MIGUEL HERNÁNDEZ: LA TRADICIÓN SUPERADA

Por
JOSÉ ANTONIO TORREGROSA DÍAZ

Afortunadamente, resulta hoy ya criterio unánime en los estudios especializados sobre Miguel Hernández el reconocimiento de la absoluta consciencia, del esfuerzo decidido y del empeño denodado que puso el poeta de Orihuela en su labor literaria. Su mérito, la valía de su obra, no se explica sólo por la inspiración, ese concepto que el Romanticismo elevó a categoría definitiva en el Arte, o por sus dotes naturales, sino, en buena medida por la obstinada búsqueda de un camino por el que conducir sus inquietudes poéticas, irrefrenables según él mismo declaraba:

> 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[1].

La escritura literaria no se conduce, en el caso de Hernández, por la ligera espontaneidad, sino que frecuentemente halla cauces literarios previamente transitados por otros escritores. Esto sucede más al comienzo de su andadura, y es natural que sea así, pero en general, a lo largo de toda su producción, la literatura leída y asimilada será muy importante para él, bien que a partir de un momento determinado se haga evidente la enorme capacidad que tuvo para conseguir obras profundamente originales sirviéndose de la tradición.

Si es cierto, por un lado, que no tuvo una formación académica avanzada, pues hubo de abandonar los estudios a los 14 años para dedicarse a ayudar en la modesta economía familiar, es también cierto, por otro, que siempre se afanó en la lectura como medio de promoción cultural y, por tanto, humana. Otra cosa es que discutamos o incluso neguemos que esa inclinación se llevara a cabo con método y regladamente, pues durante mucho tiempo más bien se hizo al designio de la oportunidad o de la casualidad. Sobre todo en la adolescencia leía lo que podía. En cuanto a su creación literaria, sus comienzos están marcados incuestionablemente por la lectura de Rubén Darío y de Juan Ramón Jiménez, a través, este último, de la *Segunda Antología Poética*, que confesó Hernández –no sabemos si hiperbólicamente– haber leído «cincuenta veces»[2]. Y, en efecto, senderos, frondas, campiñas, valles, esquilas, lánguidas tristezas, melancolías y soledades forman parte de un vocabulario y una escenografía típicamente juanramonianos que en bastantes de sus composiciones tempranas reproduce Miguel Hernández. Al igual que el motivo de la muerte, tan presente en el andaluz. Y en cuanto a Rubén, el aprendiz de poeta ya ha interiorizado en su primera juventud el mundo colorista, legendario y mitológico del vate nicaragüense, con la probable ayuda, además, de un diccionario de mitología. También Gabriel y Galán, un poeta de enorme prestigio en su momento, sobre todo en círculos conservadores, fue leído con atención por Hernández y su huella perduró en la obra de

éste más allá del periodo de formación. Igualmente leyó con devoción a Gabriel Miró, a quien consideraba escritor predilecto, según leemos en las declaraciones que hizo a las revistas *El Robinsón literario de España* y *Estampa* a principios de 1932. La huella del autor de Años y leguas en esta época temprana se extiende no sólo a la creación por el oriolano de determinados climas sensoriales, sino también a sintagmas concretos que recrean el mundo de sensaciones mironiano[3].

Son muy numerosas, por supuesto, las lecturas juveniles del poeta[4], pero para nuestra intención estos solos ejemplos nos permiten afirmar que el mundo recreado por Miguel Hernández en bastantes de los poemas de su primera etapa literaria no es el medio rural en el que a diario vive, no es la naturaleza importada directamente al verso a partir de su observación inmediata. Antes bien, la intermediación de diferentes lecturas realizadas quizá con no poca anarquía, pero asumidas con intensidad, produce una visión literaria del mundo y de la naturaleza circundantes llena de artificio y de clichés fácilmente identificables. Desde el punto de vista de la creación artística, y en contra de lo que en 1930 manifestaba su primer crítico literario, José María Ballesteros[5], no es Hernández, en absoluto, un poeta natural y espontáneo, sino todo lo contrario.

Pero, como venimos diciendo, ese conocimiento y absorción de la Literatura todavía hubo de producirse de manera bastante indiscriminada y con oscilaciones de muy diversa condición. Un poema publicado a los 19 años en el periódico *El Pueblo de Orihuela* titulado «Amorosa» revela hasta qué punto esto fue así:

> Muchachita de luengos cabellos de oro
> y figura que sólo sueña el pintor,
> que deshojas las flores del gran tesoro
> de los pocos abriles sin un amor.
>
> Ama, hoy que en tu boca canta la risa
> como un pájaro de oro que hizo el nidal
> en tu ebúrnea garganta donde la brisa
> que la cerca perfuma su áureo cristal.
>
> [...]
>
> ¡Ama! Linda muchacha de ojos de maga
> y de labios purpúreos llenos de miel
> ¡No es eterna tu aurora, su luz se apaga...
> y la sigue la noche negra y cruel!
>
> [...]
>
> ¡Ama, vive la vida bella e inquieta!
> No te muestres esquiva, que no es virtud...
> Es..., lo dijo, filósofo, grande poeta:
> «¡Juventud sin amores, no es juventud!».

