STUDIA IBERICA
et
AMERICANA

Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies

FOUNDER, EXECUTIVE DIRECTOR AND EDITOR-IN-CHIEF

Enric Mallorquí-Ruscalleda
California State University-Fullerton
ISIC-IVITRA - University of Alicante

EDITORS

Jean Lauand
Center for Medieval Studies of the University of São Paulo
ISIC-IVITRA - University of Alicante

Vicent Martines
Higher Cooperative Research Institute (IVITRA)
ISIC-IVITRA - University of Alicante
Co-founder

REVIEW EDITOR

William Flores
California Baptist University

EDITORIAL BOARD

Nadia Altschul
Johns Hopkins University

Dian Fox
Brandeis University

Dominic Keown
Cambridge University

Ruth Hill
Vanderbilt University

Ángel G. Loureiro
Princeton University

Mar Martínez-Góngora
Virginia Commonwealth University

Robert Patrick Newcomb
University of California, Davis

Fernando Operé
University of Virginia

Vincent Barletta
Stanford University

Laura Borràs Castanyer
Universitat de Barcelona
Dir. Institució de les Lletres Catalanes

Debra Ann Castillo
Cornell University

Ruth Fine
Hebrew University of Jerusalem

Barbara Fuchs
University of California, Los Angeles

Jorge García López
Universitat de Girona

Ignacio López-Calvo
Univeersity of California, Merced

Cristóbal Macías Villalobos
Universidad de Málaga

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

Xosé M. Núñez Seixas
Ludwig Maximilans University Munich

Yuri Porras
Texas State University-San Marcos

Fernando Bayón
Universidad de Deusto

Marina S. Brownlee
Princeton University

José Cárdenas Bunsen
Vanderbilt University

Matilde Conde Salazar
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Justo Cuño Bonito
El Colegio de América, Pablo de Olavide University

Raquel Chang Rodríguez
The Graduate Center - CUNY

Trevor J. Dadson
Queen Mary, University of London
Fellow of the British Academy

Luis Hernández Cifuentes
Harvard University

Jean Dangler
Tulane University

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan-Ann Arbor

Cecilia Enjuto Rancel
University of Oregon

Hans-Ingo Radatz
Bamberg University

Joan Ramon Resina
Stanford University

Elena del Río Parra
Georgia State University

Rosabel Roig-Vila
University of Alicante

Connie Scarborough
Texas Tech University

Jesús Torrecilla
University of California, Los Angeles

Ronald E. Surtz
Princeton University

José Luis Villacañas Berlanga
Complutense University of Madrid

FROM CALIFORNIA STATE UNIVERSITY-FULLERTON

Eric Carbajal

Reyes Fidalgo

James Hussar

Juan Ryusuke Ishikawa

Sandra Pérez Preciado

André Zampaulo

STUDIA IBERICA *et* AMERICANA

Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies

Studia Iberica et Americana (*SIBA*) is a peer-reviewed journal hosted by the Department of Modern Languages and Literatures at California State University-Fullerton. It is published annually (January) in print and digital formats. Founded in 2014 by Professor Enric Mallorquí-Ruscalleda, *SIBA* emerged from the international consortium formed by the following universities: California State University-Fullerton, Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/ University of Alicante, the Seu Universitària de la Nucía (Alicante), and Pablo de Olavide University.

SIBA seeks to publish high-quality scholarly articles which may contribute to the advancement of Iberian and Latin American studies, including the Caribbean, while fostering the articulation of new and innovative approaches in these and related fields. It welcomes work in any period from the Middle Ages to the twenty-first century and in any of the linguistic and cultural manifestations encompassed by the aforementioned domains. Submissions may be in English, Spanish, Portuguese, Galician, Catalan or Galician.

Manuscripts should be in MS Word format, submitted electronically as an email attachment to our email address: emallorq@fullerton.edu. We also welcome:

— Both books for review or unsolicited reviews. In the case of books for review, please send them to:

Studia Iberica et Americana c/o Dr Enric Mallorquí-Ruscalleda
Dept Modern Languages & Literatures
800 N State College Blvd H-820A
California State University, Fullerton
Fullerton, CA 92831-3599
USA

— Monographs dealing with any of the areas/periods covered by SIBA.

— Proposals for volumes of collected essays. In this case, abstract, title and name of the collaborators should be sent, along with a short general abstract.

SIBA employs double blind reviewing, where both the referee and author remain anonymous throughout the process.

INDEXATION

SIBA is a member of *The Council of Editors of Learned Journals* (*CELJ*) (An allied organization of the Modern Language Association) and it is already indexed in the following databases:

- MLA (Modern Language Association) Directory of Periodicals
- ERIH PLUS
- ProQuest - Serial Solutions
- ProQuest - Ulrich's Knowledgebase
- UlrichsWeb-GlobalSerialsDirectory
- The Linguist List
- Latindex
- Sherpa/Romeo
- Regesta Imperii
- In-Ref-Hispanismo (Índice de referencia de revistas digitales abiertas del Hispanismo)
- Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)
- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)/Italian Periodicals Catalogue (ACNP)
- Atlas de Humanidades y Ciencias Sociales (University of Granada)
- AISC (Associazione italiana di studi catalani)
- GrinUGR
- MIAR 2015. Matriz de información para el análisis de revistas
- Worldcat
- The Library of Congress (USA)

TABLE OF CONTENTS

Monograph

De mi corazón a mis asuntos. Asedios críticos sobre Miguel Hernández

Ed. José María Balcells (Universidad de León)

Jose María Balcells (Universidad de León)
Presentación 19

Ángel L. Prieto De Paula (Universidad de Alicante)
Miguel Hernández: *construcción poética a la luz de una biografía* 25

Jesucristo Riquelme (Academia Internacional de Ciencias, Tecnología, Educación y Humanidades - Valencia, España)
'*Perito en lunas*': *exhibicionismo de arte puro y demodé* 41

Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Construcción de la imagen, *polivalencia de la metáfora y relaciones intertextuales en* Perito en lunas. *A propósito de "(Palmero)"* 65

José María Balcells (Universidad de León)
Erotismos taurinos en El rayo que no cesa 87

Rei Berroa (George Mason University)
Miguel Hernández: *convergencias simbólicas de una cosmovisión que actúa incesante sobre el mundo* 103

Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia)
En las manos del pueblo: *el compromiso airado de Miguel Hernández* 127

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)
La relación texto-fotografía en Viento del pueblo *de Miguel Hernández* 147

Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED)
Lo popular en el teatro de Miguel Hernández 179

Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Vanguardia e imágenes visionarias en la poesía última de Miguel Hernández 205

F. Komla Aggor (Texas Christian University)
Miguel Hernández and the Aesthetics of the Double 223

Geraldine C. Nichols (University of Florida)
El relumbre de su sombra: *Miguel Hernández en Estados Unidos en el centenario de su nacimiento* 247

Monograph

Filología, comunicación y publicidad en el mundo hispánico

Ed. Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca)

Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca)
Introducción: Filología y Humanidades frente al mundo 2.0 265

Pilar Herráiz Oliva (Universidad de Murcia)
La filosofía en el marco de las Humanidades Digitales. El caso de la filosofía medieval en Hispanoamérica 273

Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca)
La marca yo *y los autores en Internet. Estrategias y espacios de presencialidad en la sociedad-red para la literatura de consumo* 285

Celia Corral Cañas (Universidad de Salamanca)
Los viajes mediáticos de la micropoesía de Ajo. Micropoesía en publicidad, en videopoesía, en espectáculo perfopoético, en grafiti urbano y en libro 299

Carmela Tomé Cornejo (Universidad de Salamanca)
La información y la publicidad en el léxico disponible de estudiantes universitarios 313

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Otra forma de investigar: periodismo y periodistas en la novela negra española 333

Vega Sánchez Aparicio (Universidad de Salamanca)
Letras bastardas: la videoescritura y su uso transmedia en el ámbito hispánico 349

David Andrés Castillo (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, República Checa)
Dialogismo, conocimiento, polifonía e imaginación en la Web 2.0. El camino hacia la Web 3.0 371

Monograph

En tiempo de descuento: Mario Benedetti y sus contemporáneos, hoy

Ed. Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Presentación 389

Section: *Benedetti y la poesía comunicante*

Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina 395

Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Poetas comunicantes en la biblioteca madrileña de Mario Benedetti ..413

Edgardo Dobry (Universidad de Barcelona)
Equívocos del igualitarismo en la poesía "comunicante" 431

Aníbal Salazar Anglada (Universitat Ramon Llull, Barcelona)
Poesía y comunicabilidad: Juan Gelman en el Club de los Poetas Comunicantes 447

Section: *Contrapuntos sobre Benedetti y una conversación*

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Sobre el ensayo en Mario Benedetti, el pionero que no quedó atrás 465

Gloria da Cunha (Morehouse College, Estados Unidos)
El Rodó montevideano de Mario Benedetti 477

Sylvia Lago (Fundación Mario Benedetti, Uruguay)
La pregunta como recurso elucidante en la poesía de Mario Benedetti 493

Patrizia Spinato B. (C.N.R. - I.S.E.M. - Universidad de Milán)
La herencia de Italia en Mario Benedetti 509

Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze)
Entrevista a Mario Benedetti 523

Open Section

Marta Boris-Tarré (University of Idaho)
Voces disidentes y nuevas identidades religiosas en una emigración femenina marroquí autónoma en Un novio para Yasmina *(2009) de Irene Cardona y* Retorno a Hansala *(2010) de Chus Gutiérrez* 547

Héctor Mario Cavallari (Mills College & Academia Norteamericana de la Lengua Española)
Sonambulismo y representación: la narrativa de Ana María Fagundo 565

Barbara Fraser-Valencia (University of British Columbia)
Cities of Love and Disorder: Mysticism and Augustinian Social Critique in Ernesto Cardenal's Gethsemani Writings 585

Juan Vicente Fuertes Zapata (Universitat d'Alacant)
Representaciones teatrales infantiles en los orígenes de la Renaixença valenciana: los milacres *de Vicent Boix* 613

Hilari Garcia Gázquez (Orquestra Filharmònica de la Universitat de València)
Els inicis de la sarsuela en valencià (1859-1874): Un casament en Picaña *de Francesc Palanca i Roca i Joan Garcia Català* 629

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense)
Sociedad, política y cultura en la España regeneracionista: el legado de Alfonso XIII 655

Jean Lauand (Universidade de São Paulo)
La pedagogía de Dios: la tradición del mathal. *Nota al* Libre de mil proverbis de Ramón Llull 711

Adrià Martí-Badia (Universitat de València)
Llengua i identitat en l'obra de Rafael Ferrer i Bigné 721

Bienvenido Morros Mestres (Universidad Autónoma de Barcelona)
Enrique Jardiel Poncela y Cristina Fernández Cubas: a propósito de una clásica historia de amor 735

Hernán Sánchez Martínez de Pinillos (University of Maryland, College Park)
Noticia de mí: *la poesía de José Alcalá-Zamora* 753

Book Reviews

Isaac Muñoz. *Voluptuosidad*. Ed. de Amelina Correa. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca de Rescate), 2015. 276 pp. (Miguel Ángel Buil Pueyo, Independent Scholar) 769

Enrique García Santo-Tomás. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco. Tiempo emulado*. Frankfurt am Main, Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2014. 339 pp. (Antonio Cortijo Ocaña, University of California-Santa Barbara) 773

Richard L. Kagan. Pablo Sánchez León trad. *Los Cronistas y la Corona*. [*Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*]. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Marcial Pons Historia, 2015 [Baltimore: The John Hopkins UP, 2009]. 489 pp. (Antonio Cortijo Ocaña, University of California-Santa Barbara) 778

Manuel Villegas Ruiz. *La prostitución en Córdoba en el siglo XVI*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Ediciones el Almendro, 2013. 196 pp. (Antonio Cortijo Ocaña, University of California-Santa Barbara) 784

Amaranta Saguar García. *Intertextualidades bíblicas En "Celestina". Devotio moderna y humanismo cristiano*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2015. 236 pp. (Antonio Cortijo Ocaña, University of California-Santa Barbara) 787

C.A. Longhurst. *Unamuno's Theory of the Novel*. Legenda. Londres: Modern Humanities Research Association/Maney Publishing, 2014. 227 pp. (Thomas R. Franz, Ohio University) 794

More about 'Tirant lo Blanc'. From the sources to the tradition /Més sobre el Tirant lo Blanc. De les fonts a la tradició. Edited by Anna Maria Babbi & Vicent Josep Escartí. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, (IVITRA Research in Linguistics and Literature, 10), 2015. XIV + 173 pp. (Juan Vicente Fuertes Zapata, Universitat d'Alacant) 797

David González Ramírez. Coord. y ed. *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo: el magisterio de Ángel Valbuena Prat*. Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*/Universidad de Málaga, 2012. 482 pp. (Diego Medina Poveda, Universidad Autónoma de Madrid) 800

Monograph

DE MI CORAZÓN A MIS ASUNTOS. *ASEDIOS CRÍTICOS SOBRE MIGUEL HERNÁNDEZ*

Edited by

José María Balcells
Universidad de León

Presentación

José María Balcells
Universidad de León

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

El conjunto de once estudios que se agrupa en esta publicación editada por la Universidad Estatal de California en Fullerton constituye el primer monográfico de carácter científico sobre Miguel Hernández que se publica en los Estados Unidos. Acredita esta particularidad la lectura de la pesquisa de Geraldine C. Nichols aquí recogida, en la que se repasa la repercusión de la obra del poeta en el ámbito cultural estadounidense, presencia que durante décadas se ha ido reflejando principalmente en tesis doctorales y en artículos, así como por medio de traslados al inglés de su obra poética.

Las contribuciones estadounidenses al hernandismo se acrecientan ahora con tres aportes científicos debidos a sendos estudiosos del poeta, investigadores bien conocidos y de perfil e idiosincrasia personales distintas, y que son reflejo de la significativa variedad curricular y metodológica universitarias que en USA se ha sentido concernida en el estudio de Miguel Hernández. Estamos aludiendo a los profesores Kombla Aggor, de origen afroamericano, Rei Berroa, originario de la República Dominicana, y la citada Geraldine C. Nichols, hispanista nacida en USA.

