobaldo. Si Romeo se entrega a la muerte al faltarle Julieta (como la propia Julieta, Isolda, Melibea, Isabel la de Teruel...), Mercuccio, paradigma de la desolación de cuantos autores acabo de mencionar como verbalizadores de su *"dolorido sentir"*, igualmente se da a la muerte porque desespera de encontrar una amada redentora. No obstante, Hernández supera tal atavismo y cataclismo amorosoexistencial y se entrega a la vida viviéndose en su amada, resucitándose en ella, confiando en que mientras una parte del todo vive la otra parte no ha muerto todavía. ¿No es ésa la razón -la sinrazón- que mueve a Doña Inés para salvar a su Don Juan?.

20. Cuando, más tarde, Hernández censura a Neruda (*"No perdona imagen ni objeto que se le viene al paso"*) su reproche, en menor escala, recuerda a Nietszche idolatrando a Wagner y renegando de él. El proceso sicológico es el mismo: cuando se busca un puesto en cualquier olimpo, se tiende a repudiar a quien enseñó cómo subir a él, porque la construcción del propio yo exige la matanza de cualquier yo ajeno (porque es un tú determinante, esclavizante); el modelo se convierte en obstáculo y, por lo tanto, en rival; la fascinación inicial deviene rivalidad final y, por ello, crimen sicológico.

21. *"Juntemos, como en la siembra / el trigo al surco, mi cuerpo / a tu cuerpo..."*, dice, insistiendo en la misma imagen, en *Pastor de la muerte,* IV.

22. *"Tigre y paloma sobre tu cintura"*, escribe García Lorca en "El poeta pide a su amor que le escriba". Este soneto es una explicitación del amor como destrucción, y concitación de trovadorismo y misticismo, con expresiones de los mismos: *"Amor de mis entrañas, viva muerte... llena, pues de palabras mi locura/ o déjame vivir en mi serena/ noche del alma para siempre oscura"*. En la tradición inculpatoria, ya había escrito en "La casada infiel": *"Sucia de besos..."*

23. Ese "rayo" de amor y fatalismo "picotea mi costado", afirma Hernández. El costado simboliza, en general, el corazón amante y también el sufriente de quien por amor se

entrega al dolor por causa de la amada o del prójimo: amor y redención. Recuérdese a Manrique: *"...abrieron el mi costado / y entraron vuestros amores"* ("Estando triste, seguro..."); y el "dardo de oro" horadando el corazón de Teresa de Cepeda en su conocido "éxtasis".

24. Hernández enreda la pena amorosa con la metafísica en un proceso paralelo a sus lecturas y a la propia vida: el amante despechado se entristece primero y se desespera de la vida después, cuando persiste el desdén: el dolor se agudiza y categoriza cuanto mayores y persistentes son el amor y su desprecio. En el terreno del poema, si no bastara la tradición garcilasista, ahí están Aleixandre o César Vallejo para atrincherar y enquistar el dolor del desamor y el existencialismo en el verso hernandiano. El "carnívoro cuchillo", el "rayo secular", la "terca estalactita", las "exasperadas fieras" que hay en su corazón (Quevedo: "hay en mi corazón furias y penas"), "las furias refugiadas" convertidas en "pensamientos de muerte"(S. 14), la "pena" que lo hace umbrío, todas ellas expresiones de un fatalismo existencial (el persistente e inolvidable "dolorido sentir"), no deben hacer olvidar, porque estén situadas al comienzo del libro al que pertenecen, que son posteriores (consecuentes) sicológicamente a la pena de amor, síquico y físico, caras de la misma moneda, al hecho de que *"fuera menos penado si no fuera /... / cardo tu piel para mi tacto, cardo..."*. Si *"Este rayo ni cesa ni se agota"* porque *"de mí mismo tomó su procedencia"*, es porque (Quevedo:) *"Este amor que yo alimento / de mi propio corazón...)*. Que la amada es la causa de la parafernalia de la pena lo afirma el propio autor en el prólogo y el epílogo a su tributo al amor cortés: *"¿Adónde iré que no vaya / mi perdición a buscar" si "tu destino es de la playa / y mi vocación del mar"; "Tanta ruina / no es por otra desgracia ni otra cosa / que por quererte y sólo por quererte";* incluso lo declara en otras ocasiones: *"Nadie me salvará de este naufragio / si no es tu amor..."* (soneto 10), *"Quiero que vengas.../ a serenar la sien del pensamiento / que desahoga en mí su eterno rayo"* (soneto 12). Esa pena amorosa metafisicizada lo convierte en barro, primero metáfora del escabel donde el siervo de amor coloca el corazón dispuesto a ser pisado, puesto que *"ya es maduro"* (soneto 8), y luego emblema de la arcilla humillada de la que está hecho el hombre: y entonces la rebelión del *"No me conformo, no, me desespero"*, puesto que "Mi sangre es un camino" recorriendo las venas de la humanidad. Ya no se siente, en la vertiente amorosa, tampoco socialmente, *"carne de yugo"* ("El niño yuntero"): Hernández acaba así de abandonar su principiante afición de trovero o cupletista culto y se perfila como hombre que escribe su condición humana.