La composición recrea el viejo tópico del *collige, virgo, rosas*, del poeta tardolatino Décimo Magno Ausonio, y se abre con una cita de Federico Balart que se reproduce igualmente en el último verso. Balart fue un poeta (también periodista y político) nacido en Pliego (Murcia) en 1831 y muerto en 1905. Gozó de gran fama en su época, y aun años después de muerto, como representante de una poesía realista que calaba incluso en ámbitos populares. «Amorosa», el poema hernandiano, vuelve al tópico que en España conoció a través de Garcilaso («En tanto que de rosa y azucena») y Góngora («Mientras por competir con tu cabello») su más afortunada formulación. Miguel Hernández lo transmite con versos de raigambre posromántica y ecos rubendarianos, pero a la vez adopta

a Balart como autoridad, concretamente a través de un poema de éste titulado «En un álbum» (en alusión a esa costumbre decimonónica de autografiar poemas), en el que el murciano incita al amor a una joven porque «Juventud sin amores no es juventud»: «Abre al amor el alma,/niña hechicera;/prefiere a triste calma/grata inquietud:/primavera sin flores/no es primavera;/juventud sin amores/no es juventud». Que en este asunto no sean los clásicos áureos (cuyos poemas sin duda conocería) la mediación elegida por Hernández y lo sea Balart («filósofo, grande poeta») denota un criterio estético todavía en fase de forja, aún sin perfilar.

En cualquier caso, el poeta es absolutamente consciente de la necesidad de una base sólida para su quehacer y, por ello, la lectura es elevada a la categoría de actividad necesaria. El 10 de octubre de 1932, tres meses antes de publicar *Perito en lunas*, le escribía a Luis Almarcha:

> Es el caso, querido don Luis, que deseo vivísimamente estudiar y en casa no pueden o, no sé, no quieren, mantenerme si no trabajo (mi padre dice: si no doy «producto», como una máquina o un pedazo de tierra). 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).

Pero lo cierto es que va anidando en él un deseo de originalidad que le hace querer desembarazarse de influencias excesivamente miméticas, como le dice a Sijé en carta del 12 diciembre de 1931:

> Yo, como siempre, nunca satisfecho de nada de lo que hago. Siempre siento en mí una 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.

Ese ir adquiriendo consciencia literaria, el ir discriminando lecturas, el factor de la autoexigencia, se manifiesta bien en la carta despechada y arrogante que, a propósito de Perito en lunas, envía el 10 de abril de 1933 a Federico García Lorca, tan citada:

> 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.

En la misma carta alude a la reacción de sus paisanos, que no han entendido el libro, y reproduce un testimonio tipo, el de alguien que le dijo: «Yo te he comprado el libro creyéndolo bueno y me has dado arpillera, yo he leído a Campoamor».

Quede para otra ocasión considerar la arrogancia que pueda haber en estas declaraciones y comentar la reacción probable que tendrían en Lorca. De momento, lo que nos interesa es resaltar la consciencia del poeta respecto de su labor literaria y el ahínco en ella puesto. E incluso aparece el nombre de Campoamor como sátira de la poesía trasnochada, adecuada sólo para lectores primarios. Sea más o menos justa la valoración, lo cierto es que encierra un criterio artístico bastante definido.

Es precisamente a partir de *Perito en lunas* cuando notamos con claridad que Hernández sabe qué se precisa para empezar a ser tenido en cuenta. A ningún sitio le conduce

la mímesis descarada de Rubén Darío, o la poesía regionalista a través de una lengua inventada a lo Vicente Medina. Ni siquiera la devoción juanramoniana legitima la copia de motivos, ambientes, tonos y vocabulario del autor de *Pastorales*, porque ese proceder no ofrece ninguna salida para él. Lo que no quiere decir, en absoluto, que haya de cerrar los ojos a la tradición literaria, cosa por otra parte imposible. Por eso, la escasa atención que, desde sus expectativas, mereció *Perito en lunas* supuso para él un enorme desencanto[6], porque pensaba hacer valer con orgullo la enorme aportación personal que suponía toda la carga de originalidad metafórica concentrada en cada una de las 42 octavas reales (sin contar el material no seleccionado); y si Góngora –y también las greguerías de Ramón Gómez de la Serna– le sirvió de escuela procedimental, Hernández no podía aceptar –con razón– que la crítica de su libro se redujera al adjetivo *gongorino*.

Perito en lunas no fue, desde luego, un éxito literario –ni por su cortísima tirada ni, sobre todo, por sus particulares características podía aspirar a ello–, pero, en cualquier caso, no fue esfuerzo baldío, porque el uso intensivo de la metáfora en la poesía hernandiana será una conquista definitiva de juventud que le habrá de acompañar siempre en su quehacer artístico, si bien atenuado progresivamente el primer barroquismo. Todavía a la altura de 1939, preso en Madrid, en medio de una dolorosa situación personal y familiar, escribe las seguidillas conocidas como «Nanas de la cebolla», un frenético encadenamiento de metáforas sin tregua.

El peso de la tradición va a ser una constante a lo largo de toda la producción hernandiana, desde la lírica tradicional y los clásicos españoles hasta los poetas contemporáneos con los que trabó amistad. Existen meritorios estudios parciales acerca de la formación literaria de Hernández y del reflejo de ésta en su obra, pero no contamos con un trabajo exhaustivo que abarque toda su poesía, su teatro y su prosa. Se trataría, desde luego, de una tarea de enorme envergadura, dada la permeabilidad de nuestro autor, en el que tan a menudo percibimos resonancias literarias de aquí y de allá. Podemos ahora recordar unos cuantos ejemplos de urgencia que pertenecen a su escritura de guerra, a *Viento del pueblo*. Y elegimos este libro para que se compruebe cómo también participa de la tradición una obra nacida con el apremio de las circunstancias históricas, escrita con el impulso dramático de los sucesos que la inspiran y puesta al servicio de una necesidad inmediata. Todos estos factores podrían hacernos creer en una engañosa espontaneidad en los poemas. Y, sin embargo, también éstos acogen el legado de la Literatura. Las «verduras de las eras» de Jorge Manrique, recordando el esplendor de la corte de Juan II, reaparecen tal cual en la «Elegía Primera. A Federico García Lorca»:

> Verduras de las eras,
> ¿qué tiempo prevalece la alegría?