En el monográfico se juntan asimismo otras ocho aportaciones que firman solventes estudiosos españoles del poeta, y cuyos artículos conforman, junto a los tres anteriores, un monográfico que abarca la entera trayectoria literaria del autor, contextualizándola e inscribiéndola en su marco histórico y vital.

A mediados de la segunda de las décadas del siglo XXI, resulta tan copiosa la bibliografía hernandiana que supone un reto cada vez más difícil mostrar y discurrir por aspectos de su obra que no hayan

sido abordados, o que demanden y justifiquen nuevas perspectivas de acercamiento. Con el aval de no pocos años de hernandismo en mi haber, me creo autorizado a acreditar que este monográfico, en el que han colaborado investigadores de primer nivel, proporciona logros en investigación que sin duda acrecientan al conocimiento de Miguel Hernández y de su obra, convirtiendo a tales escritos y al volumen que los vertebra en referentes bibliográficos imprescindibles sobre uno de los poetas hispánicos contemporáneos de recepción universal más consolidada y creciente.

Los logros principales que se ofrecen en el monográfico los encabeza el artículo de Ángel L. Prieto de Paula titulado "Miguel Hernández: Construcción poética a la luz de una biografía". En él se deslindan componentes claves del particularismo humano y poético hernandianos al compás de su trayectoria personal y literaria. Al respecto, se subraya la singularidad tan especial que plantea este poeta en el marco de los estudios de la obra de un autor al trasluz de su vida. A lo largo de estas páginas, que en algunos momentos lindan con el ensayo, se presentan puntos de vista tan pertinentes como desatendidos, entre los que anoto el subrayado de correlatos entre *Perito en lunas* y *Viento del pueblo*; la anticipación del tremendismo de *Hijos de la ira* en la "Elegía" sijeana inserta en *El rayo que no cesa*; y el carácter integrador de hemisferios sucesivos que comporta *Cancionero y romancero de ausencias*.

Dos investigaciones complementarias sobre *Perito en lunas* contiene esta serie de estudios, una de índole general, siendo la segunda más particularizada. La primera se debe a Jesucristo Riquelme, quien ha hecho aportes anteriores muy remarcables al hernandismo, añadiendo textos exentos del poeta a los ya conocidos, y estudiando el teatro del oriolano, así como su obra primera, *Perito en lunas*. A su vez, Carmen Alemany Bay ha contribuido decisivamente al establecimiento de los textos del poeta, como lo prueba la edición de referencia de su obra (1992), siendo una cualificada experta en la metodología investigadora de los antetextos, tarea a la que la obra de Miguel Hernández proporciona documentación abundante por las diversas versiones que de muchos se sus escritos se conservan.

El Miguel Hernández de *Perito en lunas* es visto por Riquelme como poeta "constructor", como artífice de un constructo que requiere y reclama ser previamente deconstruido para aproximarse lo más posible a la intelección completa de las octavas. Deconstruirlas para encontrar sus sentidos constituye un desafío ingente, pero el analista lo

ha resuelto de modo muy convincente si se considera la gran complejidad del cifrado hermético hernandiano. ¿Perito en lunas el propio Miguel Hernández? Desde luego que sí, porque las lunas equivalen también a poemas.

Demuestra de modo muy evidente tal peritaje el estudio de Carmen Alemany Bay "Construcción de la imagen, polivalencia de la metáfora y relaciones intertextuales en *Perito en lunas*. A propósito de 'Palmero'". Gracias a este trabajo se aprecia que el poeta se fue ganando a pulso ese grado de perito, porque dejar lista la elaboración definitiva de cada octava le supo a triunfo grande sobre la dificultad autoimpuesta. Y es que el proceso de composición de cada poema resultó bien arduo, revelando la creación concreta de "Palmero" que esta octava le supuso hasta media docena de esbozos previos, los cuales ponen de manifiesto la denodada lucha del oriolano en la forja de un lenguaje literario nuevo y atractivo que le satisficiese cumplidamente en aquella etapa de su crecimiento como escritor.

En mi colaboración "Erotismos taurinos en *El rayo que no cesa*" vuelvo una vez más a ocuparme de este libro, del que publiqué una edición anotada en 2002, y al que me he acercado en varias ocasiones, proporcionando distintos aportes acerca de sus fuentes, de su estructura, y de su sentido, enfocado desde una poética neopetrarquista. Esta vez rebusco de nuevo en una vertiente que parecía agotada, la de las implicaciones de la tauromaquia en la poética hernandiana. El artículo se adentra de manera especial en el soneto "Como el toro he nacido para el luto", y lo hago provisto de un prisma de enfoque diferente, el de la interpretación del fenómeno taurómaco como confluencia de sexualidades alternantes, y por ende inestables, entre toro y torero, lo que faculta para describir en dicha composición aspectos eróticos que, con la lente consuetudinaria que suele prescindir de una lectura honda y erótica del toreo, quedan ocultos.

"Miguel Hernández: Convergencias simbólicas de una cosmovisión que actúa incesante en el mundo" lleva por título el estudio de Rei Berroa, competente conocedor de la obra del poeta, al que en 1988 dedicó un libro sobre las prosas que el oriolano había escrito durante la guerra. También es especialista en una materia temática escasamente abordada, la de las poéticas de la paternidad en literatura. Este poeta y filólogo interconecta en su estudio, de un lado a *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, y de otro a *Viento del pueblo* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Su interesante análisis de la presencia del símbolo toro en la primera de las obras citadas supone otra implementación

fecunda respecto a un asunto tan crucial en la obra hernandiana. Y de no menos enriquecedora ha de calificarse su cala en el símbolo del vientre. Merced a ella concluye que el oriolano es el representante más significativo de la poesía escrita en español sobre la paternidad, y no se limita a esa caracterización, sino que propone asimismo que a Miguel Hernández se le conceptúe como "poeta- padre de la poesía de la tierra", y aduce al respecto argumentos muy atendibles.

Entre los asedios críticos reunidos en el monográfico se recogen dos que versan sobre *Viento del pueblo*. El de Luis Bagué Quílez, poeta y estudioso de la poesía contemporánea del que se conocen valiosas aportaciones a la bibliografía hernandiana, y que también las ha hecho al campo de estudio de las poéticas de compromiso de nuestro tiempo. Y el de Rafael Alarcón Sierra, a quien debe el hernandismo trabajos recientes que son de referencia, y en los que se constata su tan fiable práctica de realizar investigaciones consistentes en abrir ángulos nuevos de indagación avalados por una tenaz tarea de búsqueda de materiales.

Por sus características de contenido y expresión, *Viento del pueblo* es libro que se presta a fáciles comentarios tópicos, acaso esperables en las décadas primeras de los estudios sobre el poeta. Pero en el presente ya no son de recibo planteamientos de análisis que no revisan la noción misma de compromiso que se utilizó en otros tiempos. Y el trabajo de Luis Bagué Quílez, titulado "En las manos del pueblo: el compromiso airado de Miguel Hernández", responde muy bien a las exigencias de problematizar el pretérito concepto de compromiso. Así, por medio de una óptica renovada, el analista aprecia en *Viento del pueblo* un compromiso complejo en virtud del cual su autor, valiéndose de dos personajes que se complementan, el de poeta del pueblo, y el de poeta soldado, acierta a esquivar las trampas doctrinarias, logrando "elevar su experiencia individual en la metáfora colectiva de un país fracturado".

Al abrir las páginas de *Viento del pueblo* no deja de sorprender un tanto que el libro apareciese tan profusa como inteligentemente ilustrado. Sin embargo, este hecho se ha venido pasando por alto en los estudios sobre esta obra, lo que trajo consigo que nadie pusiese negro sobre blanco la singularidad sin parangón que suponían las ilustraciones que acompañaban a tantos poemas. Rafael Alarcón Sierra realiza, en su trabajo sobre "La relación texto-fotografía en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández", un aporte de primer orden para que el conocimiento del libro pueda conjugarse con el de las fotos que lo integran de modo intrínseco, comentando su función y sentido, y

haciendo justicia al poner nombre a la persona que debió escogerlas para cada lugar, al ser la encargada de la edición. Se alude a Tina Modotti, miliciana del 5º Regimiento, a quien habrá de recordarse desde ahora cuando se lean unos versos hernandianos a cuyo sentido contextual ella tanto contribuyó.

La lejana y continuada dedicación de Francisco Javier Díez de Revenga al hernandismo es bien conocida, y del buen hacer de este investigador dan prueba sus trabajos varios sobre el teatro de Miguel Hernández, así como los que se centraron en su poesía. Autoridad en el estudio de los autores del 27, y muy experto en el conocimiento del tándem entre literatura popular y vanguardia, en su artículo "Vanguardia e imágenes visionarias en la poesía última de Miguel Hernández" muestra cómo en la poesía escrita por el oriolano en su etapa poética postrera, mayormente junta en el *Cancionero y romancero de ausencias*, concurren también plasmaciones líricas de marchamo popular e imágenes visionarias. Esta confluencia no solo es compatible con la poética de la desnudez que define la obra del poeta en su tramo final, sino que por momentos contribuye a dotarla de más patetismo y tensión dramática.

El profesor Komla Aggor, que en 1994 publicó una monografía sobre la presencia del eros en la obra hernandiana, ha escrito para este monográfico un artículo que en gran medida reviste naturaleza ensayística, "Miguel Hernández and the Aesthetics of the Double". La suya es una lectura tan global como atípica de la entera obra creativa del oriolano. Según su punto de vista interpretativo, caracterizaría al poeta el hecho de haberse orientado hacia una estética de la dualidad que ayudó a que se sentasen las bases de una cultura literaria posmodernista. Y en este punto ha de puntualizarse que el concepto de posmodernismo empleado en su trabajo equivale al de una literatura ambivalente que se asienta en configuraciones armónicas y unitarias a partir de contrastes.

Geraldine C. Nichols publicó en 1978 en Boston una monografía en inglés sobre Miguel Hernández que, pese a las décadas transcurridas, no ha perdido su vigencia. Esta filóloga estadounidense realizó, con motivo del primer centenario, en 2010, del nacimiento del poeta oriolano, una indagación tan solvente como personalísima que había permanecido inédita hasta ser rescatada, con alguna que otra supresión, y con algún aditamento, para este monográfico. Investigación nada corriente la suya, la metodología de búsqueda en ella utilizada pudiera servir como pauta para tareas similares aplicadas a otros autores.

Los datos aportados al conocimiento de la presencia de la obra de Miguel Hernández en USA son tan abundantes como significativos y en ocasiones curiosos, desprendiéndose que la repercusión del poeta en los Estados Unidos ha sido muy notable y, aun habiendo descendido respecto a épocas precedentes, se mantiene en un nivel ponderada y relativamente alto si se considera la competencia que en ese país norteamericano le presentan otros renombrados escritores españoles del siglo XX, a la cabeza de los cuales se encuentra García Lorca. De ahí que el título que la profesora Geraldine C. Nichols eligiese para su texto resulte tan esclarecedor de la recepción hernandiana: "El relumbre de su sombra…" Porque es bien cierto que la resonancia del poeta en USA se alarga hasta el presente, y su relumbre también, lo que corroboran estos estudios en torno a una palabra literaria tan encarnada en sus vivencias que un verso suyo de la elegía a Ramón Sijé ha inspirado el título de este monográfico: *De mi corazón a mis asuntos*.

Miguel Hernández: construcción poética a la luz de una biografía

Ángel L. Prieto de Paula
Universidad de Alicante

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: Miguel Hernández's poetry was constructed within the framework of the dramatic circumstances of his own life. Nevertheless, his literary work is not a mere product of his biography. Other elements that intervened in the author's aesthetic coming of age were: his desire for social success, the ingredients of a universe somewhere between the rustic and the pastoral, his natural tendency towards pathos and expressive excess (which he was able to restrain through models of conceptual and classicist poetry). All the components of his writing, from a range of origins, merge and become personalized in his prison poems, a peak of twentieth century lyricism.

Key words: Miguel Hernández; biography; ruralism; pastoral literature; purism; irrationalism.

Resumen: Miguel Hernández construyó su poética condicionado por las circunstancias dramáticas de su vida. Sin embargo, la obra no es un mero producto de la biografía. En su maduración estética intervienen otros elementos: su afán de triunfo social, los ingredientes de un universo entre lo rústico y lo pastoril, su tendencia natural al patetismo y al desbordamiento expresivo (que refrenó mediante modelos de poesía conceptual y clasicista). Todos los componentes de su escritura, de variado origen, se funden y personalizan en sus poemas carcelarios, una cima de la lírica del siglo XX.

Palabras clave: Miguel Hernández; biografía; ruralismo; literatura pastoril; purismo; irracionalismo.

Biografía, escritura

Cualquier exageración hermenéutica sobre un autor, debida a una fidelidad más atenida a la teoría aplicada que al objeto de su aplicación, corre el peligro de desembocar en errores interpretativos. En concreto, las interpolaciones de la biografía —y no digamos nada de las interpolaciones psicobiográficas— en el cuerpo de la exégesis literaria suelen ser perniciosas en sí mismas. Pero no son igual de perniciosas en todos los autores: la obra de algunos parece estar más protegida contra las intromisiones de sus avatares existenciales, como si tuviera una coraza contra la que estos pueden poco; en tanto que la de otros, entre quienes cuento a Miguel Hernández, carece de esa coraza, o esta es endeble y falta del necesario empaque para proteger la escritura, que se confunde con la vida del autor más allá de lo razonable. Es como si el ancestral debate entre vida y literatura se actualizara en algunos autores a favor de la primera, de modo que la escritura en que se resuelve la vida termina engullida por el remolino de los sucesos que la constituyen. Precisamente la aparición de las últimas biografías de Miguel Hernández (Ferris 2002 y 2010; Martín 2010), al calor del centenario de su nacimiento, dieron actualidad a este problema, que de todos modos es antiguo y ha venido condicionando la ponderación de su obra. Por si fuera poco, no siempre los biógrafos quedan inmunes al remolino de las pasiones que envuelven al biografiado, muchas de ellas cargadas de prejuicios ideológicos y de presuposiciones personales. Y si bien es verdad que una biografía proporciona ciertas claves y abre vías de acceso a la escritura en la medida en que contribuye al esclarecimiento de la sustancia autorial que está en su base, también es cierto que su función debe detenerse ahí: aclarar la obra, sí; pero no mediatizando su lectura, y mucho menos —es un caso extremo e infrecuente, pero con Miguel Hernández se ha producido— suplantándola.