25. No es extraño el proceso de interiorización y enclaustramiento, de índole mística, que preludia como una profecía el acabamiento de la vida. Los últimos cuartetos de Beethoven o el *Parsifal* de Wagner lo ejemplifican.

26. La disociación que el ansia de libertad produce en el encarcelado, y su consolación por la escritura, la explica Meléndez Valdés: *"Tú, musa, favorable darme sabes / consuelos y vigor: con tu armonía / los tormentos más graves /.../ se truecan en pacífica alegría /.../ Libre discurro y libre me imagino, / libre soy, libre soy, pues cuando atado / a arbitrio del destino / de mi ser gime la porción grosera, / con raudo vuelo por la inmensa esfera / huyéndose fugaz la mente alada, / hasta el empíreo cielo / osa encumbrarse en un dichoso anhelo"* ("A mi musa. Consuelos de un inocente encerrado en una prisión").

27. La salvación por el amor -y su abnegación-, tal vez reducto en el que se refugia Hernández tras el fracaso de la salvación por la filosofía política, la expone con sencillez Orwell refiriéndose a ésta última, cuando sus personajes desean afiliarse a la lucha por la libertad quizá para salvar su amor: *"No hay posibilidad de que se produzca ningún cambio perceptible durante nuestras vidas. Nosotros somos los muertos. Nuestra única vida verdadera está en el futuro. Tomaremos parte en él como puñados de polvo y astillas de hueso"* (1984, Segunda, VIII).

28. De nuevo George Orwell comparte esa percepción y sentimentalidad amorsocial y entona un cántico: *"Aquella mujer no se preocupaba con sutilezas mentales: tenía fuertes brazos, un corazón cálido y un vientre fértil. Se preguntó Wiston cuántos hijos habría tenido (...) su vida se había reducido a lavar, fregar, remendar, guisar, barrer, sacar brillo, primero para sus hijos y luego para sus nietos (...) Y al final todavía cantaba. Winston sentía una reverencia mística hacia ella (...) Los proletarios eran inmortales, no cabía duda cuando se miraba aquella heroica figura del patio. Al final se despertarían. (...) De esas poderosas entrañas nacería antes o después una raza de seres conscientes"* (1984, Segunda, X). Parece inevitable el recuerdo de *"Para el hijo será la paz que estoy forjando"*.

29. Ya en la "Elegía", Hernández había constatado su creencia en el ciclo vital al hacer de Sijé el ser nutricio *"de la tierra que ocupas y estercolas"*, por lo que su corazón se transforma en "alimento" de las amapolas.