Con estos versos encomiásticos dedicados a «Pasionaria»:

> Los herreros te cantan al son de la herrería,
> Pasionaria el pastor escribe en la cayada
> y el pescador a besos te dibuja en las vela,

recordamos la intervención *–sensu contrario–* del criado Pármeno criticando a Celestina («¡Puta vieja!») en el primer acto de la gran obra castellana:

> Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los zapateros y peinadores, tejedores…

Quevedo y su *quotidie morimur* (la vida es un ir muriendo día a día) late en «El niño yuntero», cuyo protagonista «empieza a vivir, y empieza/a morir de punta a punta». El mismo poema recupera el tópico clásico de que la vida del hombre en la tierra –su madre, otro motivo clásico («levantando la corteza/de su madre con la yunta»)– es una continua lucha: «Empieza a sentir, y siente/la vida como una guerra,/y a dar fatigosamente/en los huesos de la tierra». Incluso todavía a estas alturas Gabriel y Galán late casi secretamente y por contraste en este poema de denuncia para, como ha puesto de relieve Abad Merino, ser refutada su idea de que el trabajo es una cadena a la que está atado el hombre y que sólo a Dios toca romper. Ahora Hernández convoca a los jornaleros para que la rompan cuando de injusticias tan tremendas se trata, como es el trabajo infantil. Incluso en el poema «El sudor» deja huella también la obra del autor salmantino a través de la imagen fecunda del sudor que abona la tierra, de la dignificación del trabajo y de un cierto léxico asociado al tema[7].

Y ya que hemos hablado de refutaciones, el mismo episodio de la Creación, narrado en el *Génesis* bíblico, es conscientemente evocado en el poema «Aceituneros»: «*Levántate, olivo cano*,/dijeron al pie del viento./Y el olivo alzó una mano/poderosa de cimiento». El sujeto de «dijeron» ha sido enunciado en las estrofas anteriores. Son los tres elementos que han dado la hermosura de los troncos retorcidos, a saber: la tierra callada, el trabajo y el sudor, formando uno solo; el agua pura, por otro lado, y la conjunción de los planetas por último. Por eso son estos tres elementos quienes pronuncian el mandato cosmogónico: «*Levántate, olivo cano*». Ya no es Dios quien actúa de la nada («no los levantó la nada»), sino las más elementales fuerzas terrestres y humanas aliadas con el universo. Pero el relato bíblico actúa en el pensamiento hernandiano.

A la «Canción del esposo soldado», uno de los poemas más recordados de todo el libro, hermosa conjunción de lo épico y lo lírico, acuden también las voces de los clásicos. Tan lejos de San Juan de La Cruz el poema hernandiano y sin embargo el carmelita se hace presente en él: «Canción del esposo», «cierva concebida»; la versión luisiana del *Cantar de los Cantares* ofrece un «Mis pechos son torre bien fundada», origen probable del verso «morena de altas torres»[8]. Incluso, mucho más cercano en el tiempo, en «he poblado tu vientre de amor y sementera» inciden quizá los versos, otra vez, de Gabriel y Galán, quien escribe en «Las sementeras»: «¡Aquélla del hogar sí que es hermosa! ¡Aquélla sí que es santa sementera!».

Y el siguiente fragmento de Rubén Darío perteneciente al *Canto a la Argentina*, de 1910, nos habrá de recordar otros versos de Miguel Hernández, mucho más ampliamente difundidos que los del poeta de Nicaragua. Ha señalado la similitud el profesor Díez de Revenga[9]:

> Hombres de España poliforme,
> finos andaluces sonoros,
> amantes de zambras y toros,
> astures que entre peñascos,
> aprendisteis a amar la augusta
> Libertad, elásticos vascos
> como hechos de antiguas raíces,
> raza heroica, raza robusta,
> rudos brazos y altas cervices,
> hijos de Castilla la noble
> rica de hazañas ancestrales;
> firmes gallegos de roble;

catalanes y levantinos
que heredasteis los inmortales
fuegos de hogares latinos...

Si todo esto, y mucho más, sucede en un libro escrito, como decimos, al soplo de un viento histórico urgente, poco habrá que ponderar el alcance de la tradición en obras en las que el compromiso social está ausente y adquiere mayor fuerza el factor estético. Los sonetos amorosos de *El rayo que no cesa*, por ejemplo, en los que convergen tantas huellas clásicas y modernas, cultas y populares, mostración verdadera de lo mucho leído y asimilado por un joven de veinticinco años que intenta ganarse un sitio de prestigio entre los escritores a los que admira. Quizá no haya en todo el siglo XX otro poemario que contenga tal cantidad de artificio y tantas deudas expresivas y que, a pesar de ello, nos transmita la impresión de una verdad vital (lo sea absolutamente o no) vivida tan rabiosa y desesperadamente.