Durante el franquismo, e incluso en los tiempos de la Transición y primeros años de la democracia, era lógico que la cercanía afectiva de los lectores, muchos de ellos concernidos también biográficamente por el contexto histórico-social en que se movió el poeta, privilegiara una lectura constreñida por ese contexto, a veces en detrimento de los textos. Sin embargo, unos años después de su centenario —algunos frutos serios, bastantes fuegos fatuos— el peso de la biografía ha cedido, y es bueno que así sea. Los lectores actuales deberán atender a su obra sin el socorrido andador de su vida. De ahí que hayamos de devolver la biografía hernandiana al lugar que le corresponde: importante, desde luego; pero no tanto como para sustituir la obra a la

que en lo sucesivo habrá que atenerse cualquier lectura. Así las cosas, y acotando la importancia de la biografía a sus justos términos, conviene no obstante medir el alcance que "esta" biografía ha podido tener en la construcción de la singularidad estética de Miguel Hernández.

A menudo se ha presentado al poeta como una realidad exenta, sin el abrigo del entorno literario. Cuando, como sucede con Hernández, se hace tanto hincapié en la brevedad de su vida, en las dificultades para hacerse con una cultura poética, en la escasísima facilidad que el medio le proporcionó, en los pocos momentos de serenidad que le dejó su dedicación a vivir en la paz y a luchar en la guerra, y, en fin, en las desgraciadas circunstancias en que fue agostándose durante algunos meses en la cárcel, reducido primero por los grilletes y más tarde también por una enfermedad que habría de ser irreversible, entonces es explicable que se le trate como a la *fiore del deserto* leopardiana: una excepción, casi un milagro, en la desolación del yermo. Lo cual suele traducirse en que se pretenda explicar su obra al margen de la tradición literaria, como correspondería a quien es lo que es por desarrollo orgánico de una poética inherente en un sentido casi biológico. Sin embargo, la correcta ponderación de su poesía exige radicarlo en la cadena de la tradición; y hacerlo, además, en la intersección con los poetas que compartieron con él espacio histórico y circunstancias contextuales: los inmediatamente antecedentes (de los románticos tardíos a los tardomodernistas), los poetas de los años de las vanguardias, y, en su zona final, los autores que comenzaron a despuntar en plena guerra.

Lo primero, la relación con sus orígenes literarios, nunca lo cuestionó personalmente Hernández, quizá porque a sus antecesores no los consideraba oponentes, sino conformantes de esa saga de la tradición a la que pretendía incorporarse como uno más de pleno derecho. Otra cosa es lo que sintió con sus coetáneos, a quienes consideró o bien modelos susceptibles de imitación, o bien rivales, si no ambas cosas a un tiempo: incluso en los momentos de formación tuvo muy claro que su puesto en el Parnaso debía lograrse en el contraste, incluso en la pugna, con los poetas de su tiempo. Así lo expresa, tan cruda e impertinentemente como en él suele ser habitual cuando trata de recabar su sitio, en la carta a Lorca de 10 de abril de 1933, en la que le ruega, o más bien le exige, que se le preste atención a su recién salido *Perito en lunas*, algunas de cuyas octavas había leído ante el granadino en el domicilio murciano de Raimundo de los Reyes, adonde acudió para ocuparse de detalles de la impresión. En esa carta alude con suficiencia enojosa

a la especificidad de su escritura, "de formas resucitadas, renovadas" frente a la de "casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz" (2010, II, 1506). Como se aprecia, su actitud obsequiosa y admirativa con los del 27 no le impidió lanzarles esa patada en cuanto se sintió preterido por el hecho de que la aparición de *Perito*..., todavía muy reciente, no había logrado que el sol se detuviera, como le pedía Espronceda en su celebrado himno.

A la luz de esas y otras palabras semejantes que no traemos aquí a colación, Hernández entendía que la genialidad de un poeta, en relación con la tradición en que se inserta, consistía en filtrar aquello que toma prestado y personalizarlo, para eludir la desvitalización expresiva; y en lo referente a los coetáneos que comparten escenario con él, en mostrar las esquinas de la personalidad propia, tanto más propia cuanto menos solapable con los restantes autores.

La idea es antigua, y había sido explotada por los románticos, para quienes a los verdaderamente personales cabe exigirles una lectura rupturista o muy filtrada de la tradición, así como una distancia de los contemporáneos que permita el discernimiento de lo individual. Así las cosas, Miguel Hernández tenía difícil la tarea de ocultar las influencias, por lo acotado de estas: si quienes beben de múltiples fuentes, pues así se lo ha permitido su amplia formación estética y sus cuantiosas lecturas, pueden ocultar fácilmente la procedencia de sus rasgos dada la confusión favorecida por la abundancia, quienes, como Miguel Hernández, tienen lecturas tan limitadas y reconocibles, facilitan mucho la detección de las marcas de sus antecesores.

Lo anterior, por lo que respecta a su inserción en la saga de la tradición, cuestión a la que luego volveremos. Por lo se refiere a sus relaciones con los coetáneos, hay algunas circunstancias de su biografía que determinan su despliegue estético. Me refiero a su nacimiento una década larga después de los poetas centrales del 27. Téngase en cuenta que, a la hora de establecerse en el panorama literario de los años treinta, su voluntad fue siempre la de asimilarse a los del 27, a pesar de que su generación histórica no es esa, sino la de los llamados "poetas del 36", el grupo de Rosales-Panero. La razón por la que se sintió atraído por el 27 tiene que ver, por un lado, con lo que en el imaginario del joven de Orihuela supusieron esos autores como estandartes de la renovación frente a quienes, a sus ojos de poeta provinciano, constituían aún los nombres canónicos y anquilosados de su tiempo; y, por otro lado, porque en Hernández siempre fue muy importante el triunfo socioliterario (que en su caso pasaba inicialmente

por la poesía, y pronto por lo haría por el teatro, mucho más apto como género para lograr el éxito popular; aunque antes de su muerte tenía proyectos de escorarse hacia el cine): en ese sentido, siempre consideró a Lorca, bandera del 27, un espejo en que mirarse por su capacidad de conquistar al "público" —y no solo a los lectores— sin renunciar a la innovación estética que Hernández sabía absolutamente justipreciar. Esta conexión afectiva con el 27 lo conduciría a su ubicación estética dentro de los usos poéticos más frecuentados pronto por los autores de ese grupo.

La majada y la Arcadia

Aunque otra cosa podamos pensar algunas veces, en literatura la juventud suele estar más cerca del gregarismo que la madurez. El poeta joven tiene muchas probabilidades de aparecer como un compendio de lecturas bajo las que respira con dificultad su personalidad, que solo cuando esas influencias se han apaciguado o han sido personalizadas adquiere su mayor relevancia. Esto es así en el caso de Hernández, cuya relación de lecturas conocemos muy bien: poetas tardorrománticos y realistas, lírica moralizante para andar por casa (Campoamor, al que no muy tarde consideraría referencia del retraso estético y el vuelo ramplón de sus paisanos, cuando se sintió incomprendido tras publicar su primer libro), derivas de poesía modernista (a menudo solapada con la progresión esencialista de Juan Ramón)... Esto sin contar con la poesía francesa moderna, la única no española a la que pudo Hernández acercarse con pretensión de apropiarse de ella mediante esforzados trabajos de traducción: Valéry, Mallarmé, Cocteau, Apollinaire, Romains. Me limito a señalar lo que pudo recibir de la tradición inmediata en sus inicios como escritor, al margen de los autores clásicos —del Siglo de Oro español; mucho menos profundamente de los grecolatinos— que le fueron llegando a través de los libros y los consejos que le proporcionaba, unos y otros, el canónigo de la catedral de Orihuela y vicario general de la diócesis don Luis Almarcha.

Fue Almarcha quien actuó como padrino literario de su estreno, el 13 de enero de 1930 —con un poema firmado el 30 de diciembre de 1929—, en el semanario *El Pueblo de Orihuela*, órgano del Círculo Católico Obrero, que dependía ideológicamente y también en lo económico del canónigo Almarcha (Esteve 2010, 206). El poema se titulaba "Pastoril", y había sido compuesto "[e]n la huerta", según hace constar al final de su escrito. El día en que lo firmó, Carlos Fenoll daba a conocer en las páginas de la misma publicación "La sonata pastoril",

dedicada a Hernández. El hecho de que los dos amigos utilizaran la temática pastoral para *conversar* poéticamente, más en la línea aldeana de Vicente Medina o de Gabriel y Galán que en la bucólica de Sannazaro o de cualquiera de sus imitadores de tendencia neoplatónica en España, manifiesta una elección tan vital como literaria. Su conexión con Vicente Medina explica, por lo demás, que el segundo poema publicado allí (27 de enero de 1930), titulado "¡En mi barraquica!", utilizara la variante dialectal murciana (*panocho*), que le da una formulación lingüística plenamente rural al mundo campesino e ideológicamente apegado al conservadurismo de sus modelos regionales.

El ruralismo pastoril no constituía una excepción ni era una circunstancia debida a la orientación de la revista. Por el contrario, conforma un ámbito temático e ideológico en el que se reconoce y que despliega en sus colaboraciones en prensa ese año de su estreno literario: además de en la citada publicación, en otras como *Voluntad*, *Actualidad*, *Destellos*... Ramón Sijé, que ya estaba involucrado en *Voluntad* —junto a varios condiscípulos del Colegio de Santo Domingo—, lo estuvo más intensamente en *Destellos*, donde Miguel Hernández no fue solo un colaborador ocasional, sino que se implicó junto al amigo en el asentamiento de la revista.

Uno de los tópicos que más han afectado a Hernández ha sido el de su consideración de "poeta pastor"; pero es lo cierto que, desde los primeros compases, él mismo cultiva la imagen de pastor que roba a su principal dedicación el tiempo que dedica a la escritura. El 5 de junio de 1930 publicó en *Actualidad* una "Ofrenda" al doctor José María Ballesteros, cronista honorario de Orihuela, en cuya dedicatoria se muestra como "inculto pastor"; y es el propio cronista el que, de una revista a otra, ahora en *Voluntad*, diez días más tarde presenta al poeta casi neófito bajo el marbete de "Poetas pastores". De manera que el estereotipo de "pastor" literario no era algo que sobreviniera a raíz de su primera estancia madrileña, donde es claro que el entorno urbano contribuyó a darle relieve, ni que otros se lo adosaran contra su voluntad o al margen de ella; sino que ya en su ciudad de nacimiento quiso Hernández cultivar esa estampa, sin duda inducido por el peso del *topos* pastoril, que le permitía mantener una congruencia entre los formantes biográficos y literarios de su personalidad. Este jovencísimo "poeta pastor" oriolano decidió presentarse también de ese modo en Madrid, allí donde el contraste entre él y la sociedad a la que se dirigía era más acusado: antes de que lo singularizaran sus versos, pretendió que lo hiciera su actitud.

Así pues, el cultivo de la presencia pastoril en cuanto realidad icónico-simbólica responde a un empeño autoafirmativo claramente asentado en el joven, que habría de mantenerse en los sucesivos asaltos a la gloria madrileña. Y así como Lorca pretendió —a menudo sin éxito— que el "gitanismo" no fuera más que un tema de su poesía, la condición pastoril de Hernández fue asumida por él no solo con naturalidad, sino con determinación. Sirva de ejemplo la carta que remite a Juan Ramón Jiménez (1 de noviembre de 1931), donde, aunque dice odiar la pobreza en que había nacido, alardea de su oficio de pastor, propio "de dioses paganos y héroes bíblicos" (Hernández, 2010, II, 1489), en un estilo en el que la obsequiosidad llega a parecer interesado servilismo, y donde resulta llamativo el esfuerzo por conseguir una prosa literaria, en realidad empingorotada y melosa, con la que impresionar al moguereño: "En los prados por que yerro con el cabrío ostenta natura su mayor grado de belleza y pompa; muchas flores, muchos ruiseñores y verdores, mucho cielo y muy azul, algunas majestuosas montañas y unas colinas y lomas tras las cuales rueda la gran era del Mediterranáneo" (2010, II, 1489). Añádase a lo dicho la entrevista que le hace Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria* (15 de enero de 1932), en que el heteróclito *Gecé* extrema el contraste entre los receptores y el "poeta pastor" del que se vale para un ejercicio en el que puede más la zumba del entrevistador que el afán de darlo a conocer. Claro que, ni siquiera un mes antes, el 19 de diciembre de 1931, el provinciano perdido en Madrid se dirige a Giménez Caballero, en línea con lo que sería habitual en él, casi "amenazando" con volver a Oleza si no se le resuelve la papeleta laboral y económica, para lo que requiere su ayuda; y trata de achacar el estilo directo de la carta a la vida que ha tenido que llevar desde la niñez, "yendo con cabras u ovejas, y no tratando más que con ellas" (2010, II, 1492).

El hecho de que quienes realmente lo quieren ayudar incidan en esa circunstancia, asumiéndola, evidencia el éxito de Hernández al presentarse como pastor profesional en su asalto al Olimpo; y por eso Francisco Martínez Corbalán lo llama, en la madrileña *Estampa*, "cabrero poeta". Parece que el joven ha entrevisto en ello un modo de abrir la valva de la sociedad poética, compaginando, más intuitiva que reflexivamente, su estampa de poeta rústico y labrado a sí mismo con la propia de un arquetipo bucólico, aunque el pastor resultante está sin desbastar, pues es más de majada y zurrón, como los de Gabriel y Galán, que de caramillo y Arcadia, como los teocriteos.

