SÍNTESIS ÉTICA Y ESTÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ: *CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS*

Por
JAVIER PÉREZ BAZO
Universidad de Toulouse–Le Mirail

Porque yo empuño el alma cuando canto.
M.H.

Escasos son los escritores que, como Miguel Hernández, ocupan lugar preferente en las letras españolas tras haber producido en poco más de una década una obra de gran calado humano y calidad incuestionable. El destino quiso negarle la voz, no sin legarnos antes una poesía que sobresale con luz propia, producto del acaecer de quien tuvo tránsitos vitales e ideológicos contrapuestos y que es uno de los mejores ejemplos de paridad entre obra y contexto estético en el que ésta evoluciona[1]. Aunque se hayan apuntado diferentes etapas en ella, admisibles al menos metodológicamente, convendrá advertir que toda periodización exige buenas dosis de prudencia y su incardinación en la época literaria que generalmente justifica las producciones artísticas. No entraré aquí en las archiconocidas opiniones de Cernuda y Gaos, parciales y maniqueas en su antagonismo[2], ni tampoco en otras controversias que adujeron sutilezas bajo los términos de conversión o metamorfosis para explicar el cambio de ruta de Hernández en un momento dado[3]. Lo mucho escrito sobre el itinerario personal y creativo del poeta me dispensa de otros pormenores. Sí precisaré, en cambio, que lo entiendo acorde con el tiempo literario e histórico de la España de la cuarta década del siglo XX y como sucesión lógica de ciclos o núcleos poéticos progresivamente complementarios pero, a la vez, delimitables en sí mismos[4]; como poesía de modulado compromiso, elaborada a través de renuncias y nuevos supuestos artísticos. Tal proceso cristaliza en *Cancionero y romancero de ausencias*, de algún modo corolario ético y estético de los versos precedentes. Intentaré demostrar, pues, que esa postrera producción es la síntesis de una trayectoria poética resuelta entre la continuidad y la ruptura.

La lírica de Hernández es tributaria de un compromiso ético, por fidelidad del poeta a sí mismo, y con el entorno y período histórico que le correspondió vivir. Cualesquiera que fueran las circunstancias que la dictaron, presupone carácter de autenticidad portadora de valores humanos aunque sea varia la temática y dispar su resolución artística en cada etapa creativa del autor. Lo que entendemos por humano –es decir, comunicación intimista o interpretativa de lo colectivo– aparece, en efecto, a lo largo de la poesía del alicantino; ahora bien, con distintos grados y matices. Precisamente, aun siendo humana en su totalidad –pues trata del hombre– esos grados y matices la estructuran en ciclos –y, por tanto, en núcleos o formulaciones tópicas– en los que dicho rasgo se ciñe al individualismo intimista o, por el contrario, se incrementa con otros, social e ideológico, bien porque éstos condicionan aquél, bien porque lo personal y lo colectivo se reúnen en perfecta simbiosis.

El primero de ellos, ciclo de lo individual, comprende desde los poemas de juventud a *El rayo que no cesa*, inclusive. Hernández, durante un período de aprendizaje, mimetismos y rápida asimilación de influjos, elabora una poesía generalmente egocéntrica, ególatra, ceñida al ámbito de lo personal. No es tan «deshumanizada» esa poesía como a primera vista pudiera parecernos, ni está toda ella alejada de problemas sociales[5]. El compromiso humano, ya se dijo, traduce la fidelidad del poeta a sí mismo o, más aún, la lucha agónica del ser en los diversos estadios de su existencia. Compromiso ante la religión bajo la égida de Ramón Sijé en la protohistoria poética, ante la primera expresión de conflictividad existencial, del instinto y del amor en *Perito en lunas* y *El silbo vulnerado*, o circunstancialmente ante las primigenias inquietudes sociales. Pero si en todo el ciclo hallamos la continuidad de cierto compromiso, se debe a la indagación y búsqueda constante de lo humano en terrenos de lo individual. El producto final no es otro que *El rayo que no cesa*, cumbre expresiva en ese primer peldaño de su producción y, al mismo tiempo, tránsito hacia el siguiente. Miguel Hernández ha mostrado rápidas mutaciones: se desprende del conservadurismo católico, lo teológico da paso a lo antropológico; cambia sus deidades, la amada suplanta a Dios. También la estética confirma esas rupturas pues, si todavía persisten empréstitos y la obsesión formalista de un exquisito orfebre del verso, el hermetismo e hiperbólica artificiosidad del primer libro van diluyéndose paulatinamente y comienza a revelarse su voz personal. En definitiva, como resume Cano Ballesta, en ese ciclo poemático clausurado en enero de 1936 con la «Elegía» a Ramón Sijé «percibimos una gradual transición que va desde la octava real al soneto a través de la lira y de la silva; de la simbología y el conceptismo barroco de una visión católica del instinto amoroso como tentación carnal hacia la percepción del mismo como ímpetu vital de la sangre de una visión plenamente terrestre de la existencia»[6]. Qué duda cabe que las coincidencias cronológicas entre biografia y órbita creativa no son mero azar: en 1934 inicia el noviazgo con Josefina Manresa, quien desde entonces será brújula necesaria, pero no única, en su destino; muere Sijé, de cuya influencia ya había renegado, y saluda entusiasta las «impurezas» nerudianas. Muy distintos van a ser los acentos de su próximo verso, también España asistirá a un trágico mudar.