30. "Galerías"; "Canciones a Guiomar"; "Otras canciones a Guiomar".

ALGUNAS NOTAS SOBRE POESÍA Y TEATRO

A- Consideraciones generales:

1. *Que como el sol sea mi verso*
más grande y dulce cuanto más viejo.
(OC, 117)

2. *¡Poesía! Yo querría*
.....
definirla con hipérboles y metáforas ideales
que pasaran arrastrando vibraciones argentinas,
trinos de aves matinales,
notas de arpas celestiales,
vivas luces peregrinas.
Sé que es hálito que viene cual insólito cometa
.....
Sé que espejo es de la vida; sé que es ave
cantadora;
regia nave
que nos porta a la región que nadie sabe;
turbadora
bella música suave...
Sé también que es de Natura la ideálica pintura
.....
Ella finge los murmullos de los mansos arroyuelos,
los rugidos de la fiera tempestad,
los acordes de la tierra y de los cielos,
de los pájaros los cantos y los vuelos,
de las trágicas batallas la tremenda majestad...
("Poesía". 26-IX-1930. OC, 196-8)

3. "Yo, como siempre, nunca satisfecho de nada de lo que hago. Siempre siento en mí un ansia de superación. ¿Cuándo daré con mi forma? Es mucha mi manía por hallarla. Procuro que lo que diga sea mío nada más. Algún día será que quede libre de extrañas influencias" (carta a Sijé, 12-XII-31. OC, 2288).

4. "Yo me ahogo en mi casa. Me dicen que no hago nada. Y yo no respondo que en los seis meses que no hago "nada" he hecho más que nunca (dar un salto enorme en la poesía, leer muchos libros y preparar uno para dentro de unos días" (A Luis Almarcha, 10-X-32. OC, 2302).

5. "¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola, no parece una verdad mentira. Una verdad tan preciosa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. El mar evidente, ¿sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge..." ("Mi concepto del poema". OC, 2113).

6. "Colóquese el poeta ante las cosas, en trance de ángel, crisis de hombre. Cotéjelas con el patrón exclusivamente único que él tenga de las cosas, y apodérese de éstas para crearlas otra vez, presentándolas bajo el carácter de su ilustración inesperada. Cuando el todo de sensaciones producidas haya dado algunos, ¡bastantes!, hervores de gozo y agonía, viértalo, redundando de su vida, de su suceso interno, continuo, espumado a menudo, exento de su desencanto, al recipiente -y músico del verso formal- propende a derramarse de otro modo; agregándole una porción de recato, como de sal en situación corriente y azul verde, aunque otra de alusión a su verdad, como espuma. Propague sospechas entonces de que dentro de aquella presencia

de hostia está Dios, el Principio de la creación, accidente suyo, después de lo cual puede servirlo"("Fórmulas -De poesía". OC, 2124-5).

7. "A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres (...) 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 ("Dedico este libro a Vicente Aleixandre". OC, 550).

8. "Ninguna materia tan perpetua para el hombre que hace arte como la de una Humanidad en plena conmoción, emoción, revolución de todos sus valores morales y materiales (...) Los hombres de la pintura, la escultura, la poesía, las artes en general, se ven hoy en España impelidos hacia la realización de una obra profundamente humana que no han comenzado a realizar todavía (...) Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea y les acosa, vestidos de un egoísmo de barro sucio, impenetrable por una voluntad mezquina de serlo..." ("Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra". OC, 2235).

9. "... La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillerazos. Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada... (OC, 2227).

10. Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra (...)
Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias,
Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio,
Oliver, Plaja, hablemos de aquello a que aspiramos (...)