Lo fundamental es que, a partir de su salida a la plaza literaria, local en primera instancia y madrileña y nacional más tarde, Miguel Hernández se fue construyendo un personaje relacionado con el universo rural "naturalista", y luego tendente a lo pastoril eclógico, en que se reconocía y se sintió reconocido. Y aunque la materia pastoral sea común a ambos extremos, lo cierto es que pocas cosas más hay compartidas. Así, puede considerarse que el tránsito que vive el poeta entre ese momento de su nacimiento público y 1935, y que va en dirección de lo rústico a lo eglógico —aunque, como luego diré, sin terminar de desembocar ahí—, supone una deriva de un mundo misoneísta y reaccionario a otro en el que el artificio pastoril le da ocasión de integrar en él nuevos valores.

En ese punto de partida se asienta la encrucijada moral entre corte y aldea, ciudad y campo. De más está decir, por los precedentes literarios y morales tan conocidos —desde fray Antonio de Guevara, y aun más atrás—, que la ciudad consta poéticamente como la desviación del mundo de la naturaleza, la primacía de lo novedoso y artificial, el ámbito de todos los vicios. Así se percibe en uno de los poemas más conocidos de esta índole, y también más esquemáticos desde el punto de vista moral: "El silbo de afirmación en la aldea" (2010, I, 300-305). Por doquier se manifiesta una actitud tradicionalista y una concepción de la ciudad caracterizada por la ausencia de Dios, los ruidos, la teatralidad, la confusión y el mal, a veces con una carga de negrura que en su configuración poética resulta incluso grotesca. La composición, de hecho, es un poema contrafuturista, con la reprobación de la electricidad, los rascacielos, los ascensores, el metro, y el cruce de las naturales disposiciones de los habitantes del mundo: "Huele el macho a jazmines,/ y menos lo que es todo parece/ la hembra oliendo a cuadra y podredumbre" (2010, I, 302). Al cabo, la conjunción de los componentes de una tradición que va de las serranas a los rústicos de Juan del Enzina, y desde allí al ruralismo decimonónico que penetra en el siglo XX, conforma una disposición moral en que la tierra queda identificada con la virtud, y la megalópolis con la depravación, en una dicotomía valorativa maniquea y doctrinal.

Parecería lógico pensar que el tránsito de lo uno a lo otro está regido exclusivamente por el paso del tiempo y la maduración personal; pero, siendo en gran parte así, ese no es el único motivo. Aunque ello pueda representar una fisura en la compacidad moral del poeta a la que algunos supeditan la interpretación de su obra, resulta evidente que sus inclinaciones ideológicas tienen también un poderoso

componente de ocasionalidad, dependiendo del lugar donde fueran a ser publicados sus escritos o del presunto talante de los receptores. Así, los textos que destina a la revista oriolana *El Gallo Crisis*, por ejemplo, adoptan una entonación *ad hoc*, que difiere de la de otros de la misma época, o incluso anteriores, que buscaban acomodo en revistas madrileñas donde el catolicismo integrista de sus amigos de Orihuela era generalmente repudiado. En los años de su aprendizaje y hasta 1935, en fin, el poeta provinciano trataba de adecuar la lección a los lectores, pues su ideología estaba, como su poética, en proceso de constitución, y en la disposición final le afectaban directrices marcadas —no solo, pero también— por el contexto y la oportunidad.

A medida que el poeta iba encontrando su voz, ya bastante afinada en *El silbo vulnerado*, el universo rústico de los comienzos, lastrado por el doctrinarismo reaccionario y por una presentación estética anticuada, fue siendo sustituido no tanto por el bucolismo teocriteo o sannazariano al que apuntaba, a través de los intérpretes españoles a los que él conocía mejor, cuanto por una sencillez geórgica propia de un mundo elemental y colmado de espíritu. Creo que en ese estadio debió de influir mucho Gabriel Miró, un escritor de su predilección, cuyo sentido de la naturaleza estaba impregnado de un hilozoísmo sin el que nos resulta difícil entender su obra; y, mucho más atrás, Garcilaso de la Vega.

Es cierto que la influencia de Garcilaso en la poesía española se hizo notar, sobre todo, en los primeros años de la posguerra, dado que su exaltación en 1936, con motivo del cuarto centenario de su muerte, se vio interrumpida por la guerra. Aun así determinadas orientaciones formales y temáticas de la poesía hacia 1935 o 1936 —sonetos y sonetarios de García Lorca, Germán Bleiberg, Miguel Hernández— tienen que ver con esa presencia, que si formalmente se encontraba cerca del clasicismo garcilasiano, en la entonación sentimental estaba regida por una lectura "romántica" de Garcilaso. Tanto ese influjo como el de la *Segunda antolojía* juanramoniana a la que él mismo alude en su carta citada a Juan Ramón Jiménez contribuyeron a eliminar obstáculos y a hacer más fluida la evolución natural del Hernández arriscado y primerizo, lo que permitió que operaran fructíferamente sobre él otros poetas y otras estéticas.

Un yo subsumido en la colectividad

Las influencias que se cruzaron en Hernández cuando tenía ya la formación suficiente como para absorber unas y desestimar otras, y para

filtrar las asumidas de manera que enriquecieran pero no anularan su voz personal, fueron de muy variado signo hacia 1934 y 1935. Hay dos polos que lo estimulan encontradamente, y de cuyas fricciones surge el poeta de la madurez (si es que no resulta excesivo hablar de madurez en alguien que murió a los treinta y un años).

Por un lado, el relativo al formalismo clasicista al que ya me he referido, que le llegó a través de las lecturas proporcionadas por su mentor Almarcha, del ejemplo de Garcilaso y de los autores del Siglo de Oro en general, descendientes todos, de un modo u otro, del *princeps poetarum* toledano. Aunque para varios poetas de la época el soneto fue una vía purgativa donde ejercitarse en la métrica y en los artificios retóricos, la fiebre sonetil de Hernández no es principalmente fruto de ese afán "gimnástico", sino sobre todo eco de una sensibilidad que ve en Garcilaso al poeta romántico *avant la lettre*, que por vez primera plantea la dilaceración entre la creación y la vida (muy lejos de lo que, andando unos años, se entendería como "garcilasismo": un clasicismo tan perfecto formalmente como plastificado e inodoro). A esa influencia se debe el freno a su tendencia al desbordamiento expresivo.

Por el otro lado, e incentivando esta tendencia al desbordamiento, le influyen sobremanera diversos autores vivos a los que conoció por entonces. Aquí tiene lugar de privilegio Neruda con *Segunda Residencia* (1935), obra que le produjo tal conmoción que le llevó a comentarla, con un apasionamiento desmedido y falto de pauta crítica, en los folletones de *El Sol* (2 de enero de 1936). En la misma línea, con fuerte vertebración surrealista, cabe hablar de su protector Vicente Aleixandre, cuyos *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935) le proporcionaron la llave del decir irracional.

Aunque parece que lo normal es que en cada una de sus obras preponderara una u otra tendencia —la clasicista y pautada, la irracionalista y verbosa—, sin embargo es habitual que aspectos de ambas coincidan en el mismo libro o en los poemas de la misma época cuando estos no se reúnen en libro. Un ejemplo lo marca *El rayo que no cesa* (1936), cancionero amoroso que obedece a pautas métricas "garcilasistas"; pero que adopta una retórica escorada hacia el patetismo y lejos de la mesura clásica, y que en algún caso, como la "Elegía" a Ramón Sijé, parecía anticipar la exasperación de la poesía tremendista y existencial frecuente a partir de *Hijos de la ira* (1944), en un tiempo que no sería ya el suyo.

Pero retrocedamos hasta el primer libro de Hernández. Cuando publicó *Perito en lunas*, a comienzos de 1933, varios autores a los

que pretendía emular entendieron que era una obra que estaba ya *a la penúltima*, en cuanto remedo de los, a su vez, remedos gongorinos efectuados por Rafael Alberti (*Cal y canto*, 1929) y Gerardo Diego (*Fábula de Equis y Zeda*, 1932), y efecto de la fiebre culturalista exacerbada a raíz del tricentenario de Góngora y en la que sí se había involucrado ya a toro pasado. Pero esta forma de ver las cosas precisa de una matización importante. Las *fotografías* estróficas del libro, en rigurosas octavas reales, se disponían a modo de acertijos bajo cuya red metafórica se ocultaba la respuesta. En realidad, y sin negar la presencia de Góngora al fondo, parece más apropiado vincular este ejercicio a las corrientes conceptistas áureas, tanto italianas como españolas, que habían dado curso a una literatura emblemática, con jeroglifos y aforismos lapidarios acompañados o no de imágenes (Alciato, *Trattati degli emblemi*; Alonso de Ledesma, *Epigramas y hieroglyphicos*). En los años de formación de Hernández, esa corriente tenía representación en literatura de máximas, lápidas, aforismos y apotegmas, como la de José Bergamín (y, en clave más humorística y volatinera, Ramón Gómez de la Serna).

Si hay algo particularmente relevante en el libro, junto a su alambicamiento retórico (¿culterano?) y su aire de charada (claramente conceptista), es el proceso de erradicación del yo que implica la obturación de la subjetivación romántica. Miguel Hernández usa los procedimientos crípticos y los recursos emblemáticos como un juego intelectual y tropológico que está en las antípodas de los derramamientos pasionales y patéticos. Y así como Aleixandre o Neruda no tardarían en llevarlo por los derroteros de la verbosidad irracionalista y el despliegue imaginativo, ahora el que le enseña las artes de la constricción métrica y de la depuración poética es Jorge Guillén, cuyas octavas había imitado severamente (en este caso como ejercicio formal, mucho más de lo que lo haría con el Garcilaso sonetista). Y aquí se produce la paradoja de que un autor alejado de él como Guillén —no en su plétora hímnica, que comparte con Hernández, pero sí en su asepsia purista y cristalina, que no comparte en absoluto— es acaso el más útil por cuanto contrarresta su efusividad a veces desmesurada y le obliga a su canalización creativa.

El resultado de esta maceración expresiva, con las decantaciones a que lo empujan unas y otras influencias, es un libro que tiene caracteres vanguardistas, señalados y estudiados abundantemente, y en el que aprendió a domeñar las extraversiones del yo, a someter a formulación lapidaria el referencialismo anecdótico, a taponar la difusión patética

de su voz y, en fin, a ordenar la red imaginística de que hace gala, de manera que la exuberancia metafórica no se tradujera en la *selva selvaggia* de la gratuidad discursiva.

Junto a la oposición entre su inclinación al desbordamiento y los ejercicios de concisión y de asepsia, hay otra oposición entre términos cuya tensión resulta muy rentable: se trata de la existente entre entonación íntima y entonación coral. En general, dicha tensión puede resolverse alternativamente en uno u otro sentido, dependiendo de los rasgos temáticos del poema o conjunto de poemas que conformen un determinado libro. Sin embargo, hay situaciones, como la de la guerra civil, que colocan a los autores ante el requerimiento circunstancial de poner la voz al servicio de una causa ideológica que atiende casi necesariamente a un receptor coral (los poemas de motivo bélico estaban pensados muchas veces para la recitación pública, de donde deriva la aludida entonación coral y, contrapuestamente, el alejamiento de la dicción intimista).

En este trance casi nadie salió indemne: los que cumplieron con lo que entendían que era una obligación moral lo hicieron comúnmente con grave detrimento de la calidad de los poemas. Pocos autores, entre ellos el peruano César Vallejo —el autor de *España, aparta de mí este cáliz*— y el Miguel Hernández de *El hombre acecha*, consiguieron hacer de la guerra sustancia poética viva. En los dos hay una síntesis de intimidad personal y voluntad colectiva; sin contar con que ambos volúmenes vivieron una similar desventura editorial: uno y otro, impresos en la abadía de Montserrat el de Vallejo y en Valencia el de Hernández, vieron cercenada su difusión —la verdadera "publicación"— debido al avance de las tropas del general Franco, en el principio del fin de la guerra. En todo caso, *El hombre acecha* se aproximaba a una poesía medular que continuaría, intensificando esa su medularidad, en los poemas terminales del periodo carcelario; en este sentido disiente de la poesía anterior, también de guerra, de *Viento del pueblo* (1937), cuya exaltación revolucionaria se objetivaba y hasta "cosificaba" en los utensilios de labor convertidos en armas de combate, elementos de una estética proletarizante que tomó de las proclamas futuristas su violencia elocutiva como ariete contra el orden burgués.

Miguel Hernández no abandonaba la llamada rural de sus orígenes, pero la dejaba de entender como conexión con una serie de valores reaccionarios, hermanados a la idolatría del pasado, y la acompañaba ocasionalmente de una apuesta por los valores de la *modernópolis* (Gabriel y Galán) en cuanto icono de la ideología revolucionaria

(Cano Ballesta, 1999, 297 ss.). Salvo casos cuya singularidad debe ser destacada —por ejemplo, Giménez Caballero—, los totalitarismos españoles de derechas no pudieron identificarse, como sí lo hicieron en otros lugares, con la vanguardia, la megalópolis, la fiebre futurista; y ello porque el peculiar "fascismo" español tuvo, frente al italiano, una fortísima vascularización católica, lo que inmediatamente supuso su desconexión de las cosmovisiones tecnolátricas que acompañaron el viaje del futurismo italiano, por ejemplo. Al contrario que estos, en España predominó una visión idílica de la sociedad ruralista, tal que si se propusieran, frente a los valores mercantiles contra los que habían reaccionado los movimientos pasatistas y espiritualistas románticos y posrománticos —*nazarenos* alemanes, *prerrafaelitas* ingleses—, los propios de una sociedad estamental anclada en sus categorías estables. El caso de Miguel Hernández, en quien terminaron confluyendo sus orígenes ruralistas, sublimados en el *locus* paradisiaco, con las propuestas socializadoras y revolucionarias en las que tanto incidirían sus amigos "madrileños", no es excepcional: considérese la vigencia que tuvo en el siglo XIX la *religión de la naturaleza* tal como la sostenían diversas propuestas; así las de fourieristas e icarianos, que se vinculaban al socialismo utópico y cerraban el círculo vicioso de un progreso que remitía al *illud tempus* de una felicidad original.