El poema «Sonreídme», publicado aisladamente, sirve de antesala al segundo ciclo por cuanto anuncia los cimientos sobre los que en adelante se asentará el nuevo compromiso del autor: poesía cívico-colectiva en doble vertiente, social e ideológica. A modo de preceptiva poética, en él abdica del pasado y proclama su vuelta a los orígenes, en comunión con la tierra y en hermanamiento con la condición humana:

Me libré de los templos, sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios;
salté al monte donde procedo,
a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro.

Poesía antitética respecto de aquella primera, cuando «dolorido de aquel infierno de incensarios locos», cargada de anticlericalismo y no exenta de referencias ideológicas:

Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,
los notarios y los registradores de la propiedad
caen aplastados bajo furiosos protocolos,
los curas se deciden a ser hombres,
y abierta ya la jaula donde actúa el león
queda el oro en la más espantosa miseria.

Poesía del pueblo para el pueblo, comunal, expresa ya en «Sino sangriento», «Vecino de la muerte» y «Alba de hachas», composiciones asimismo no integrantes de libro las cuales confirman el rumbo emprendido por el poeta, luego desarrollado en *Viento del pueblo* y en *El hombre acecha*. La ética de Henández se resuelve, por un lado, a través del compromiso del hombre que continúa fiel consigo mismo, que indaga en su existencia (recuérdese el premonitorio verso «de amapolas sin suerte es mi destino», de «Sino sangriento»); por otro, mediante fidelidad a una misión social e incluso una ideología, como trovador civil y épico de la contienda fratricida. Leemos en el reveladoramente titulado «Recoged esta voz»:

> Cantando me defiendo
> y defiendo mi pueblo cuando en mi pueblo imprimen
> su herradura de pólvora y estruendo
> los bárbaros del crimen.

En esos dos libros, como en otros poemas de la misma época, prosigue humanizando su palabra y comprometiéndose con la historia. En los versos de guerra conjuga la increpación al fascismo con el exaltado patriotismo de los fieles a una causa justa («Juventud de España», «Jornaleros», «Aceituneros», «Campesinos» etc.); se convierte en cronista ilusionado en la victoria, sorprendentemente feliz ante la lucha que recibe su canto[7]; se erige en guía espiritual del combatiente («Oficiales de la VI División», «Al soldado internacional caído en España»), con adhesión política a través del panegírico desbordando a los casi míticos «Rosario, dinamitera», «Pasionaria», «Líster», «El Campesino» o «Pablo de la Torriente»; se siente juglar de la no menos mítica toponimia de la resistencia («Fuerza del Manzanares», «Madrid», «Teruel») y de los gentilicios con los cuales, en su tópica y elegíaca adjetivación, pretende reconstruir una epopeya de España. Poesía ideologizada, pues escrita con la urgencia del momento, en la que la acrimonia y hasta el insulto se permiten; pero, sobre todo, versos acusadores de injusticias sociales –«Ayer amaneció el pueblo / desnudo y sin qué ponerse, / hambriento y sin qué comer»; «Hundido estoy, mirad, estoy hundido / en medio de mi pueblo y de sus males [...] Aplicad las orejas / a mi clamor de pueblo atropellado», escribe en «Sentado sobre los muertos» y en «Recoged esta voz», ambos de *Viento del pueblo*–, poesía repleta de denuestos contra quienes provocaron la tragedia bélica. El verso de este ciclo es fundamentalmente popular por cuanto su destinatario es el pueblo. Mejor dicho, preñado de guerra, Hernández es portavoz e intérprete del pueblo, del pueblo como auténtico creador y protagonista de la cultura histórica y el cual otorga al poeta la materia que luego éste moldeará para devolvérsela con el fin de implicarlo en su devenir y en el papel que debe desarrollar en la historia. En la dedicatoria a Vicente Aleixandre, que abre el precitado libro, había dicho:

> Los poetas somos viento del pueblo, nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

Se ha producido la ruptura respecto al ciclo anterior porque lo individual abandona su círculo para abrirse a lo colectivo. El hombre es ahora predio de su circunstancia: Hernández se decanta por el compromiso social y político, humano porque es político y social. En ese valor también reside su ética en cuanto fidelidad inviolable a una creencia confesada, del *yo* al servicio del *vosotros*, cuyo telón de fondo teje la guerra civil. Además, su preocupación poética concuerda con otra fractura estética al desembarazarse de las cadenas del formalismo primero y al preferir sintomáticamente, por ejemplo, la cuarteta o el romance a la octava o el soneto.

Con *Cancionero y romancero de ausencias*[8] comienza un nuevo y definitivo ciclo poemático. Cómo fue componiéndolo es de sobra conocido, lo cual me evita consumir líneas en tal paráfrasis. Interesa subrayar, en cambio, que en su génesis también interviene un procedimiento de continuidad y, a la par, de ruptura. Su verso discurre desde la propia experiencia, que provoca y comunica estados anímicos, hasta la trascendencia de lo personal para obtener valores generales. En él se produce una síntesis de mundos poéticos anteriores. Es cierto que esa obra se comprende como autobiografía íntima, especie de cuaderno de bitácora por las sendas del alma, pero también es verdad que la realidad inmediata, la vivencia sentimental y la anécdota alcanzan niveles interpretativos superiores. Lo biográfico no impide que el poeta sea pensador, creador de una filosofía que tiene al hombre como centro. La identidad del autor llega hasta su obra, pero esa historia de hombre se eleva, como diría tiempo después Gil de Biedma a propósito de su propia concepción sobre la creación poética, «a un nivel de significación en que la vida de uno es la vida de todos los hombres»[9]. En ese desbordamiento de lo individual para proyectarlo hacia valores universales, radica el verdadero talento de Miguel Hernández.

En este mismo sentido, se ha dicho con acierto que «al convertirse el poeta a sí mismo en objeto de poesía y tomar su propio "yo" como punto de partida, llega a expresar líricamente realidades hondamente enraizadas en lo humano y, por ello, universales y generalmente valederas»[10]. Precisaré que Hernández, como poeta de la experiencia del *yo*, continúa el curso abierto por el Romanticismo en cuanto poética que se plantea metafísicamente la existencia del individuo en su entorno, al tiempo que, diferenciándose del idealismo romántico y alejado de cualquier tono decadentista, construye un enunciado filosófico en el que la subjetividad (*yo, tú, nosotros dos*, inmersos en la realidad que traduce la vida) se inclina hacia valores objetivos que la relegan a planos secundarios, hacia valores de una poesía humanizada cuyo punto de llegada sería la generalización de lo humano en *Cancionero y romancero de ausencias*. De ahí, su carácter existencialista, de tan distinto aliento de aquel otro de su poesía primera, ahora condicionado por el momento histórico, dramáticamente vitalista, como respuesta a una preconcebida voluntad de cambio respecto a ciclos anteriores. Quizás el antecedente de su nueva preceptiva convenga situarlo en «Llamo a los poetas», de *El hombre acecha*:

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.

En el último Hernández se acentúan obsesivamente la reflexión y las preocupaciones, latentes o explícitas, que afectan al hombre. Ha reducido la carga del discurso ideologizado, rayano al compromiso político, para ofrecer a través de su personal existencia las claves de un verso humanizado, resueltamente distanciado de cualquier partidismo. La primera de ellas atañe al amor en cuanto que conduce salvíficamente a la humanización. En efecto, el mal y la guerra, tremendamente humanos, sólo hallan antídoto en actos de amor. O en el odio, según veremos. En los serventesios alejandrinos de «El hambre», de *El hombre acecha*, la originaria condición animal del hombre da paso de inmediato a la volitiva perseverancia en humanizarse, al deseo de suplantar la primaria e irracional animalidad de la fiera (incontrolada maldad, injusticia) por la fiera humanizada (instintos de amor, defensa de la dignidad y libertad humanas):

El animal influye sobre mí con extremo,
la fiera late en todas mis fuerzas, mis pasiones.
A veces he de hacer un esfuerzo supremo
para callar en mí la voz de los leones.