La tradición literaria

Pero no sólo en *El rayo que no cesa*. En todas las parcelas de su producción se nota que Hernández ha hecho suyos, a través de sus lecturas, multitud de motivos, tópicos y símbolos de largo recorrido histórico, presentes tanto en la literatura española como, en ocasiones, en los clásicos grecolatinos.

El *beatus ille*, filtrado a través del menosprecio de corte castellano, está en la base del «Silbo de afirmación en la aldea». Los *efectos contrarios del amor* son experimentados por Encarnación en *El labrador de más aire*, acto I: «Es una herida tan bella,/que estoy sufriendo por ella/y estoy a gusto en mi herida»; y por el sujeto lírico del poema «De amor penadas se alicaen las flores»: «en ti busco el alivio de mis llagas,/y cuanto más lo busco, más me llago». El *amor como fuego interior* llamea con formulación renovada en la angustiosa desesperación de las «fraguas coléricas y herreras» del soneto 2 de *El rayo*. El contraste *fuego-hielo* en la expresión del amor se mezcla con metáforas del mundo natural, tan cercano al poeta, en el soneto 5: «Tu corazón, una naranja helada/.../mi corazón, una febril granada»; o incide en una íntima agonía amorosa: «Por este amor que me embarga/de cisternas y herrerías,/fuego y nieve», *El labrador*, acto I. La *militia amoris* que desde Ovidio ha emparentado al amante y al soldado a través de un léxico común para los dos (armas, guerra, herida, conquista, muerte...) pervive en «Tristes guerras/si no es amor la empresa»; y antes, en una derivación peculiar del tópico, había aparecido en *Perito en lunas*: «Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,/en humanos hiciste entrar combates» (octava real XVI) o en el mal citado verso gongorino que cierra la octava XIII: «A batallas de amor, campos de pluma»; y en el poema «Égloga-menor»: «campos propios para una dulce guerra». El viejo motivo del lamento de la *garza enamorada*, popularizado por Gil Vicente («Mal ferida iba la garza»), incide en el soneto 9: «Garza es mi pena, esbelta y triste garza»; y se podría discutir si también resuena, renovado, en el 26: «un toro solo en la ribera llora/olvidando que es toro y masculino». La *llegada del mes de mayo*, que con su esplendor natural acucia a los enamorados, es motivo recurrente en la poesía y en el teatro hernandianos, y tiene su plasmación más popular en el romance «Por fin trajo el verde mayo / correhuelas y albahacas...», de *El labrador*, acto I. La pureza y la castidad son exaltadas con una referencia a un célebre motivo de la antigüedad grecolatina, el de la *tórtola*, que Hernández pudo conocer a través de fuentes diversas, como Virgilio, San Juan de la cruz o el romancero castellano: «Tiene la voz de fuentes manantiales/y

los ojos de tórtola viuda» (*Quién te ha visto y quién te ve*, parte II, escena VII); «¿Qué tórtola exquisita se resiste/ante el silencio crudo y favorable/a expresar su quebranto de viuda?» («La pena hace silbar, lo he comprobado»). El *homo viator*, perdido en medio de sus tribulaciones amorosas, y *la amada como puerto seguro* centran el soneto 10. El llanto desconsolado junto al tronco de un árbol, de profundas raíces clásicas, lo oímos en la «Elegía» dedicada a Josefina Fenoll: «Arrímate a llorar conmigo a un tronco». El añoso *árbol de la esperanza* que retoña de nuevo alienta a los soldados de la República en «El herido»: «Porque soy como el árbol talado, que retoño:/porque aún tengo la vida». El *amor más poderoso que la muerte* recorre todo el «Vals de los enamorados...» hasta sus últimos versos: «aventados se vieron/como polvo liviano:/aventados se vieron,/pero siempre abrazados». La *brevedad de la rosa* sirve, sobre todo, para recordar la circunstancia aflictiva de la muerte precipitada del primer hijo: «El sol, la rosa y el niño/flores de un día nacieron»; pero antes era recordada en estos versos de *Quién te ha visto y quién te ve*: «Cogeré esta joven rosa,/que se eleva, avergonzada/de vivir para la nada,/hasta el elogio de hermosa», (parte primera, escena VII). La imagen de *la risa como relámpago*, llegada a nuestra poesía desde Petrarca («e 'l lampeggiar de l'angelico riso», *Canzoniere*, CCXCII) y refundada por Quevedo («relámpagos de risa carmesíes» escribió en el poema «Retrato de Lisi que traía en una sortija»), aparece plásticamente en ese «corazón que en tus labios/relampaguea», de «Nanas de la cebolla». El recuento, sin duda, se podría prolongar, y no tendríamos sino la confirmación de lo evidente: la escritura hernandiana encuentra en la tradición clásica un semillero fecundo[10]. Incluso el famoso *huerto* de Miguel Hernández («Volverás a mi huerto y a mi higuera»), al que nuestro poeta había dedicado la composición «HUERTO-mío», encumbra su modestia bajo los auspicios de la cultura libresca. No se trata del hortus medieval, como a veces se ha dicho, sino llanamente del huerto de Fray Luis de León («Del monte en la ladera/por mi mano plantado tengo un huerto...», «Vida retirada»). En su poema, Miguel Hernández reproduce como entradilla el heptasílabo del agustino, y, a la estela del maestro, lo que es un sencillo traspatio de su casa, al pie del monte San Miguel, se inviste de cualidades edénicas: «Paraíso local, creación postrera,/si breve, de mi casa;/sitiado abril, tapiada primavera, donde mi vida pasa/calmándole la sed cuando le abrasa.//Yo, Dios y Adán, que lo cultivo y riego,/por mi mano y conducto...». Y el homenaje a Fray Luis alcanza incluso a la estrofa adoptada por el discípulo, la lira, si bien con tres endecasílabos y dos heptasílabos.