Alguien podría considerar que el fetichismo cubofuturista de *Viento del pueblo* supone una ruptura radical no solo en lo ideológico, sino también en lo imaginístico, con el poeta germinal del primer libro; pero, más allá de las incitaciones revolucionarias de uno frente a los arrastres ruralistas del otro, los martillos, dentaduras, herrerías, cuchillas, carbones o herrumbrosas lanzas de *Viento del pueblo* se hallan constituidos en museo en cuyos anaqueles contrapuestos están los elementos correlativos de *Perito*: dátiles y acequias, surcos y azahares, sandías, palmeras, lunas, pozos, higos.

Cuando el medio mundo de los azahares se complementa con el otro medio de las herrerías, el de lo rural con el de lo fabril, el de la conexión con lo telúrico-natural con el de la vinculación con lo histórico-social, el poeta está ya en el centro de su precocísima madurez. Integradas plenamente las lecturas de su formación, la poética hernandiana se encontraba en el punto de producir su gran obra. No quiero detenerme ahora en los poemas del ciclo carcelario, cuyo zumo está destilado en el póstumo *Cancionero y romancero de ausencias*. Mucho de lo que, leído una vez y otra, continúa conmoviendo hoy tanto como conmovió en su día, se debe al carácter integrador entre hemisferios ideológicos y

estéticos al que coadyuvó su fugaz biografía: de los orígenes quedaban la sustancia primigenia y la pureza en la formulación, pero no la asepsia sentimental; de su etapa de *El rayo que no cesa* permanecían el arrebato y la exuberancia del corazón, pero no los grumos de un patetismo a veces gesticulante; de los poemas de la guerra se mantenía la determinación fraternal, pero habían decaído la catequística ideológica, el dogmatismo doctrinario, la incitación al odio.

Coda

A menudo se ha expresado el asombro ante la conformación estética de Miguel Hernández, quien desde unos inicios tan precarios y en tan corto periodo temporal pudo alcanzar esa sazón de los grandes poetas. Y en alguna ocasión se ha señalado la suma de circunstancias que, en su conjunto, hacen casi inexplicable el resultado: sustancial autodidactismo, participación activa en el frente, cárcel, enfermedad, muerte temprana. Los poco más de diez años de escritura, desde sus balbuceos pastoriles en *El Pueblo de Orihuela* a los poemas conclusivos del *Cancionero*, no contaron con el beneficio de la calma en ningún momento, y estuvieron zarandeados por el tráfago del mundo en su peor versión. Y ello (y a pesar de ello) se tradujo en una obra de una relevancia estética extraordinaria. No incluyo la totalidad de cuanto escribió: algunos poemas están concebidos como ejercicio de aprendizaje, otros van lastrados por una carga ideológica o sentimental insuficientemente metabolizada, y sus composiciones de guerra, entre las que desde luego excluyo las excelentes de *El hombre acecha*, no siempre trascienden la circunstancialidad a que se debió su nacimiento. Así las cosas, sin embargo el conjunto, contemplado desde arriba, es de una claridad calcinadora.

Por un ejercicio de voluntarismo y determinación, él quiso formar parte de la sarta de grandes poetas del 27, no desdeñoso, pero sí desentendido, de coetáneos estrictos suyos que forman el mantillo en que hubiera debido crecer como poeta si las circunstancias hubieran sido otras. No lo fueron. De casi todos los grandes autores del 27 toma algo sustantivo, o con casi todos concuerda en algo sustantivo (pero no de todos o no con todos: con Cernuda no hay coincidencias importantes). Al cabo, si en sus inicios iba a la zaga de aquellos poetas admirados, ya en los años de la guerra alcanza el ritmo de los mejores, y a su término su voz *va de vuelo*, singular y distinta.

Hasta tal punto había alcanzado, en esa fase conclusiva, la síntesis entre la pureza (pero no la asepsia) y el calor humano (pero no el

patetismo invocativo), que tengo para mí que el trayecto íntimamente congruente en que se dispone su poesía estaba ya completado creativamente cuando murió; y no ignoro que la rapidez de la evolución favorece solapamientos temporales entre estéticas dispares, y elisiones y saltos diacrónicos entre estéticas sucesivas, lo que dificulta una ponderación compendiosa de su obra. (Esto no sucede así en el teatro: ahí la muerte nos privó de unos frutos que solo se anunciaban promisoriamente en la obra que conocemos). En el territorio de la lírica, en fin, Miguel Hernández había dicho la *última palabra*: esa palabra abisal desde la que las banalidades y nonadas argumentales del mundo quedaban desleídas en el espíritu de la gran poesía.

Obras citadas

Alemany, Carmen (ed.). *Miguel Hernández*. Alicante: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

Blum, Cinzia Sartini. *The other Modernis*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: U of California P, 1996.

Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1971.

Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Esteve Ramírez, Francisco. "Miguel Hernández en la prensa alicantina". *Canelobre* 56 (2010): 204-19.

Ferris, José Luis (2002). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2010.

Hernández, Miguel. *Obra completa I. Poesía. Prosas*. Madrid: Espasa, 2010.

---. *Obra completa II. Teatro. Correspondencia*. Madrid: Espasa, 2010.

Martín, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.

Perito en lunas: exhibicionismo de arte puro y demodé

Jesucristo Riquelme
Academia Internacional de Ciencias, Tecnología, Educación y Humanidades
(Valencia, España)

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: *Perito en lunas* has seldom been analyzed beyond trite labels: neogongorism, incomprehensible riddles and puzzles... In this article we inquire into the most modern aesthetic appropriations which Miguel Hernández wanted to put into practice in his first work, imbued by pure poetry and the Art Nouveau, as novelties of the European avant-garde. We deepen in the meaning and each poem is interpreted, and its ensemble, as a manifestation of the poetic art which hopes to praise the author's work, an author who is discerned as a fable: Hernández is shown as an intelligent, occult and original artisan, metamorphosed in his poems of dehumanized appearance.

Key words: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; Gongorism; avant-garde; dehumanization; pure poetry; art nouveau.

Resumen: *Perito en lunas* ha sido pocas veces analizado más allá de manidas etiquetas: neogongorismo, arte de adivinanzas y acertijos incomprensibles... En este artículo se indaga en las apropiaciones estéticas más modernas que Miguel Hernández quiso llevar a la práctica en su *opera prima*, imbuido por la poesía pura y el Arte Nuevo como novedades de la vanguardia europea. Se profundiza en su significado y se interpreta cada poema, y su conjunto, como una manifestación del quehacer poético que pretende ensalzar el trabajo del autor, autor que se adivina como si de una fábula se tratara: Hernández se muestra como un inteligente, oculto y original artesano metamorfoseado en sus poemas de apariencia deshumanizada.

Palabras clave: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; gongorismo; vanguardia; deshumanización; poesía pura; Arte Nuevo.

Perito en lunas fue el primer poemario publicado por Miguel Hernández, elaborado tras su primera estancia en Madrid (1932). Junto a la atmósfera neogongorina, el poeta lleva a sus versos el influjo teórico de Ramón Sijé (Orihuela, 1913-1935) sobre la poesía pura y el Arte Nuevo. El precoz Sijé, tres años más joven que Hernández, es el guía que infunde a Hernández los conocimientos básicos para que lea, profundice y escriba sustentándose en los nuevos cánones que imperan en la república de las letras españolas y europeas —que, en la época, es tanto como decir francesas—: lo comprobamos en el heraldo que preside a modo de prólogo *Perito en lunas*; en su cuarto párrafo, Sijé hace saber —cual bando o aval— que el autor no es ningún jovencito sin experiencia ni un *poetico* local. (*Vid*. Torregrosa y Abad, 2014).

Hernández quiere dejar constancia de que domina una técnica moderna, más allá de emulaciones barrocas. En las 42 octavas reales de *Perito en lunas* sostiene, entre júbilo y agonía, el clamor de "Me he creído ser poeta" (Hernández, 1992, 214) que había confesado descarada y abiertamente "A todos los oriolanos" en 1930.

Nuestro joven poeta es un ávido y sagaz lector: absorbe reglas y ejemplos de las estéticas imperantes. Lejos del trasnochado romanticismo y del decadente realismo, desea experimentar un cambio a la moda, probar con lo que está en boga y arriesgar de modo personalísimo: *Perito en lunas* es la particular contribución de Miguel Hernández a la poesía pura, "a pesar de su aire falso a Góngora", según declara el oriolano a Federico García Lorca en carta del 10 de abril de 1933, donde también confiesa el principio de su decepción por no ser comprendido: "...aquí, en mi pueblo —¡pueblo mío!—, donde el que me gritaba: 'Yo te he comprado un libro creyéndolo bueno y me has dado arpillera, yo he leído a Campoamor...' —¡Ea!, decía yo..." (Hernández, 1992, 2307).

Las reseñas en la prensa no son ni numerosas ni ensalzadoras (*Vid*. Carnero, 2010b). La destreza del poeta en su labor de miniatura lírico-geométrica no se comprende: la ardua empresa de su taracea poética cosecha silencio. Lorca lo alienta y responde a su carta anterior: "Los libros de versos caminan muy lentamente" (Zardoya, 1995, 16, nota 40). Y es que el granadino tampoco comprendió nada: el ejemplar de *Perito en lunas* que tenía el vate de *Poeta en Nueva York* en su biblioteca particular quedó intonso: según Manuel Fernández-

Montesinos García, éste sólo lo desbarbó hasta la página 16, es decir, con suma probabilidad sólo resistió hasta la octava VIII.[1]

Aunque el reflejo poético de la luna lo ilumina, Hernández es consciente de que está en el pozo aún, "abismo del que sabe que no es fácil salir airoso" (Gómez Vera, 2008). Intenta prosperar como un escoliasta poeta de la elaboración lírica, concebida como exaltación del gozo después del martirologio del escritor, o sea, después de un penoso ejercicio creativo. Hernández había leído el poema "Narcisse parle", de Paul Valéry:

> ¡Ô frères! tristes lys, je languis de beauté
> ...
> la lune perfide élève son miroir
> jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.
> ...
> ¡Hélas! ¡L'image est
> vaine et les pleurs éternels![2]

A pesar de ese desconsuelo, el osado y desconocido poeta de Orihuela, que quiere emerger del pozo en que se halla, anhela hacer brillar las cosas en la oscuridad, y para ello sigue a su modelo francés en "Le rameur", citado en la primera octava de *Perito en lunas*: "*Je m'enfonce* au mépris de tant d'azur oiseux".[3] La oscuridad del creador novel y desconocido y la luz de la belleza y el éxito se funden en las ansias del poeta virginal: y nos ofrece dinámicas imágenes (cohete que expande su fulgor o agua que sale del pozo cantando). Al Hernández de *Perito en lunas* le interesa el poeta-creador (el "Yo: Dios" de la octava IX). Se impone la poesía de la razón a la del sentimiento: la inteligencia por encima de la inspiración o el duende.

Lo más relevante de la cara oculta que Hernández presenta en *Perito en lunas* consiste en que la visión artística del oriolano se entremezcla como siempre con la vivencia personal, esto es, que, más allá de vanguardismos (geometrías y metáforas), se trasluce la figura

[1] Información incluida en la tesina de Manuel Fernández-Montesinos García, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, el 13 de septiembre de 1985: "Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca. (Catálogo y estudio)". *Vid*. Fundación Federico García Lorca, 2009.

[2] ¡Oh hermanos!, tristes lises, languidezco por belleza... la luna pérfida eleva su espejo hasta en los secretos de la fuente apagada. ... ¡Por desgracia, la imagen es vana y las lágrimas eternas!

[3] Último verso del poema "El remero" del poemario *Les charmes* (Los encantos), 1922: "Yo me sumerjo despreciando tanto azul ocioso".

del poeta como creador: se exhibe como si dijera "Ése soy yo", "Ahí estoy yo", "Como me pasa a mí".

Hernández quiere presentarse en el foro literario de la capital de España con una obra inesperada, en cierto modo original e innovadora, espectacularmente visual y alejada del sentir humano en su aparente expresión; se ha convertido en un exhibicionista del arte —de su arte—: "Sólo arrojándose al vacío se descubre que hay hombres con alas".[4] El atrevimiento es casi suicida; por eso el primer poema tenía el título de "Suicida en cierne": se refiere al poeta, a él mismo, al principiante de *escritor solvente*...Y llega a resultar hasta vanidoso en sus pretensiones tan aceleradas.[5]

La estrella del poema es la metáfora

Perito en lunas es un poemario hermético, críptico: para aumentar su complejidad, las octavas no llevan ningún título orientador en la *editio princeps*.[6] Hernández se nutre de realidades cotidianas y depura los significantes de las metáforas descriptoras: una vez llegado a un significante, reemplea el signo con significados y matices que dan un giro a la expresión y la convierte en un malabarismo de connotaciones y vertiginosas o acrobáticas asociaciones de palabras con nuevos y sugerentes significados. Toda alusión de dinamismo ascensional esconde un vuelo poético: la construcción y la euforia de la actividad artística. "El plan estético tiene que ser un placer inteligente", aseveraba Ortega en *La deshumanización del arte* (1925, 38); en la estética del Arte Nuevo, la nueva estrella es la metáfora: "La poesía es hoy el arte superior de las metáforas", "La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades" (*Ibíd*., 43). Por ello se afirma que el lenguaje poético es autosuficiente: puro, elusivo de la realidad representada; en palabras de Ortega, Góngora ofrecía "el dorso nunca visto del objeto de siempre", elemental sensación de extrañamiento: era una distorsión de lo figurativo, un ocultamiento de la realidad.[7] Miguel Hernández, en este trance, magnifica el prurito

[4] Pablo d'Ors en *Las ideas puras* (Madrid, Anagrama, 2000).

[5] Luis García Montero, 2010, defiende que la soberbia y la vanidad del oriolano le sirven para encauzar su posición en un ambiente inhóspito y durísimo.

[6] Los títulos, dictados por el autor a su amigo oriolano Federico Andréu Riera, fueron reproducidos por Juan Cano Ballesta (1962, pp. 61ss.).