Me enorgullece el título de animal en mi vida,
pero en el animal humano persevero.
Y busco por mi cuerpo lo más puro que anida,
bajo tanta maleza, con su valor primero.

Tal será la lucha que libra el poeta: «Ayudadme a ser hombre, no me dejéis ser fiera / hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente», leemos en el mismo poema. Pero sólo la fiera puede enfrentarse a la fiera, para defender su territorio y afrontar la ínsita irracionalidad por la que «el hombre acecha al hombre». No es otra la parábola del entonces dramático acontecer de España. Por eso el odio también salva, al dirigirlo contra quienes lo generaron como arma benefactora y garante de las auténticas esencia y existencia humanas. De ahí que amor y odio, ambos consustanciales al hombre, comparten el mismo símbolo. Así, en «Sentado sobre los muertos» los fusiles son leones frente a las fieras, en la «Canción primera» del precitado poemario se regresa a la condición del tigre y se rememoran las garras para combatir la violencia e injusticia connaturalmente humanas. Ese primitivismo animal sólo desaparece cuando aquella fiera invade los cotos del amor, cuando el hombre la suplanta. Unos versos de *Cancionero* confirman ese tránsito:

Vino. Dejó las armas,
las garras, la maleza.
La suavidad que reina
sobre la voz, el paso,
sobre la piel, la pierna,
arrebató su cuerpo
y estremeció sus cuerdas.

Se consumó la fiera.

La imagen procede de la hermosísima «Canción del esposo soldado», de *El hombre acecha*. Ahora, los impulsos de animal en guerra, que abandona sus atributos cuando llega al recinto familiar, se mudan en gozo carnal y «noche sobrehumana». Sin embargo, pronto se cierra el paréntesis de la unión pues, ya únicamente recordada, la fiera–amor ha de retornar al campo de batalla, no sin enunciar antes, con idéntica expectativa que en la «Canción última» de *El hombre acecha*, el deseado viático, la confianza en el regreso a la humanización:

Salió. Se fue dejando
locas de amor las puertas.
Se reanimó la fiera.

Y espera desde entonces
hasta que el hombre vuelva.

En el específico tratamiento del amor reside una de las primordiales lecciones éticas de *Cancionero*. La efusiva pasión que en obras precedentes traducía lo primario del apetito animal, en ésta emerge como amor complementado en otro ser (amor-eros) con trascendencia y autenticidad. La confesión hedonista, expresada sin pudibundez aunque encubierta por ingeniosa tropología en *Perito en lunas*, se ha despojado de ropajes formales y alusiones más o menos escatológicas. Esto no quiere decir que en *Cancionero* no exista el impulso concupiscente, sino que ahora lo genuino brota al transportar el instinto al plano de la trascendencia. Más aún, en *Cancionero* siempre aparece el amor compartido aunque medie distancia entre los amantes. De hecho la ausencia (*amor–páthos*) cobra categoría de tema capital en dicha obra. Si en *El rayo que no cesa* a modo petrarquista era quejosa soledad («yo nada más soy yo cuando estoy sólo») o lamento por impuesta incontinencia («¡Ay querencia, dolencia y apetencia!»), si en *El hombre acecha*

se convierte circunstancialmente en añoranza de la patria (véase el poema titulado «Madre España»), en el *Cancionero* la ausencia cobra tintes más patéticos siendo triple: por la separación física que los acontecimientos adversos han impuesto a los amantes, truncamiento de la libertad y pérdida del hijo.

En el amor del *Cancionero* no caben infidelidades ni quebrantos. En ese darse del todo (*amor-agápe*), en entregarse ciegamente a la creencia del unívoco amor y a la deífica amada, reside una prueba ética más del compromiso humano. Precisamente por ser amor total es amor salvífico y durable más allá de la muerte. Recuérdese el poema «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre» o el cierre de «Muerte nupcial»:

> Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
> consumada la vida como el sol, su mirada.
> No es posible perdernos. Somos plena simiente.
> La muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

Acudamos, asimismo, a los versos que cierran «Orillas de tu vientre»:

> Por ti logro en tu centro la libertad del astro.
> En ti nos acoplamos como dos eslabones,
> tú poseedora y yo. Y así somos cadena:
> mortalmente abrazos.