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo (...)
de la buena semilla de la tierra.
Dejemos el museo, la biblioteca, el aula
sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo (...)
Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad.
("Llamo a los poetas". OC, 674)

Obsérvese en los fragmentos anteriores -tras el paso por el tópico poético de la poesía tan sublimatoria como retórica- el anhelo por la consecución de un estilo propio y el concepto de la poesía como concienciación histórica y arma de combate, que tenía un precedente en su vecino Pla y Beltrán *(¡Que nuestros versos sean / ágiles bayonetas en las manos pesadas de los obreros del Universo". Epopeyas de sangre,* 1933), así como el afán por definirse, a la manera de los manifiestos poéticos, acercándose, en este sentido, a Huidobro. Por último, el definitivo abandono del barroquismo y la visión de la rehumanización poética y el acendramiento expresivo, resueltos en el *Cancionero: "Abandonemos la solemnidad".*

B- De autores y de libros:

11. Sobre su concepto hermético del poema como "enigma" escribe a Raimundo de los Reyes en referencia a *Perito en lunas: "He hallado otro título que me parece más feliz, más breve y sencillo y que creo explica mejor el libro: POLIEDROS"* (3- XI- 32. OC, 2304).

12. Escribe a Juan Sansano: *"Ahí en Alicante se han quedado respecto a la poesía, como respecto a otras cosas, en Campoamor. Comprendo que no hayan comprendido el libro y no vean su valor"* (marzo,1933. OC, 2306).

13. Y a García Lorca: *"Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas*

resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones -a pesar de su aire falso de Góngora- que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz " (10-IV-33. OC, 2307).

14. De nuevo a García Lorca: *"¿Que no sea vanidoso de mi obra? No es vanidad, amigo Federico Lorca: es orgullo malherido"* (30-V-33. OC, 2309)".

15. A Pedro Pérez Clotet: *"Estoy acabando mi segundo libro para enviarlo a octubre al Concurso Nacional. Al revés de Perito en lunas este es un libro descendido y descendiente del Sol, solar. Claro y concreto, me parece que como no haya comida de negros, será para mi ambición el premio destinado por el Estado al mejor libro lírico"* (29-VIII-33. OC, 2312).

16. *"Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra (se refiere al auto sacramental), y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí, ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de Cruz y Raya, ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé. En el último número aparecido recientemente de "El Gallo Crisis" sale un poema mío escrito hace seis o siete meses: todo él me suena extraño. Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica... Estaba mintiendo a mi voz y a mi naturaleza terrena hasta más no poder; estaba traicionándome y suicidándome tristemente. Sé de una vez que a la canción no se le puede poner trabas de ninguna clase"* (julio,1935. OC, 2345). Obsérvese en esta carta a Juan Guerrero Ruiz un adelanto de lo que sería su última poesía: "a la canción no se le puede poner trabas". Ni compromisos ni culteranismos: sólo autenticidad superadora del lastre de lo aprendido.

17. En carta a Fenoll (febrero, 36) dice que la "Elegía" *"es lo más hondo y mejor que he hecho"*. Pero también afirma, desorientado respecto a la calidad y el tremendismo, de la otra elegía, la dedi-

cada a la novia de Sijé: *"Siento mucho haberla hecho después de estar publicado mi libro: me hubiera gustado incluirla en él también"*. Y en la misma carta: *"Son muchas las penas que cuesta escribir con sangre y muchas las muertes. Tú haces lo mejor cantando hacia dentro y no hacia fuera"*. Unas líneas más arriba: *"Me ha escrito Poveda y me ha mandado unas cosas muy raras y graciosas: ""La choza del ringorrango, del ringorrango que rige...""¡Qué estupendas palabras para el que tenga trabazón en la lengua!... Ya hablaremos cuando vaya por ahí y le diré que no se engañe a sí mismo"* (OC, 2367-8).

18. También a Fenoll (mayo, 1936): *"Señor director de Silbo: es muy bonito el segundo número y no te puedes imaginar la gracia que ha hecho lo de Poveda. Me he reído a pierna tendida con sus putas verdes y con ese modo de ahuecar la voz para que retumbe mucho. Dile de mi parte que toma el rábano por las hojas al querer hacer una poesía al modo de Neruda y que es preferible que haga sus sonetos (...) a Poveda he de decirle que se tome más en serio y menos afectadamente su papel de poeta si quiere serlo"* (OC, 2405).