[7] Valéry critica la concepción mimética del arte: envidia al artista de arabescos porque construye una plástica a partir de operaciones sucesivas que no buscan asemejarse al mundo exterior. El artista puro, para Valéry, imita el poder creador intrín-

de alejarse del lenguaje común y directo. Por ello, para el lector, se impone deconstruir el poema. La tarea es ardua, puesto que el lenguaje es arcano y porque hay que tener en cuenta la anfibología de las palabras: *canto* significa piedra, canción, pero también borde...; *dale cuerda* se refiere a la soga del pozal, a la vez que al reloj de cuerda; *pellas* son dulces, masas alimenticias y más aún explosiones e incluso absentismo —"hacer pellas"—,...[8] En Góngora conocemos el artilugio de la construcción o *poiesis*[9] metafórica sobre asuntos insustanciales o mínimos, o sobre asuntos mitológicos, que justifican sus metáforas: por eso exclamaba Dámaso Alonso que Góngora era *clarísimo*.

En el juego de alusión-elusión de los ocultamientos de *Perito en lunas* resulta engañosa la mención de la luna: el vitalismo innato de Miguel presenta un mundo colorista. Sus deseos de hacerse y de mostrarse poeta grande de la creación más chica se impregna de cromatismo: "magnificaos el lomo de colores" dice el toro al torero —octava III, ("Toro")—; en esta octava el toro es símbolo del mismo poeta: el poeta/toro de lidia destinado al sacrificio y a la muerte puede proporcionar brillo, esplendor y fama a los toreros/ poetas consagrados que creen poder dar fatídicamente muerte/ silencio sin remedio al toro. En la octava II, "(Palmero y Domingo de Ramos)", se dice que, para brillar, la palma (rubia y dorada) —nuevo trasunto del poeta Miguel Hernández— debe privarse purgativamente del sol —trasunto de los poetas soles ya famosos—; además la palma blanca (esto es, Hernández) es más duradera colocada en el "eterno abril de las

---

seco de la naturaleza, no sus productos: "El artista debe buscar la naturaleza en su trabajo, mas en tanto que ley y no en tanto que espejo". Hernández capta el sentido de la estética del Arte nuevo y vuelve su mirada hacia el artista: se centra en la actividad creadora del sujeto; el espejo —otra acepción de luna— es imagen paradigmática: lo que se ve *sub specie* especular o lunar produce efecto de extrañamiento y no es inmediatamente reconocible. "Ha habido incluso mucha gente que se ha ahogado en un espejo", espetaba irónico Ramón Gómez de la Serna a narcisos y exhibicionistas.

[8] Algunos dialectalismos coadyuvan al rito de la confusión: a las veletas las llama, como en la huerta de Orihuela, *gobiernas*, y a los dedos, *dátiles* (octavas XXIX y XXXIII, respectivamente).

[9] Cuando el escritor interpreta poéticamente las cosas no les pone un adorno, sino, más bien, lo contrario: hay visión poética en el sentido etimológico del verbo *poiem*, 'hacer' (poiesis 'construcción'); la interpretación poética del escritor consiste en hacer un objeto nuevo; es, por tanto, una recreación. El poeta, en lugar de nombrar, presentar, mentar una cosa de un modo trivial, como en el uso habitual del lenguaje, intensifica su realidad, la potencia.

persianas", es decir, expuesta en ventanas y balcones... mucho tiempo después de las fiestas pasionales...[10]

Para su autor, *Perito en lunas* es un libro gozoso y vitalista, en efecto, pero también, paradójicamente, es un desahogo y un grito —o un canto estridente, repleto de aristas— de un escritor que quiere ser reconocido de inmediato.

La poesía pura se asocia a movimientos vanguardistas de la plástica. La reducción metafórica de seres y objetos a formas lunares se aproxima a la creación literaria de la época: al cubismo y, sobre todo, al ultraísmo.[11] Es una poesía que repudia el sentimentalismo romántico y las emociones, que omite lo narrativo, que se explaya con tropos de geometría objetivando el universo del poeta: pululan por doquier rectas, círculos y elipsoides, paralelas, planos, prisma y diamante, perpendicular, bisectora, cero sobre cero, elevado al cubo... y poliedro de vidriera. Es la estética de la Nueva Objetividad... llevada a la poesía: el predominio de "la pasión de la razón" al que se refería Sijé, en 1935, en *La decadencia de la flauta* (1973, 34).

Las octavas comienzan con una imagen literaria, una metáfora (o una sucesión de metáforas) desbordante: primero, el detalle perceptivo y, sólo después, el efecto de conjunto que difumina lo concreto y vira hacia lo conceptual. Y Hernández gira la tuerca de la modernidad y convierte la metáfora en una imagen visionaria (herida *vs*. ascenso exitoso): "¡A la gloria! ¡A la gloria, toreadores!", canta en la citada octava III. La interpretación conceptual remite de manera alegórica a lo abstracto, casi siempre a la creación de la poesía y al poeta como creador. Por ello, para disfrutar de esta poesía, para gozarla, hay que entenderla: se impone la tarea de re-crear, de de-construir hasta detectar el sentido inverso de la creación, conectar con el código y con el recorrido caminado por el poeta-constructor.

En estos poemas puros de *Perito en lunas* desaparece la anécdota narrada —que se sustituye por un cuadro/ escena— y se renuncia a la claridad, ya que la claridad es característica de la prosa, según Valéry; la poesía es metáfora y reto a la inteligencia: hermetismo, dificultad de comprensión. Se amaga casi toda presencia del yo —una patada a la

[10] Las *fiestas pasionales* hacen referencia a la semana de pasión del mártir por excelencia de la religión cristiana: mártir/ Dios, de hombre mortal a ser inmortal.

[11] La desintegración de la antigua visión estructurada del mundo se hace patente en el ámbito cultural ya iniciado el siglo XX: en pintura avanza la repulsa de la noción del arte como imitación de la realidad; la forma extrema —al margen la abstracción y la relativa ausencia de figurativismo— será la independencia de (la belleza en) la obra de arte, que conducirá inicialmente al cubismo y al ultraísmo.

"dictadura personal" de Mallarmé: la nueva corriente del Arte Nuevo es antirromántica y antirrealista—, potencia el fragmentarismo, la sugerencia y la concisión. Esto justifica la elección de un poema breve: recamado de metáforas, pero breve. "Un poema puro genérico —define G. Carnero— consta de una imagen o metáfora, o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión, y con los mínimos elementos referenciales para producir una percepción de tipo instantáneo. A ello se debe que el poema puro deje siempre una sensación visual de estampa, de cromo o de bodegón, y afecte a nuestra sensibilidad como un destello" (Carnero, 2010b, 59). En la estética moderna y deshumanizada importa el resultado: la irradiación de la belleza al leer el poema. La irradiación era la traducción de "le rayonnement" del abate Henri Bremond, que tanto polemizó para definir la poesía pura con Valéry. Sijé preconizaba la postura del abate: el poema produce (en los "buenos" lectores) un conocimiento del mundo y de la realidad representada (u oculta) distinto y más profundo que el que produce la argumentación racional.

Poesía visual: la multiimagen

Los poemas de *Perito en lunas* son, en general, bodegones modernos e inquietos, estampas de obsesiones... muy imaginativas, casi oníricas. Se trata de una poesía muy visual de escenas dinámicas: alguien que no ve imágenes cuando lee no puede ser escritor. Hernández se ve a sí mismo en casi todo lo perceptible que entra en liza o compite con algo: como si tradujera su estado de ánimo y su ser (como creador) a cualquier objeto, animal, suceso o acción que contemplara en su medio.

No conviene olvidar aquellos bodegones que tuvieron una realización lúdica. Desde Arcimboldo, en el siglo XVI, hasta el coetáneo Dalí, se recrea la técnica de la multiimagen: pequeñas imágenes que forman un todo diferente; las imágenes parciales, las pequeñas, quedan ocultas, pero son las que imprimen carácter y sentido profundo al cuadro. El todo pictórico, como el poema, es lo trascendente: en el conjunto del poema está el poeta, el fabricador onírico o fantasioso. Hernández recurre a la técnica del poliedro atravesado por un haz luminoso: surgen múltiples caras y apariencias, nos salpican imágenes y colores, siempre de actos creativos relacionados con el nacimiento o con la muerte, con la simiente o con el devenir. En *Perito en lunas* el detalle de la escena real y las metáforas sirven de alegoría a un sentido profundo del creador literario que se debate entre el intento del ejercicio poético

(la *poiesis*) —esto se ve en las octavas I y XIV donde cita el "ejercicio" (el higo que cae o se lanza al agua-agua, vida, poesía, o el barbero que limpia lo que sobra)— y el fracaso. El posible fracaso se esclarece en la sandía (octava XVII): el poeta, como la sandía, siente el drama, porque siente las cuchilladas en su pecho: y, a pecho descubierto, Hernández se entrega a la vida y a la poesía; y en "(Funerario y cementerio)", la octava XXXVI, aún es más nítido: si no logra el éxito, pide que lo entierren, con sus amores, con sus poemas.[12]

La octava XII, "Lo abominable", sobre menesteres en el retrete —defecar y miccionar: "Entonces, posteriores sufrimientos/ nos harán leves, libres de los lodos"—, está dedicada a Ernesto Giménez Caballero, *Gecé*, jocoso autor de una "Oda al bidet".[13] Hernández pudo inspirarse en el cuadro "El juego lúgubre", de Dalí. En un artículo, *Gecé* expuso su concepto de la "Nueva moral de lo abominable",[14] con un detalle del cuadro de Dalí, en el que se ve, en la esquina inferior derecha, a un chico con los calzones manchados de su propio excremento. Para Dalí, la nueva moral de lo abominable consistía en renegar de la propia familia, y Hernández tampoco mantenía una relación idílica con su padre: "Pienso en lo abominable, en el innoble país natal donde he vivido mi adolescencia lejos del amor, en el seno de la familia, en la alcoba de mis padres sin ventilar por la mañana, desprendiendo su horrible pestilencia de ácido úrico, de tabaco malo, de buenos sentimientos y de mierda".[15] No dejemos caer en saco roto el humor vulgar y chispeante en *Perito en lunas*: en la octava XXXIX, la lavandera "palomos, no, menos, elimina": es decir, elimina (lava) *menos que palomos* —y menos que *palomo* es *palomín*: en plural, ¡*palominos*!, o sea, calzoncillos manchados de excremento humano...

[12] Hernández pintó cuatro motivos —granada, serpiente, gallo y sandía— relacionados con el momento de gestación de *Perito en lunas*. Curiosamente, en el dibujito de la sandía el poeta pinta cinco tajadas que, por su disposición, dan a entender estilizadamente un cuerpo humano como crucificado o sacrificado, o tal vez bailando, como una gitana, con las pepitas como lunares de su traje...Que en esto consiste el juego de Hernández en su *opera prima*: alegría o drama, sin cesar en el intento.

[13] "Oda al bidet" pertenece al libro *Julepe de menta* (1929), de Giménez Caballero (G. C., *Gecé*), que publicó la primera entrevista a Hernández en *El Robinsón literario*, en Madrid, en 1932. Además de las escatológicas octavas XII y XXX de *Perito en lunas*, Hernández escribió otra, más clara, no incluida en el libro: "Ciñe ajorcas la enagua de puntillas/ a los tobillos" (Hernández, 1992, 279-280). Es imaginable pensar que M. Hernández dedicó sarcásticamente a *Gecé* (GC) este poemilla al WC como réplica a la entrevista algo ridícula de *El Robinsón literario* (Madrid, nº 121, 1 de enero de 1932).

[14] Ernesto Giménez Caballero, *El Robinsón literario*, 3, de 1 de octubre de 1931.

[15] Salvador Dalí, *La mujer visible*, de 1930.

No hay, pues, materia despreciable para el arte, viene a postular Hernández: éste dignifica lo humilde, porque parte de lo modesto y cotidiano para elaborar su poesía: por lo pronto la naturaleza es perfecta. En un poemilla de adolescencia, dice: "Lagarto, mosca, grillo, reptil, sapo, asquerosos/ seres, para mi alma sois hermosos" (Hernández, 1992, 127). Presenciamos a un joven que aspira a ser poeta y que, sin embargo, vive entre boñigas, como declara a un amigo en una conocida prosa titulada "MIGUEL —y mártir": "¡Todos! los días, elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza... ¡Todos los días! me estoy santificando, martirizando y mudo!" (Hernández, 1992, 2133). Estamos ante la emotiva y fascinante historia de una superación, de una lucha por desclasarse y salir de la pobreza mediante la literatura... Hernández lo confesó en dos cartas (desde Orihuela): "Mire: odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente por ser la causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresarme bien ni claro, ni decir las muchas cosas que pienso", escribe a Juan Ramón Jiménez, en 1931 (Hernández, 1992, 2285-2286); "No puedo leer por no tener libros, escribir por no leer, estudiar por no leer también, luchar porque mi enemigo es mi arma: mi poesía", remite a García Lorca, en 1933 (*Ibíd*., 2308-2309). ¡Porque mi enemigo es mi arma: la poesía!

"Aire falso de Góngora": formas resucitadas y renovadas

Entre las pretensiones del Miguel Hernández de *Perito en lunas* prevalece, por influencia del Barroco (por Góngora y, no poco, por Baltasar Gracián),[16] la de construir poesía escondiendo la evidencia: se manifiesta la *realidad* objetiva o vivida, por un lado, y la *realidad* imaginada o soñada, por otro. Esta dualidad, insistimos, es aplicada por Hernández al ámbito de la creación literaria. La octava XXXV, "(Horno y luna)", se refiere, a la vez, a la labor de un panadero y al proceso re-constructivo del poema; y la octava VI, "(Cohetes)", expone el vuelo fúlgido del cohete y "el camino de purificación esplendente al que propendía su canto" (Gómez Vera, 2008).

[16] Baltasar Gracián, sobre 1642, publicó la preceptiva del Barroco en la que prevalecía lo extravagante: cuanto más extravagante, más poético; y cuanto más dificultoso, más agradable, venía a sostener Gracián. El ingenio de crear lo oscuro alcanzaba un insospechado placer a la hora de descubrir el trasfondo. En *Perito en lunas*, la formalidad de la estrofa, la metáfora y el hipérbato son culteranos, pero la expresión jeroglífica, el criptograma verbal, la concentración y la densidad expresiva y la sustancia aforística son conceptistas.