La fusión es tan trivialmente humana y esencial como tan profunda la trascendencia del amor fecundado y frutecido. De manera que la finalidad natural y primitiva del acoplamiento de la pareja no es otra que la procreación y, por ende, completar el proceso histórico de la humanidad a través de las funciones inferidas de la descendencia:

> Para siempre fundidos en el hijo quedamos:
> fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:
> en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos,
> en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.

El hijo es el eslabón de la cadena que une el pasado con el futuro. De dicha trascendencia del amor perpetuado y de su fruto es evocador el tríptico «Hijo de la luz y de la sombra», concretamente tres serventesios de su último movimiento:

> Haremos de este hijo generador sustento,
> y hará de nuestra carne materia decisiva:
> donde sienten su alma las manos y el aliento
> las hélices circulen, la agricultura viva.
>
> No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
> y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
> Porque la especie humana me han dado por herencia
> la familia del hijo será la especie humana.
>
> Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
> seguiremos besándonos en el hijo profundo.
> Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
> se besan los primeros pobladores del mundo.

Además, el continuador de la especie da sentido a la lucha y conquista de la libertad. En las «Nanas de la cebolla», por ejemplo, hallamos la proyección del padre en el hijo –«porvenir de mis huesos / y de mi amor»– junto a la función salvadora de éste –«Tu risa me hace libre / me pone alas / soledades me quita / cárcel me arranca»–. Otra de las claves éticas concierne a la misión del ejercicio paterno. Por ello no sorprende que se manifiesten sentimientos del progenitor (*amor-storgé*) y se ejerza el compromiso mismo que la paternidad exige. Tal vez no sea impropio hablar, entonces, de didactismo

paterno que en el discurso poético refrendan los frecuentes imperativos: el padre quiere que el hijo esté de espaldas al trágico presente y no abandone su inocencia infantil –«Desperté de ser niño / nunca despiertes», «No te derrumbes. / No sepas lo que pasa / ni lo que ocurre», de las célebres «Nanas»–; le unge como portador del futuro –«Eres mañana. Ven / con todo de la mano»–, como redentor de la batalla íntima del padre y arma triunfante frente al mal del mundo:

> Niño radiante:
> va mi sangre contigo
> siempre adelante.
>
> Sangre mía, adelante,
> no retrocedas.
>
> (...)
>
> Herramienta es tu risa,
> luz que proclama
> la victoria del trigo
> sobre la grama.
> Ríe. Contigo
> vencedor siempre al tiempo
> que es mi enemigo.

De lo dicho se deducirá la continuidad ética del oriolano, formulada como síntesis en *Cancionero*, tras nuevo cambio, temático y formal. Las causas de éste habrá que indagarlas una vez más en el transcurso vital del autor. En efecto, el poeta esperanzado y hasta exultante de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, que escribe en el fragor de la acritud y de la loa, deja paso al hombre que, primero, se bate entre los resquicios de la ilusión y el desaliento y que, luego, va descubriendo la trágica certeza de su destino. Esas abiertas heridas están reflejadas en su última obra con el trasfondo de las ausencias, pero también en ella existe el apósito que intenta cicatrizarlas o, al menos, detener la supuración. La síntesis ética se comprende, por una parte, como compendio de actitudes precedentes llevadas al poema y, por otro, como balance de vidas (soldado, esposo, padre, preso) dentro de la antagónica dualidad que encierra la existencia misma: desgracia (derrota, muerte del hijo, cárcel) y alegría (unión amorosa, maternidad, nacimiento del hijo, esperanza). Los ejemplos podrían multiplicarse para desgranar esa filosofía: pesimista a veces –la impotencia del amor frente al odio ajeno («Vuelo»)–; otras, contagiada de optimismo («Sonreír con la alegre tristeza del olivo»). Quizás entre los poemas que mejor resumen esos estados de ánimo aparezcan el que comienza «Fue una alegría de una sola vez», referido al gozo por la llegada del hijo al mundo pero cuya temprana muerte sume en tristeza al poeta, y el titulado «Sepultura de la imaginación». En éste encontramos al albañil del porvenir y la libertad, que desea «levantar una imagen al viento / desencadenador en el futuro» aplicándose a su tarea esperanzado, risueño, feliz, diligente; sin embargo, pronto sobreviene la verdad «demasiado brutal en un momento» del dramático final: había labrado su propia cárcel donde fueron precipitados él y su quimera. Con el último endecasílabo nace el significado latente del poema, extensible a *Cancionero*: toda negación implica aniquilamiento de la condición del ser, creado para el amor y la libertad. El precitado texto también nos sirve como muestra de la simbiosis entre lo meramente autobiográfico y lo cívico-colectivo. Si en los poemas de guerra el *yo* se diluye en la colectividad, los de *Cancionero* vuelven a lo individual, si bien, a menudo, para ser conciencia de ciertos valores morales o para transferirse a esferas de validez universal. Incluso cuando circunstancialmente tropezamos con el verso de contenido más o menos social-revolucionario al modo de *Viento de pueblo*, resulta de la experiencia personal con su subsiguiente máxima y enunciado universal. Así en el