19. *"Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena "El torero más valiente"?Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia por aliviar la mía"* (1-II-35. OC, 2333).

20. De nuevo a Fenoll (12, junio de1936): *"Tengo escritos casi dos actos de mi obra. Me presento al premio, pero sin ninguna esperanza. La escribo, eso sí, entusiasmado, porque sé que no es posible que tarde en estrenar, pero sobre todo porque el personaje, mejor, los dos personajes centrales de la obra, los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que siento que soy y quisiera ser. Se llama, que ya está bautizada, "El labrador de más aire"*, y cuando vaya a Orihuela os leeré todo lo que tenga hecho (OC, 2424).

21. *"Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponde y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo... trato de hacer de la vida materia heroica frente a la*

muerte...En mi poesía, en mi teatro, expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás... (*Teatro en la guerra*. OC, 1787-8)

22. *"Hago teatro breve, pero nunca menudo, o no quiero hacerlo"* (OC, 2279).

23. Su comentario sobre *Residencia en la tierra* muestra, quizá más claramente que ningún otro texto, la mímesis y la exultatio hernandianas: igual que se había dejado seducir por los clásicos, admite su versal enamoramiento nerudiano. El aherrojamiento de la métrica, con todas sus trincheras de tradición tanto aprendizadoras como esclavizadoras, y la libertad expresiva, donde más que el verso manda el cuerpo. Está tan invadido de la invasión torrencial de *Residencia en la tierra* que su crítica habla más de sí mismo que del libro de Neruda, y por eso importa precisamente, aunque los apologistas y eruditos violeteros se empeñen en considerar tal texto como la demostración de que Hernández también era un gran crítico. Como crítica es muy mala: panegírica e impresionista; como poética es importante. Había hecho algún apunte sobre libros ajenos a sí mismo (*Oriolanas*, de J. M. Ballesteros; *Canciones de amor*, de Sansano; *Trasluz*, de Pérez Clotet); pero es en éste sobre Neruda donde encuentra su propio yo escondido y se le revela su propia mismidad poética e íntima, su descanonización de los cánones clásicos, emocionales, ideológicos y rubicundamente apolíneos. Nada copio de su comentario sobre *Residencia en la tierra*, (OC, 2152...) dada su extensión y por ser suficientemente conocido; pero sí de su otra prosa "Pablo Neruda, poeta del amor": *"Poeta clásico es aquel que da una solución a su vida y, por tanto, a su obra. Romántico, aquel que no resuelve nada ni en su obra ni en su vida. Neruda no se impone a sus pasiones, canta bajo la imposición de ellas desenfrenadamante. Tiene como todo poeta, clásico o romántico, vicios poéticos. Uno de ellos es el de que se entrega con frecuencia a la lógica interna, antinatural, sin respeto para la lógica natural del que la escucha. Impudor poético, vicio romántico: hablar de lo más íntimo, de lo que sólo pertenece a unos cuantos seres queridos, en público. Publicar dolores, desgracias, con*

demasiado desenfado. Inconsciencia poética: no perdonar imagen ni objeto que se le viene al paso"(OC, 2165).

El presente libro se acabó de imprimir en los talleres
de Gráficas Olmedilla, S.L., de Alicante,
el día 5 de Octubre de 1998.
Se empleó para su elaboración papel volumen editorial
ahuesado de 100 grs. y cartulina 325 grs. para las
cubiertas con solapas, ambas glasofonadas en mate.
Los textos se compusieron
en tipo Times, cuerpos 9 y 12.
Encuadernaciones Alicante concluyó la labor cosiendo
en pliegos de dieciséis
en Rústica cosido con hilo vegetal.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL
ALICANTE