Con el arte por el arte, poesía y vida —esto es, poesía y contingencia o compromiso sociopolítico— se distancian. "Poesía es una cosa y vida, otra: no las mezclemos", decía el Ortega y Gasset de los tiempos de *La deshumanización del arte*.[17] El purismo —relacionado con la Nueva Objetividad en el arte— supuso el caldo de cultivo para que se expandieran formas resucitadas como las del hermetismo de Góngora.[18] Ortega instaba a esforzarse por fingir un proceso de *inventio*,[19] es decir, a fingir o a despistar con el contenido del poema. Es muy fina la línea que separa la metáfora racional de Góngora y la visión irracional del surrealismo, incluso, sobre manera cuando Hernández confecciona metáforas sobre metáforas y juegos de inversión del movimiento: lo ascensional lo confunde con lo descensional, lo que se proyectaría hacia atrás con lo que sale despedido hacia delante... Este es el mecanismo, en la octava I ("Suicida en cierne"): el higo maduro cae hacia abajo —un bañista *salta* al agua— como un cohete va hacia arriba; en la octava III, el toro arremete como lanzado por un tirachinas —saldría por el hueco de entre las puntas de los cuernos—, pero el poeta lo convierte

[17] En *La deshumanización del arte* (1925) y en *La rebelión de las masas* (1930), Ortega analiza cómo en España cede el arte de la *carencia de pathos*, el arte no patético, el arte no comprometido políticamente, con la llegada de la II República en abril de 1931, casi ocho meses antes de estar Hernández por tertulias, librerías, bibliotecas y cenáculos literarios de Madrid. Alternan vates *puros* e *impuros*, como recoge Gerardo Diego en su *Antología,* de 1932, *Poesía española contemporánea 1915-1931*.

[18] Antes de someterse al ejercicio de domeñar el lenguaje con procedimientos gongorinos, Hernández escribió algunos poemas puros de ingenuo estilo *naïf*: "Limón", "Toro" (antecedente de la octava de *Perito en lunas*), "Día airoso", "Higos –sazón y hojas"...

[19] La *inventio* se ocupa de la selección del contenido de la expresión literaria. En realidad, no debemos dejarnos embaucar por la apariencia de las palabras. Ortega y Gasset defendía la primacía de la vida y de lo humano sobre el arte: quizás por ello nos asombra que defina el arte moderno como un "arte deshumanizado". Ortega asestó duros golpes filosóficos a quienes sostenían la primacía de la obra en cuanto tal y no concedían protagonismo a la "intención humana que la obra expresa"; acusaba de "beatos del arte" precisamente a quienes pretendían sacarle el aguijón humano al arte. Insistió el pensador madrileño una otra y otra vez en que lo estético es el gesto que creó la forma y no la forma misma. O sea, —sentencia Xavier Rubert de Ventós, en *La teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1968, p. 198— por un lado el arte es la "intención humana" y, por otro, el arte nuevo es un arte "deshumanizado". Esta aparente contradicción nos servirá de clave para comprender lo que entiende Ortega por deshumanización. // Por arte deshumanizado, en efecto, no entiende Ortega un arte alejado de toda experiencia vital o humana..., sino el arte extraño a toda experiencia corriente o vulgar... Arte deshumanizado, no se olvide pues, es arte de sensibilidades superiores, de "aristocracia instintiva", no arte inhumano, sino arte de humanidad selecta".

en un arco, y sale disparado por la unión de la base de los cuernos... Este juego entre lo ascensional y lo descensional se emplea asimismo en "(Pozo)", la octava XVIII, con una cuerda que sube y baja, como el cohete o el proyectil de un cañón: la poesía es una torre redonda —viva o muerta—, es la luna encerrada sin cuerda —por eso pide cuerda, como un reloj que no funciona—, y aquí viene la eclosión de luz y la explosión (o el sonido musical de cuerda y viento) de la vitalidad y la fuerza de la luna-poesía: "subterráneo quinqué, cañón de canto,/.../ ... pide cuerda, viento".

La poética del hermetismo, de "una verdad insinuada" o "mentira fingida",[20] se nutre de una veta culta del ingenuo virtuosista y, lo que es más sorprendente, de una veta popular que arraiga el poema al ingenio de la adivinanza tradicional. Al prescindir de títulos, la octava se convierte en un poema-adivinanza.

El liderazgo teórico del Ortega y Gasset de *El espectador* y *Meditaciones del* Quijote, leídos por Miguel, le generan las imágenes oportunas que le permiten ofrecer, más allá de la interpretación estrictamente literaria, una visión plástica de la *inventio*. En su concepto de poema,[21] Hernández pedía: "Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh, la naranja: qué delicioso secreto bajo el ámbito a lo mundo!". Ortega, al hablar de lo profundo y lo superficial en la "Meditación preliminar", establecía lo dificultoso que resulta a ciertas personas la introspección,[22] y su discurso no anda lejos de la metáfora hernandiana de la naranja: "¿Pretenderán tener delante a la vez el anverso y el reverso de la naranja? Con los ojos vemos una parte de la naranja, pero el fruto entero no se nos da nunca en forma sensible: la mayor porción del cuerpo de la naranja se halla latente a nuestras miradas". El secreto de la naranja fue lo que

[20] Así define Hernández "Mi concepto de poema". La estética de su admirado Gabriel Miró consiste en""decir las cosas por insinuación" (*Obras completas*, I, Barcelona, 1932, pp. X-XI) y Jorge Guillén concibe la poesía con la prohibición del lenguaje directo.

[21] El diario *El Sol* (16-2-1929), haciéndose eco de una conferencia de García Lorca a propósito de "La imagen poética de don Luis de Góngora", se refiere al mismo concepto: "La inspiración es un estado de fe en medio de la humildad más absoluta. Se necesita una fe absoluta en la poesía... Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos". Es el fideísmo que preconizaba el mismísimo André Breton, sobre 1928, al exigir la ocultación profunda y verdadera del surrealismo "pour n'en garder que les quintessences. Inefable torture où il a besoin de toute la foi" (*Segundo Manifiesto*).

[22] La introspección de lo propiamente artístico —no de la mímesis o del autor— era, para Ortega, la tercera dimensión de la realidad.

llevó a Miguel a convertir la poesía figurativa —como postuló Sijé en su prólogo— en una "acción transformante y unificante de una realidad misteriosa", la belleza del misterio, del enigma de la esfinge.

La adivinanza tradicional había sido cultivada ya, a la manera culta, por dos amigos de Miguel: por José Bergamín, en sus aforismos, y por Ramón (Gómez de la Serna), en sus greguerías.[23] Recuerdo la retranca de Bergamín en *Polifumo*[24] *y coloquio espiritual*, editado ya en 1927. Las greguerías de Ramón, que se iluminan por su humor, se entienden porque el término real metaforizado encabeza la frase ingeniosa: "La luna es el ojo de buey del barco de la noche", "La mujer sin medias da más miedo, porque lleva sus locas piernas sin camisa de fuerza". Miguel imita en muchos de sus borradores, antes de llegar a la octava real: "Los montes con nieve, ubres al revés",[25] "Los barrancos se llevan el aire que se despeña"... Una veleta[26] es "tatuaje del viento", un acordeón es "música que se estira y que se afloja". Hay muchas adivinanzas populares que recuerdan algunas de las octavas. Si las privá-ramos de título (o de solución) casi se quedarían en el enigma, que era la definición de poesía para Miguel (y para Sijé): "*Alto*, *altero*,*/ gran caballero*,*/ gorra de grana*,*/ capa dorada/ y espuela de acero*" (Rodríguez Marín, 1948,103): el gallo; y así se titula la octava XIII, donde llama al gallo "la pura nata de la galanía" y "Barba Roja", y que se cierra con un endecasílabo tomado literalmente prestado a Góngora: "[suma,]/ "a batallas de amor, campos de plumas". "*Tronco de bronce*,*/ hojas de esmeralda*,*/ fruto de oro*,*/ flores de plata*". (*Ibíd.*, 108): limonero, o naranjo, y azahar; y "Azahar" se titula la octava XXV. El poeta es, a su vez, gallo y galán con corona de azahar: lucha y éxito en ciernes siempre en *Perito en lunas*.

Una de las octavas más desconcertante es la octava XXX. El título es "(Retrete)". Parece que Hernández exagera su atrevimiento: asocia retrete y virgen María. Yuxtapone las dos acepciones de escatológico.[27] La interpretación es ésta: la taza del váter es una luna *eclipsada* por

[23] Miguel Hernández pudo leer muchos aforismos de José Bergamín (*El cohete y la estrella*, 1923; *Tres escenas en ángulo recto,* 1925; *Enemigo que huye: Polifumo y coloquio espiritual*, 1927) y las *Greguerías* (1917) de Ramón Gómez de la Serna. Hernández captó el duende de Gómez de la Serna, tal como lo anunció Luis Cernuda: Ramón "enseñó a no pocos de aquellos poetas a mirar y a ver".

[24] Bergamín rebautiza a Polifemo con el nombre burlón de Polifumo.

[25] La octava real XXXIII está dedicada a las ubres.

[26] "(Veletas)" es el título de la octava XXIV.

[27] *Escatológico*: 1. Relacionado con los excrementos. 2. Relacionado con las creencias relativas a la vida de ultratumba o al más allá. *Cfr*. Carnero (2012).

las heces al defecar que, como *serpientes* (alargadas y cimbreantes), descienden por ella. La coincidencia luna-serpiente invita al poeta a asociarla con la iconografía de la Purísima Concepción. De esta manera se redime de su carácter plebeyo al retrete y se le convierte en objeto de mayor respeto, elevado a materia literaria. Este procedimiento resulta alocadamente atrevido y lúdico, pero no cae en el burdo humor o en el mal gusto. El lector, sorprendido, se fija más en la diferencia de los planos que en su correspondencia o similitud. ¿Qué hay más surrealista, intencionado o no, que esta coincidencia imaginativa de váter y Purísima Concepción? Casi supera la definición plástico-práctica del conde de Leautréamont cuando sentenció que surrealismo era "el encuentro en una mesa de quirófano de un paraguas y un huevo frito".[28] Son varios los modelos pictóricos, en los que se puede mover Hernández emocional y plásticamente —más allá de la Purísima Concepción del Tiépolo—: desde las multiimágenes de Dalí —el rostro de Voltaire, por ejemplo, además de "El juego lúgubre" citado— hasta Magritte, donde más que un automatismo psíquico prevalece en su pintura un control de imágenes, con el objetivo de alcanzar visiones sorpresivas. Se puede relacionar incluso con las series de Maruja Mallo, "Verbenas", y también con "Campanarios" y "Cloacas": ángeles y demonios, pasos procesionales y feria pagana, religiosidad y carnaval... Todo mezclado y pintado ya entre 1926 y 1928.[29]

Por lo que llevamos expuesto, la poesía hallaría su significado en ella misma, obviando la función referencial del lenguaje, es decir, el mundo de los objetos sería secundario, creando un mundo referencial de la propia poesía. Así, el objeto en sí es el poema —y el poeta—, no de lo que trate explícitamente el poema. Esto es lo que teorizó Sijé en su heraldo: "Miguel Hernández ... ha resuelto, *técnicamente*, su

[28] Rafael Alberti, en esta época, había asociado las cantinelas al surrealismo, así como se asociaron también las aleluyas populares con la greguería de Ramón.

[29] Existen otros textos de Hernández que avalan la certeza de la interpretación: ante la estatua de la virgen del Rosario, Calisto, el protagonista de *La tragedia de Calisto* (1932), reza in mente: "Dios te salve, María: os adoro. Pero más a lo demonio que a lo ángel. Sabéis que muchas veces me pregunto: "¿Será el culo de la virgen como el de las pavas? ¿En qué lugar del cielo tiene la virgen su retrete?... Virgen que excedida eres de gracia. Yo besaría, con besos de yesca encendida guarnecidos de pecados, el zarzal de trenzas azaradas de tus dedos cruzados, tu boca neta". Ya sabemos que, en los textos clásicos, leídos por el oriolano, la palabra *retrete*, significa 'lugar retirado': Fray Luis de León, en su traducción del *Cantar de los cantares*, hacía decir a la Esposa: "Mi Rey en su retrete me ha metido/ donde, juntos, los dos nos holgaremos"; e incluso en la *Biblia*, la virgen recibió la visita del ángel de la Anunciación cuando estaba ella orando en el retrete (Martín, 2011, 207-208).

agónico problema". ¿Qué quiere decir? Dice *técnicamente*, porque Miguel ya es un perito; y llama *agónico problema* a la conversión del sujeto en "objeto poético", esto es, el poeta —el sujeto— ha pasado a ser el "objeto poético", el propio poema —su contenido interior, no el superficial—, el poema construido con "sentido arquitectónico", es su manera de crear realidades posibles, de sublimar lo cotidiano y de hacer alcanzable la utopía creativa o, al menos, el sueño creativo. Éste es el sentido centrípeto, el centro nuclear de *Perito en lunas*. No se exhiben sentimentalismos privados, todo se objetiviza, pero el trasfondo de combate lírico —el del poeta constructor— subyace en cada poema.

En la octava XXXV, "(Horno y luna)"[30] —"Oh tú, perito en lunas; que yo sepa/ qué luna es de mejor sabor y cepa"—, habla de dos lunas: "una imposible y otra alcanzadiza". La alcanzadiza es la "luna de la era" (verso 2), o sea, la hogaza redonda, la del pan y lo próximo: su trabajo de pastor *lunicultor*; y la ahora "imposible", o lejana, fuera del alcance de la mano, es la luna que se identifica con su vocación de poeta y su éxito. La poesía lunar consiste en mostrar el lado oscuro también: detrás de la luz, de las emanaciones de vida, existe otro lado, más tenebroso, cuya oscuridad representa la tragedia, el misterio...: el recelo y la indecisión del principiante ante el camino más adecuado para conducir su vida y su poesía, y que ésta no deviniera en estéril.