poema «Guerra» se muestran en síntesis lo individual (la propia experiencia que configura una visión concreta de la realidad exterior) y lo colectivo (social e ideológico). Las madres «quisieran retirarse / a virginidades ciegas», no alumbrar a quienes, deshumanizados, pueden llegar a personificar el odio, la guerra y la muerte. O, lo que es igual, la maternidad se siente temerosa y desea regresar al «pasado sin herencia», abortar el fruto si genera el mal. Pese a su deseo de protegerse y negarse a su finalidad, es más fuerte la condición femenina y su potencialización maternal, creadora de vida. Así pues, lejos del pesimismo, permanece la esperanza de vida para superar la muerte que representa la guerra. «Todas las madres del mundo», aunque hay deshumanización, no pueden dejar de parir la humanización.

Aquel cambio de orientación enunciado coincide con una nueva ruptura formal que, si comienza a manifestarse en *El hombre acecha*, se concretiza en *Cancionero*, resolviéndose como síntesis estética de la poética hernandiana. Ahora conviven el arte mayor y el menor, las estrofas clásicas antes empleadas (excepto la octava, los más frecuentados son sonetos, serventesios, cuartetos y tercetos) se entremezclan con otros modelos métricos de la lírica tradicional. Lo culto del primer ciclo coexiste con lo popular, ya ensayado durante la guerra; pero ha marginado la dicción hiperbólica de aquél y el verbo comprometido ideológicamente de los poemas sociales. Aunque no es propósito de estas páginas abundar en la vertiente popular de *Cancionero*, permítanseme unas breves consideraciones que entiendo relacionadas con la exégesis que vengo apuntando.

Es sabido que, al igual que otros poetas de su tiempo, Miguel Hernández continúa y completa la recuperación de la lírica popular, si bien su caso es particularmente innovador[11]. Matizaré que su popularismo le distingue, por ejemplo, del de sus coetáneos Alberti[12] y Lorca, más apegados al folclore: porque en el alicantino su esencia radica en la autenticidad que comunica una poesía profundamente humanizada, porque cualquiera podría hacerla suya. Reparemos en las composiciones más breves que se yuxtaponen y diseminan por la obra (canciones, soleás, coplas, seguidillas, etc.): ¿acaso en su brevedad no existe también un nuevo valor de síntesis al compendiarse y condensarse en ellas la espontaneidad del aliento popular? En su variedad, incluso teniendo en común la sencillez formal, son más complejas de lo que superficialmente aparentan. Las declaradamente intimistas alternan con las que trasladan la experiencia personal a ámbitos de validez genérica o con aquellas en las que subyace una filosofía enraizada en el conocimiento popular que traduce inquietudes humanas. La sentencia popular es sinónimo de reflexión existencial u honda máxima: sobre el amor, la ausencia, la muerte, el destino, etc. Citemos únicamente estas dos simétricas coplas caudadas:

La vejez en los pueblos.
El corazón sin dueño.
El amor sin objeto.
La hierba, el polvo, el cuervo.
¿Y la juventud?
En el ataúd.

El árbol sólo y seco,
la mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.
El odio sin remedio.
¿Y la juventud?
En el ataúd.

No me detendré en la función y posibilidades de paralelismos y correlaciones-recursos que en el *Cancionero* superan la simple artificiosidad merced a su múltiple

carácter (intensificativo y dinámico, fluyente e iterativo, progresivo y completivo)[13]–, tampoco en la frecuencia de quiasmos, de la anáfora, del estribillo y lexaprén, de oposiciones u otras figuras que se adecúan perfectamente al más puro dictado popular, sino en el hecho de que en su recursividad todos esos mecanismos formales confirman las «obsesiones» temáticas y los valores de autenticidad emotiva, creciente y recurrente, de la obra[14]. A menudo, Hernández adapta y recrea la típica expresión de la lírica medieval o en esa postrera poesía se escuchan acentos ya instalados en la tradición literaria. Véase como ejemplo, entre otros muchos, este poemita en el que resuenan ciertos ecos de jarcha y de las canciones de amigo medievales:

Debajo del granado
de mi pasión
amor, amor he llorado
¡ay de mi corazón!