Pero la huella de la tradición no radica sólo en el recuerdo de temas, motivos o incluso sintagmas de tal o cual obra, de tal o cual autor. Todo un auto sacramental de corte barroco es puesto en pie por nuestro poeta a sus veintitrés años. Y en las formas métricas no está Miguel Hernández menos unido al pasado: décimas tempranas a la manera de Jorge Guillén, octavas reales avaladas por un Góngora redivivo, sonetos al más puro estilo clásico, teatro en verso de abolengo lopeveguesco, romances épicos que prosiguen una línea secular ininterrumpida en nuestra literatura, breves canciones de aire tradicional, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos....

Estamos hablando, en fin, de un sinnúmero de aspectos vinculados con un mundo de lecturas firmemente interiorizadas que aflorarán en la escritura de un muchacho que combatió la escasez de recursos materiales con un ávido deseo de absorber cuanto sirviera para encauzar con éxito su propia inclinación literaria. Y de que aceptemos este hecho se deriva una consecuencia que no parece insustancial en lo que atañe al estudio del poeta: la necesidad de que seamos prudentes a la hora de establecer o enfatizar el elemento autobiográfico que nutre su universo estético. Y no porque haya de omitirse en el análisis algo que es consustancial a la obra del oriolano, sino porque el exacto establecimiento de

sus precisos perfiles debería trazarse siempre sin perder de vista el peso de una tradición literaria que impone como débito una determinada retórica, en ocasiones ciertamente artificiosa, que el autor hace prevalecer muchas veces sobre la exactitud en la plasmación de la vida *vivida*. Pensemos –y es sólo un ejemplo entre otros, aunque muy relevante– cuánto debe a la Literatura la expresión atormentada de la pena en *El rayo que no cesa*. Añadamos a esto la tiranía que impone a cualquier autor el tener que ajustarse, en el verso de cuño clásico, al metro y a la rima, que tanto esclavizan la expresión. Resulta decepcionante tener que apelar todavía a cuestiones tan elementales, pero en el caso de Miguel Hernández, una parte de la crítica sigue empeñada, con un ejercicio de abuso crítico (quizá a causa de una devoción hacia la persona más que hacia el poeta), en llevar a su biografía todo cuanto escribió casi como si fuera el documento notarial de sus vivencias personales, con evidente olvido de que en la mixtura entre lo tradicional, lo artístico y lo biográfico, este último elemento acaba cediendo una parte de su verdad.

La tradición superada

Pero volviendo al tema que nos ocupa, hemos de decir que no es nuestra finalidad hacer una enumeración de simples deudas contraídas por el poeta oriolano con los habitantes del parnaso literario, lo cual, por otra parte, no contribuiría a dar la imagen cabal del escritor que fue Miguel Hernández, tan profundamente innovador. Más nos interesa centrarnos en algunos aspectos de su poesía que nos pueden explicar cómo opera Hernández con la tradición para subsumirla y superarla. Aquellos precisamente que muestran el brillo de la originalidad que trasciende el modelo, al punto de que muchas veces, aun latente, lo hace casi invisible. Sería éste, creemos, un apartado fundamental en ese futuro y deseado estudio sobre Miguel Hernández y la tradición literaria. No bastaría con ordenar un listado de resonancias literarias o intertextualidades que se dan en su obra. El verdadero interés se hallaría en explicar los mecanismos de creación por los que el poeta de madurez construye una obra genuina y auténticamente personal partiendo muchas veces de materiales heredados.

Es lo que sucede, por ejemplo, en el soneto 23 de *El rayo que no cesa* («Como el toro he nacido para el luto»), cuyo terceto final («Como el toro te sigo y te persigo,/y dejas mi deseo en una espada,/como el toro burlado, como el toro») nos presenta al enamorado irresistiblemente atraído por la mujer, por el femenino y erótico oro, y acude una y otra vez a ella; y una y otra vez se hallan frustrados, burlados, sus deseos. Y a pesar de saber el sufrimiento que esto conlleva, persiste en su empeño. Igual que el toro acude con insistencia a la muleta para finalmente hallar la muerte en ella. En la literatura amatoria el asunto remite al tópico centenario de la mariposa nocturna atraída por la luz, por lo general una llama (con su simbolismo amoroso), en la que encuentra la muerte. Un motivo que, a imitación de Petrarca, fue desarrollado hasta la saciedad por nuestros poetas áureos en la expresión de la irresistible atracción que sobre el enamorado ejerce la dama, y que ahora renueva radicalmente Miguel Hernández (que conocía el motivo y lo utilizó tempranamente en el poema «Sueños dorados», de 1930, y, más tarde, en el acto primero de *El torero más valiente*, en boca de José, acto I, escena III) confiriéndole una carga emocional, un tragicismo, que no se hallaba en el caso de la insustancial mariposa y sí nos transmite la imagen dramática y doliente del toro, contrafigura del amante. Es un caso paradigmático de cómo queda superado y empequeñecido el modelo, prácticamente anulado, pues sólo escuchamos en el poema la voz inconfundible de Hernández[11]. Es la tradición superada.