Al fondo del granado
de mi pasión
el fruto se ha desgranado
¡ay de mi corazón!

En otras ocasiones, afloran símbolos que, si de larga tradición literaria, incrementan el original patrimonio poético de Hernández. Como única muestra, veamos la segunda quintilla del poema que inicia el verso «El pez más viejo del río», cuyas claras resonancias manriqueñas no necesitan comentario:

Tan sombrío llegó a estar
(nada el agua le divierte)
que después de meditar,
tomó el camino del mar,
es decir, el de la muerte.

Motivo que reencontramos en esta copla:

Tanto río que va al mar
donde no hace falta el agua.
Tantos cuerpos que se secan.
Tantos cuerpos que se abrazan.

Por último, poco añadiré a lo ya escrito sobre la evolución de la metáfora hernandiana[15], excepto subrayar que sigue un proceso parejo al de los ciclos apuntados y que, en progresiva adecuación al sentimiento, se abre caminos por terrenos definitivamente personales en *Cancionero*. Esto puede hacerse extensivo a la totalidad del mundo simbólico de dicha obra. En efecto, hasta esa producción última llegan símbolos y recurrencias tropológicas anteriores para acomodarse a la temática que la preside, otras surgen innovadoramente; pero la heterogeneidad retórica logra en *Cancionero* su síntesis extrema por cuanto resume, o condensa, la tropología y estructura simbólica general que caracteriza la poética del alicantino.

Recapitulemos. De lo hasta aquí expuesto se desprende que en *Cancionero y romancero de ausencias* se conjugan al unísono el estilo estético y la dimención ética del poema. Si comprendida en ciclos diferenciados, la producción de Hernández conoce un proceso dialéctico que abarca, dicho de manera genérica, desde la *tesis* expuesta en su poesía primera (núcleo de lo individual, compromiso humano) y la *antítesis* que representan los poemas de intención sociopolítica (núcleo de lo cívico-colectivo, compromiso social), hasta su última entrega como *síntesis* ética y estética de un desarrollo poético producto de continuidad en el compromiso y de sucesivas disyunciones formales. En efecto, una vez desligado de las ataduras del compromiso político de la poesía de

guerra pero sin adulterar su ideología, supo emprender el camino que, iniciado tímidamente, circunstancialmente en *El hombre acecha*, culminó conjuntando la denuncia de la deshumanización y la asunción de los más firmes pilares del compromiso humano en *Cancionero*. En él la reflexión suele rebasar los límites del intimismo anecdótico; o lo que es igual, a partir de vivencias personalizadas Hernández concluye en una interpretación filosófica de la existencia humana. El poeta extrae de la realidad todo aquello que, siendo objetivo, bordea su espíritu y así produce la valoración de su vivir para convertirlo, trascendiéndolo, en el vivir del hombre. Dicho de otro modo, el componente adscrito a lo personal alcanza, en maduración ética, ámbitos universales. Tal proceso se obtiene gracias a la adecuación del mundo interior y el mundo exterior, gracias a que no pocos componentes de núcleos poético-temáticos anteriores se hallan aquí solidificados en único bloque.

Por último, la síntesis estética de *Cancionero* se produce, sobre todo, por la sincronía entre la métrica de veta culta y la recuperación de modelos de la poesía tradicional. Este hibridismo le sumerge en la caudalosa corriente de los poetas excepcionales por la que discurren, por ejemplo, Góngora y Quevedo, García Lorca o Cernuda. Culta en el verso de arte mayor, de acento popular en el metro breve. Popular porque sigue siendo poesía para el pueblo y porque, volviendo a las formas clásicas, que podrían definir el primer ciclo, supo además añadir la tradicionalidad como vía mejor de esa expresión, ejercitada en los poemas de guerra. Continuaba así una larga cadena de la literatura española, pero el eslabón por él incorporado estaba recubierto de un compromiso hasta entonces inédito en la lírica de corte tradicional. En fin, síntesis estética porque, aun retomando figuras, tropos y simbología ya existentes en su poesía e incorporando otros artificios y estructuras simbólicas derivadas de la particularidad temática de la obra, las compendia para dejarlas definitivamente estatuidas como específicas de la poética hernandiana.