Si más arriba decíamos que la poesía de urgencia de *Viento del pueblo* también asimila una cuantiosa herencia literaria, no queda libre tampoco de la misma un poema igualmente de urgencia –aunque de intencionalidad y tono bien distintos– como es la «Elegía» a Ramón Sijé, cuyos versos encierran muchos más elementos de la tradición de lo que podría hacer pensar su vehemente y desbordada sentimentalidad. La muerte prematura del amigo y su repercusión inmediata en el ánimo del poeta invitarían a creer que sus versos han fluido a borbotones, con el único estímulo de la desesperación y el desgarro interior. Pero de nuevo nos hallamos con que en el resultado de la obra se halla interpuesta la literatura leída por Miguel Hernández. Desde el literario «hortelano», voz ajena al medio del que surge Hernández, hasta la imagen sanjuanista del pájaro como símbolo del alma («pajareará tu alma colmenera»), pasando por la expresión hiperbólica del llanto («alimentando lluvias»), de raíz petrarquesca, aunque quizá aprendida en la poesía de Garcilaso y de Quevedo. Y en medio, o mejor dicho, desde el principio hasta fin, la más importante imagen que recorre todo el poema, una imagen funeraria, pero, a la vez, con evidente intención consolatoria: la quevedesca *agricultura de la muerte*. Escribió el autor madrileño:

> No defraudemos la agricultura de la muerte: semilla es nuestro cuerpo para la cosecha del postrero día. Mejor cuenta da de la siembra la tierra que las piedras [«monumentos funerarios»].

Y también

> La tierra de que fue hecho [el cuerpo] le [a]guarda como madre: recíbele como semilla para que renazca de la putrefacción. Obras de siembra tiene el entierro[12].

El cuerpo muerto regresa a la tierra de donde surgió para perpetuar el ciclo orgánico de la vida engendrando nueva vida. La tierra abonada por el cuerpo de Sijé será cultivada por el poeta-hortelano y así el alma del amigo muerto retornará encarnada en la próxima floración: en el huerto, en la higuera, en las flores que adornan las «rejas» de las ventanas, en los coloridos balcones («altos andamios»), y antes que en ningún sitio, en el almendro, de floración tan temprana. Pero todos estos recuerdos tradicionales que convergen en el poema elegíaco, reflejos de una formación adquirida, se hallan tan fundidos con el caso concreto y único de la desdichada muerte del joven Sijé, que el lector se hace partícipe con el autor en la sensación de hondo estremecimiento que recorre cada verso. En último extremo, el artificio de lo heredado sirve a la expresión dolorida de las emociones del poeta, cuya voz sincera escuchamos lastimada: «Me alegra mucho que os agrade mi elegía, la he hecho poniendo toda el alma y todo el corazón en el papel», escribió Hernández a los padres de Sijé (17 enero 1936).

Un nuevo poema donde resuenan, renovados, los ecos tradicionales es el romance endecha titulado «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», un bello poema de amor que conjuga un doble motivo: el de los *amantes perseguidos* («huracanes quisieron / con rencor separarlos. / Y las hachas tajantes / y los rígidos rayos») y el del *amor más poderoso que la muerte* («aventados se vieron/ como polvo liviano/ aventados se vieron,/ pero siempre abrazados»). A ello hay que sumar la aparente escenografía clásica del *locus amenus* y del *hortus eroticus* con que se abre la composición:

> No salieron jamás
> del vergel del abrazo.
> Y ante el rojo rosal
> de los besos rodaron.

Y decimos *aparente* porque no hay, en realidad, tal escenografía. Las referencias al «vergel» y al «rosal» no son otra cosa que metáforas del abrazo y de los besos, respectivamente. Pero, con mucha probabilidad, Hernández tiene en la mente aquí una cancioncilla tradicional del siglo XV, recogida en el *Cancionero Musical de Palacio* y difundida a través de múltiples antologías: «Dentro en el vergel / moriré, / dentro en el rosal / matarme han. // Yo me iba, mi madre, / las rosas coger, / halle mis amores / dentro en el vergel. // Dentro en el vergel / moriré, / dentro en el rosal / matarme han», en la que también se desarrolla el tema de la muerte de amor del enamorado o de la enamorada. La alusión hernandiana a estos elementos de la tradición embellecen por un lado la escena sugerida, pero por otro lado –más importante– sirven para crear un contraste violento entre la felicidad íntima de los amantes, refugiados en su reino de sensualidad, y las amenazas del mundo que los rodea. A la apacibilidad del vergel y del rosal amorosos se opone la violencia de huracanes, hachas, rayos, precipicios, naufragios... Resulta interesante señalar que se ha producido en el universo poético hernandiano una especie de palinodia que resulta evidente. Desde aquel vergel del auto sacramental –recuerdo de los vergeles *literarios*– que simbolizaba el vicio, las malas pasiones, el pecado de la carne en suma, pasamos ahora a una consideración absolutamente libre de cualquier sentimiento ascético de culpabilidad. Los amantes viven su amor admirable dentro de su íntimo vergel («No salieron jamás»), es decir, en el amor mismo, que es precisamente el que les hace triunfar sobre la muerte. En el fondo, esta manera nueva y de valor positivo de la imagen asomaba ya en la metáfora empleada por Encarnación para aludir a su enamoramiento –no correspondido– de Juan: «Pocas flores, mayo, / diste a mi vergel» (*El labrador de más aire*, acto I). Como se ve, para Miguel Hernández la tradición es sólo el punto de partida para la construcción de un universo amoroso de imposible localización y de validez absoluta por estar impersonalizado.

El último caso que proponemos de tradición latente en la poesía hernandiana pertenece a la escritura última del poeta y tiene que ver con el motivo universal del deseo amoroso del amante, metaforizado en sed, sed que pide saciarse mediante el beso.

Miguel Hernández había leído en su formación a Bécquer, de quien son estos versos de la rima XII:

> Es tu boca de rubíes
> purpúrea granada abierta
> que en el estío convida
> a apagar la sed con ella.

Manuel Machado incluyó en su *Cante hondo* (1912) el poemita «El querer»:

> En tu boca roja y fresca
> beso, y mi sed no se apaga,
> que en cada beso quisiera
> beber entera tu alma.

Y a la prehistoria poética hernandiana corresponde la siguiente composición, publicada en julio de 1930:

> «A LA SEÑORITA...»
> Que qué te ofrezco me dices
> para que en tus brazos pueda
> vivir momentos felices
> y acariciar los matices
> de tu tez de rosa y seda...?

Para anegarme en la loca
luz que rutila en tus ojos;
para calmar con mi boca
esta sed que me sofoca
de amor, en tus labios rojos...?

Como se ve, al motivo se le suelen añadir unas pinceladas sensuales que inciden en la boca y en los labios: «boca de rubíes», «purpúrea granada» (Bécquer), «boca roja y fresca» (Machado), «labios rojos» (Hernández). Y por esta vía se va convirtiendo en un cliché acartonado, meramente repetitivo, como ocurre con nuestro juvenil poeta.

La sed de amor es tópico que aparece en todas las etapas hernandianas. De la misma época que el poema anterior es el titulado «Sed...», en el que el poeta establece un juego de palabras entre la sed física y la amorosa («Pero por mucho que bebo,/mi ardiente sed no se calma. (...) Mi sed en el alma va.../La moza no lo comprende:/sonrïendo casta está/y ella es la que sed me da/porque ella es la que me enciende»). El personaje Tomaso de *El labrador de más aire* (1935), enamorado de Encarnación pero no correspondido por ella, afirma también que siente en el corazón «una sed sin agua» (acto II). Pero es quizá en *Cancionero y romancero de ausencias* donde encontramos las muestras que mejor explican de nuevo la originalidad del escritor frente a este motivo amoroso. Por un lado tenemos los versos «Sed con agua en la distancia,/pero sed alrededor», de «Antes del odio», que, en su desnudez retórica, reflejan, como todo el poema, la aflicción y el abatimiento del sujeto lírico en medio de su situación carcelaria que veda el contacto físico con la mujer; pero a la vez, se empapan de muchas más sugerencias que tienen que ver, en suma, con la ausencia de libertad. Con todo, será «Casida del sediento» el poema de Miguel Hernández que mejor nos explique el proceder artístico del poeta de madurez ante el *topos* literario:

Arena del desierto
soy, desierto de sed.
Oasis es tu boca
donde no he de beber.

Boca: oasis abierto
a todas las arenas del desierto.

Húmedo punto en medio
de un mundo abrasador
el de tu cuerpo, el tuyo,
que nunca es de los dos.

Cuerpo: pozo cerrado
a quien la sed y el sol han calcinado.

Libre ya de fáciles y miméticas reproducciones que dejan ver la huella superficial del modelo seguido (aquí ya no hay retórica colorista), tenemos ahora una composición profundamente original, aun partiendo de una materia tan transitada como es la de la sed y el beso. Por lo pronto, en estos momentos de su escritura (se trata de uno de sus últimos poemas, fechado en la cárcel de Ocaña en mayo de 1941) el poeta es dueño absoluto de los procedimientos metafóricos, no necesariamente alambicados: el yo lírico se transforma en «arena del desierto» y la boca de la mujer es «oasis», según una formulación que ha venido ensayando el autor en etapas anteriores hasta hacerla suya. En el soneto 19 de *El rayo que no cesa*, por ejemplo, el enamorado se declara «desierto y sin arena». Pero es, sobre todo, en *El labrador de más aire* donde, a través de la historia amorosa de los

primos Encarnación y Juan, hallamos prefigurada la imaginería que nutre *Casida del sediento*. Encarnación, ignorada en un principio por su primo, afirma doliente: «Muerdo la flor de la ruda/y ardo sedienta y callada/como arena» (acto I); y, casi al final de la obra, será el propio Juan quien, al darse cuenta de que su verdadero amor es Encarnación, le dirá jubiloso: «Me conmueve y me da gozo/oír en la sombra el rumor/de tu amor, que, como un pozo,/hondo ha guardado su amor.//(...)//Salgo esta noche de dentro/de una arenosa pared/y con el agua me encuentro/en un desierto de sed.//A la vista estremecida/de tu amorosa humedad,/verdece sobre mi vida/un árbol de claridad». Como se ve, la imagen de la «arena», del «desierto de sed», del «pozo», de la «humedad», vuelven a aparecer en el poema final junto a expresiones como «no he de beber», «mundo abrasador» o «calcinado», si bien ahora para intensificar el dramatismo de lo imposible. De modo que lo que en los poetas anteriores resultaba ser juego literario que sonaba a anacreontismo superficial y gastado, se torna en Hernández expresión trágica a través de un mundo de sugerencias negativas. Y no necesitamos para esta sensación el conocimiento de la circunstancia carcelaria del poeta, si bien ayuda a intensificarla. Qué lejos la *Casida del sediento* de aquel poema de 1930 de rimas poco afortunadas y adjetivación previsible. Es, otra vez, la tradición superada.