En suma, Miguel Hernández fue víctima de las sinrazones y de la historia misma. De sus heridas manó *Cancionero y romancero de ausencias*, diario póstumo del alma y síntesis, por un lado, del compromiso humano resultante de una actitud ética sin fisuras; por otro, de una estética que, sincronizada con aquélla, nos legó la expresión más diáfana y honda del poeta. Aunque vencido por la muerte, quedaba, con esa postrera entrega suya (humana y creativa), triunfante en su destino.

NOTAS

[1] Para el análisis de la lírica de ese tiempo, véase el excelente trabajo de Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

[2] Vid. Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 182-183: Vicente Gaos: «Miguel y su hado», en *Ágora*, 45-50, diciembre 1960.

[3] En dicha diatriba se entretuvieron Oreste Macrí («Diálogo con Puccini sobre Hernández») y Dario Puccini («El último mensaje de Miguel Hernández»), artículos reproducidos en Dario Puccini: *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987, págs. 183-195. Entiendo que ambos términos han de ser aplicados con extrema prudencia, al menos por cuanto el de conversión –empleado por Puccini en *Miguel Hernández: Vita e poesia*, Milano, Mursia, 1966 (y también por Cano Ballesta)– sugiere la inaceptable y peligrosa noción de iluminismo; y, por otra parte, el de metamorfosis –que prefiere Macrí– connota la idea de mudanza total. Sin ánimos de reavivar una polémica conceptual diré, entre otras consideraciones que no vienen al caso, que la poesía posterior a *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* es permeable a formantes estéticos de aquella inicial y, aunque a veces con distinto enfoque, el compromiso ético inalterable.

[4] Salvo algún insignificante desacuerdo y matizaciones, suscribo en líneas generales las conclusiones que, sobre la trayectoria poética del alicantino, certeramente perfila Serge Salaün en su artículo «Individualidad y colectividad», inserto en la obra colectiva *En torno a Miguel Hernández,* Madrid, Castalia, 1978, págs. 184-212.

[5] Contrariamente a la opinión muy extendida de que esa primera poesía se caracteriza por su «deshumanización», pueden aducirse suficientes argumentos que avalan el compromiso humano y la inicial preocupación de Hernández por temas sociales. Cfr. Guillermo Carnero: «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX,* Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 256-273.

[6] «Introducción» a *El rayo que no cesa,* Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1991, pág. 13.

[7] Véase, entre otros poemas, «Juramento de la alegría», de *El hombre acecha.* Dicho aspecto también contagia a su teatro, por ejemplo en *Pastor de la muerte* se lee: «El dieciocho de julio / del año que nos traspasa / la guerra erizó su lomo / de bestia desesperada. / Reluciente fecha, amigos / de mi aldea y de mi alma».

[8] Para su génesis y corpus véase la «Introducción» de José Carlos Rovira a la edición de la obra (Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1991).

[9] Cfr. «Prefacio» a *Las Personas del Verbo,* Barcelona, Seix Barral, 1982.

[10] Cfr. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel hernández,* Madrid, Gredos, 1976, pág. 252.

[11] Sobre dicha significación como sobre los mecanismos empleados por Hernández en su recreación popular, he apuntado algunas conclusiones en «Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias,* de Miguel Hernández: ¿mímesis u originialidad», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, 1992, págs. 315-325.

[12] Me refiero a *Marinero en tierra* y *La amante,* no a su comprometido popularismo posterior de, por ejemplo, *Coplas de Juan Panadero,* 1949-1979.

[13] Acerca de la expresividad que adquieren en Hernández ambos procedimientos estilísticos, correlación recolectiva y paralelismo, véase el estudio de Juan Cano Ballesta: La poesía de Miguel Hernández, ed. cit., págs. 240-249. También Fco. Javier Díez de Revenga: «La poesía paralelística de Miguel Hernández», en *Revista de Occidente,* 179, 1974, págs. 37-55.

[14] Vid. mi artículo «Estructura y proceso de simbolización en *Cancionero y romancero de ausencias*», en Actas del Congreso Internacional Miguel Hernández, Toulouse-París, 1992, en prensa.

[15] Por su concreción –poco menos de tres páginas– remito, entre otras, a Juan Cano Ballesta: op. cit. págs. 172-175.