Y acabamos. La historia literaria de Miguel Hernández es la historia de una formación conseguida en muy pocos años y hecha a golpes de insistencia, de autocrítica, de mejora, de superación de sí mismo. La afirmación de todo esto supone el reconocimiento de un poeta entregado de forma absolutamente reflexiva a su tarea y plenamente consciente de la magnitud de su obra, como queda plasmado en esta misiva que le dirige a su esposa desde la cárcel madrileña de Torrijos, el 3 de agosto de 1939, para pedirle que recoja y reúna sus manuscritos últimos dispersos: «No quiero perderlos porque son el trabajo de casi dos años y el pan de mañana vuestro».

Por el contrario, apelar a la naturalidad del poeta, entregar la clave de su obra a la fácil versificación, a la sola inspiración, o a la plasmación *fotográfica* de su vida, lejos de ser un halago para el hombre Miguel Hernández, supone rebajar las dimensiones del impulso personal y de la firmeza con que afrontó un desarrollo formativo que duró años. Supone la injusta trivialización de un proceso que tuvo momentos penosos para él por la incomprensión que le rodeaba, pero que fue también esperanzador e ilusionante a la vez, ya que la meta era la adquisición de una cultura literaria y una sensibilidad artística con las que dar salida a la necesidad de escribir. Y conseguir esto le costó, por las circunstancias sociales, mucho más sacrificio que a la mayoría de poetas de su tiempo, quienes en buen número provenían de estratos sociales más acomodados. No vamos a restar ni un ápice a la inevitable y obvia influencia de la naturaleza, del medio físico que envolvió su vida. No podía ser de otra manera, tratándose de un hombre nacido y curtido en los veneros de la tierra. Nadie podrá decir, además, que haya otro escritor contemporáneo en quien confluyan tan unidas -y de forma tan dramática- vida y obra como en el «extraordinario muchacho de Orihuela». Pero resulta de absoluta justicia poner en el lugar que le corresponde el enorme componente cultural que cimenta la obra de Miguel Hernández.

NOTAS

1.–Afirmaciones publicadas en *Nuestra Bandera,* 22 de agosto de 1937. Recogidas en *Obra Completa*, ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 2227. Para no acumular notas a pie de página con referencias a los textos

hernandianos, en adelante citaremos éstos de manera que sean fácilmente localizables en los índices de la *Obra Completa*.

2.–Así se lo manifiesta al autor de *Platero y yo* en una carta de noviembre de 1931, en vísperas de su primer viaje a Madrid.

3.–Véase Miguel Ángel Lozano Marco, «Miguel Hernández y Gabriel Miró», en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante, Elche, Orihuela, 1993, pp. 67-78.

4.–Puede leerse el interesante artículo de José María Balcells, «La prehistoria poética de Miguel Hernández», en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 59-68. Reeditado con añadidos en *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 13-35.

5.–José María Ballesteros, «Pastores poetas», *Voluntad*, Orihuela, 15 junio 1930, p. 5. Éstas son algunas de las afirmaciones de Ballesteros sobre Miguel Hernández: «escribe sin esforzar la inteligencia», «escribe como habla», «los versos del pastor poeta oriolano rebosan naturalidad, sencillez; no tienen esos rebuscamientos del lenguaje perniciosos», «el pastor poeta oriolano escribe sin artificios».

6.–En realidad, el libro tuvo más reseñas de lo que se podía esperar para un autor novel. Pero, como decimos, las expectativas de Hernández eran mayores.

7.–Véase Luis Mariano Abad Merino, «El niño yuntero: realidad y tradición literaria», *Letras de Deusto*, 126 (enero-marzo 2010), pp. 149 y ss. Y, del mismo, ««El sudor»: un elemento poético de Gabriel y Galán en la poesía de Miguel Hernández» (en prensa).

8.–Cf. Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 200.

9.–«Rubén Darío en 1910», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 715 (enero 2010), pp. 90-91.

10.–Por supuesto, empleamos aquí la denominación «tradición clásica» en un sentido más amplio que el usualmente referido a la cultura greco-latina. Véase Gabriel Laguna Mariscal: «¿De dónde procede la denominación "Tradición clásica"?», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 24, 2004, pp. 83-93.

11.–Con más detalle hemos desarrollado esta superación del modelo clásico en: José Antonio Torregrosa Díaz, «"Te sigo y te persigo": imágenes de la insistencia amorosa en *El rayo que no cesa*», *Barcarola*, 76, Albacete (noviembre 2010), pp. 49-56.

12.–La primera cita de Quevedo pudo leerla Hernández, por ejemplo, en la antología temática *Sonetos de la muerte*, que su amigo Neruda dedicó al autor madrileño, publicada en el número 33 de *Cruz y Raya*, diciembre de 1935. La segunda cita la tomamos de: *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 318. Véase para una exposición más amplia del asunto: José Antonio Torregrosa Díaz, «La "Elegía" a Ramón Sijé. Claves para una lectura literal», *Letras de Deusto*, 126 (enero-marzo 2010), pp.159-181.