La concatenación de las metáforas y los símbolos nos dan el significado literario profundo de la "luna" en el título del libro. A la luna se le llama lucero; la luna es también un espejo, y, siguiendo el discurso sijeano,[31] cristal, diamante y poliedro: la poesía consiste en convertir los poemas en cristales, o sea, en lunas. Por eso decimos que la luna es el poema; "perito en lunas", en este sentido, es perito en poemas, perito o experto en saber hacer poemas. Es como si dijera el escritor: mis lunas son mis [ovejas y mis ovejas son mis] poemas, o mis lunas son [cristales y cristales son mis] poemas.

Pero no lo olvidemos: *Perito en lunas* sólo es un medio para integrarse, para probar (se) y mostrar (se) en sociedad.[32]

---

[30] Se suele reproducir la octava con un error en el verso 3: debe leerse "iza" y no "*ira". La rima es consonante en todos los versos: "ceniza/ iza/ alcanzadiza".

[31] *Vid*. Ramón Sijé, "La decadencia de la flauta", ensayo escrito en 1935, y en un artículo sobre Rafael Alberti en el que analiza la poesía pura. Sijé define el poema como una "recta unidad y torre cerrada" y a los versos; para él ya no existe el realismo poético, en poesía se trata de convertir las palabras y los versos en cristales..., y el cristal más solitario —y el más perfecto— es el diamante: un poliedro.

[32] Dámaso Alonso, en su único poema declarado de vanguardia explícitamente ("Poema ultraísta"), publicado en la revista *Grecia*, de Sevilla (número XLI, 29 de

Más allá de la luna

Miguel Hernández contempla su realidad más inmediata: no recurre a argumentos y acontecimientos insólitos. Se fija sólo en estampas y en escenas cotidianas. La levedad del asunto es gongorina: pero Hernández está más apegado al terruño y a lo provinciano: una mesa pobre, una sandía, un pozo, un gallo, un barbero... ¿Hay algún elemento común que imprima unidad a *Perito en lunas*? Podemos vislumbrar tres nexos, en esferas o niveles muy distintos. Primero, el más denotativo y externo: la luna como referente metafórico. Las formas se describen en metáforas por su parecido a las fases lunares. Ahora bien, la luna, que apenas aparece en la mitad de poemas, termina siendo, en ese sentido, una contingencia meramente formal, superficial, sensorial, plástica.[33] Los objetos quedan plasmados o pintados poéticamente como formas lunares: redondas, de media luna creciente o menguante... Ya dijimos que es una poesía muy visual y que el librito parece demandar ilustraciones por doquier.[34] Además de la luna, hay dos niveles de mayor resonancia: la técnica poética y la alegoría del vuelo literario. La técnica aglutina todos los poemas en torno al sentido constructor del experto (o "perito"): la poética de la construcción, que mezcla el "aire falso de Góngora" con una propuesta más moderna que va de lo lúdico[35] a lo vanguardista: "A la mayor gloria del polvorista".[36] Y, por

febrero de 1920), llama a la luna —a modo de greguería— "monóculo impertinente" y versea con el Ser supremo hacedor al fondo: "Las estrellas se fueron, ovejas, a pastar porque/las llamó la sirena del pastor de la fábrica" (*Vid*. en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1993, vol. X, pp. 63-64 y lámina).

[33] Son diecisiete, de cuarenta y dos, las octavas que contienen una mención a la luna. Un solo poema, "Plenilunio" (octava XXXI) está dedicado a la luna como astro natural. Se trata de la luna plena, llena, neta: plenitud, como en el Guillén de *Cántico*; y se refiere al poema perfecto: puro, gongorino y ultraísta. El poeta inventa neologismos casi inverosímiles del término *luna* para transmutar la realidad: tornaluna —a semejanza de *tornasol*, es el reflejo atrayente de la luna en los campos y en la naturaleza terrestre—, lunarse —*te lunaste*: iluminado por la luna, o vestirse de luces—, cachicuerno, la noche menos un gajo, la luna menos cuarto, novilunio, lunicultor...

[34] En 2014 el pintor Alfonso Ortuño (Orihuela, 1942) dedicó una colección venal a *Perito en lunas:* 42 acuarelas y guaches para ilustrar o acompañar de manera original y hermosa el libro hernandiano.

[35] Lo lúdico, según Schiller, es el juego carente de humor, consistente en la simultaneidad de un impulso formal —de tipo tradicional— y un impulso sensible —de tipo emocional—. Hernández alcanza la cima lúdica en las llamadas "Nanas de la cebolla", pero ya existe en *Perito en lunas* un acto lúdico de creación, libre de patetismo: el juego de la asociación váter-virgen de la octava XXX es palmario.

[36] Así reza el verso quinto de la octava VI, "(Cohetes)". Se ha afirmado que la operación poética que Góngora ejecuta consiste en poner las cosas delante y hacer que

fin, un nivel que recoge los dos anteriores, al modo alegórico: la luna se ha embebido de un sentido simbólico que la equipara al poema, y todo se puede interpretar como un vuelo literario, el escaparate del mundo próximo a Hernández... como alegoría del esfuerzo artístico y de la lucha por el éxito. Las cuatro fases lunares también funcionan como una alegoría: la luna es el paradigma del comportamiento de la naturaleza: el ciclo vital de la fecundidad[37] y la exaltación de la vida que se renueva, y, a la vez, es el símbolo de la evolución y crecimiento del propio poeta; el poeta debe perfeccionarse y exhibirse. En esta etapa, Hernández cree que el arte puro es el camino único para ser un gran poeta. Pero aún es más: formalmente, todo lo redondo —frente a lo informe, amorfo o rectilíneo— representa lo perfecto, y la perfección absoluta conduce a Dios ("el perfecto anillo" dice en el auto sacramental, la hostia, las eras, los limones, los túneles, las norias...). ¿Este aspecto religioso era el que quería ver Sijé?[38].

---

brillen, que reluzcan, que adquieran un carácter refulgente: el lector queda delante de ellas extasiado, deslumbrado por una belleza que así se patentiza. El noble cazador refrena la carrera de su caballo; éste, al detenerse y quedar ocioso después de correr tanto, echa espuma por la boca, que cubre el freno y lo emblanquece. Esto, dicho así, no tiene el menor interés; pero Góngora ve ese mínimo suceso, eliminando su trivialidad, quedándose con la imagen apoyada en las palabras que la suscitan, proyectando el ocio del caballo sobre la espuma: "Tascando haga el freno de oro cano del caballo andaluz la ociosa espuma". Miguel Hernández usó el verbo "tascar" en su prosa "Fórmulas" (Hernández, 1992, 2124-2125): "Palmera. ... Cuando el dátil exponga su recomendable teoría y aglomeración del oro, indiano rico, désele una batida cabalgando sobre el potro vertical que tasca ascensor y freno de esparto, brida de cinturas". *Tascar*: Quebrantar con ruido la hierba o el verde cuando pace.

[37] La belleza que se alcanza con la metáfora luna-pecho nutricio en las llamadas "(Nanas de la cebolla)", escritas en prisión, en 1939, tiene su antecedente en la octava XIX, "(Gitanas)" con lunas-pechos de mujer: "estas lunas que esgrimen,/ siempre a oscuras,/ las armas blancas/de las dentaduras": en las nanas a su hijo de apenas nueve meses dice líricamente que "Una mujer morena/ resuelta en luna/ se derrama hilo a hilo/ sobre la cuna".

[38] En el auto sacramental (1933-1934), perteneciente a una florida etapa de catolicismo acérrimo afianzado por las posibilidades de progreso que le deparan Almarcha y, sobre todo, Sijé y sus amigos oriolanos, podemos entrar en una interpretación explícitamente religiosa: lo redondo de la naturaleza produce pan y vino, las especies eucarísticas, es decir, natura que representa al mismo Dios: "Redondo en el grano,/ redondo en la garba,/ redondo en la era,/ redondo en la casa,/ redondo en el horno/ y en la mesa blanca./ ¡A ver quién acierta/ esta adivinanza/ que en redondo empieza/ y en redondo acaba!...", exclama el Campesino; y remata el Hombre: "¡Es Dios, asunto del trigo!" (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, acto III; Hernández, 1392). Sijé, en su prologuillo-heraldo de *Perito en lunas*, habla de tres lunas, como tres fases (de superación artística). ¿Sería la cuarta luna la incursión

Lo que interesa al poeta es observar la realidad y transformarse en ella ejercitándose ascéticamente —desde el punto de vista artístico—, fijar su atención y tomar de la vida todo aquello que se interpone ante su sensibilidad artística, traducido en sublimación de lo humilde y cotidiano y en la búsqueda de la perfección —estética—. Las octavas con que se abre y cierra el poemario dan fe de ello ("Suicida en cierne" y "Guerra de estío"). Junto a esa actitud de observador acechante que persigue penetrar las cosas, como el arquero de Ortega y Gasset en busca de un blanco, se adentra en ellas para conocer mejor su misterio.[39]

El tema o la tema de *Perito en lunas*

Los centros de interés de Hernández en *Perito en lunas* son secretos y encubiertos, pero identificables. En primer lugar, el mundo exterior inmediato y próximo a la vida del poeta: la naturaleza doméstica; son retratados seres y objetos del humilde mundo rural hernandiano: desde la luna hasta la experiencia de la vida real, la descripción vegetal y frutícola: palmera, azahar, granada, sandía, higuera..., y oficios "familiares" y oriolanos: monja confitera, panadero, barbero... Por esta línea llega el oriolano al panteísmo —todos los seres (de la vida mineral, vegetal y animal) en la tierra tienen *alma*— y al ciclo mítico de Cibeles: nacimiento y renacimiento de la luna (como dice en "(Plenilunio)", la octava XXXI) y de los productos agrícolas de la siembra del trigo a la recolección, el pan y la nueva plantación (como se evidencia en "(Surco)", la octava XX), o el ciclo del agua (en "(Noria)", la octava XXXII), agua-vida-poesía, vital para el regadío y para la vida...[40] Y también a lo escatológico, visto como simiente (excrementos) o visto como contrapunto a la seriedad burguesa y del *establishment*, contra

declarada de Hernández en el catolicismo tal como aparece en el auto sacramental, entre 1933 y 1934, alejándose del purismo?

[39] De las cartas dirigidas a sus amigos sabemos que, durante su estancia en Madrid, leyó los dos primeros tomos de *El espectador*. En el segundo, Ortega y Gasset anteponía como lema una reflexión tomada de la *Ética a Nicómano* de Aristóteles: "seamos con nuestras vidas como arqueros que tienen un blanco". Es curioso observar cómo esa idea queda recogida en *Perito en lunas* no sólo en la octava que lo introduce sino también en las referidas al mundo de los toros.

[40] A colación de la octava VII, "(Palmero)", si éste se precipitara al suelo desde lo alto, como ocurre en el poema "El palmero" (Hernández, 1992a, 211-212), fecundaría la tierra. Se trata de la plasmación del mito de Perséfona, deidad del mundo vegetal, mensajera de la naturaleza que renace tras el ciclo de la muerte, como el Ave Fénix resurgía de sus cenizas: "la altura no le espanta /... se cree rey de esos vientos", remata Hernández.

lo políticamente correcto... En segundo lugar, procede Hernández, a la vez, a la exteriorización de la pasión interior: vitalismo y eros. Sensualismo encendido y juvenil, sexo desbordado en fluidos de simiente corporal (semen: erección, masturbación, eyaculación).[41] En tercer lugar, manifiesta el interior de la vocación poética, el ansia de encontrar el oficio. Estamos ante el contenido latente de mayor trascendencia: son muchas las octavas que encierran la palpitación de la creación literaria, el vuelo literario, dijimos, la imagen del creador en ciernes, exitoso o no (como canta en la octava IX, "(Yo: dios)". Es una imagen graciosísima: él dando, en calzones (en pantalones cortos), maná a otros —digamos a otros poetas— ¡que son *menores* aún que él! O como indica el "(Camino de ovejas)", de la octava XV. Casi todas las octavas se pueden sintetizar alegóricamente en la labor creativa del poeta. Éste es el esperanzado núcleo (solar) sobre el que gravita ahora el Hernández (lunar) de *Perito en lunas*.[42]

Es cierto que Miguel se presenta como un "(Espantapájaros)", en la octava XIX, con "aire de mendigo", y hasta sin cabeza, que ha dejado, dice, "riéndose en el granado".[43] ¡Está hablando de él mismo!

Finalmente, *Perito en lunas* trata también de la soledad del poeta. El potentísimo sentimiento de soledad del poeta en sus grandes pasiones es uno de los temas subyacentes de *Perito en lunas*. El poeta sin gloria se encuentra aún más solo... y en peligro. Lo podemos contemplar en

[41] En alguna ocasión se ha afirmado que el hermetismo es una solución lúdica para expresar inconfesables manifestaciones de la sensualidad del hombre-niño, a veces tan prohibidas, para la moral provinciana, como el onanismo; en esta línea entraría la atracción irrefrenable de las mujeres de raza negra como fantasía sexual: de ahí la alusión a Josephine Baker, la sensual bailarina, en la octava XXIV "(Veletas). Esta sensualidad perniciosa que exalta y solemniza la lascivia, tiene un antecedente en Gabriel Miró, quien en *Niño y grande* (1922) presenta al diablo —a modo de "La Diablesa" oriolana de Nicolás de Bussy (1695)— identificado con el macho cabrío y con la serpiente, esto es, macho y hembra al unísono; en esta novela apreciamos la vida en los pueblos rurales de Alicante y en el estamento religioso: se trata de la lucha del vitalismo contra el sufrimiento, camino seguro hacia la decepción. Una historia de amor adolescente, amor platónico que ilustra la maduración sexual en un clima de absoluta represión.

[42] El poeta como un dios, o un pequeño dios, en palabras de Vicente Huidobro. Escribe Hernández en un borrador que se encuentra en su Legado literario: "Dios, yo y el ciego creamos el mundo a nuestra imagen y semejanza —la creación es función divina— todo el que siembra algo es algo dios".

[43] Miguel Hernández tuvo éxito con el personaje de pastor-poeta que se creó ya en su primer viaje a Madrid a finales de 1931. A Madrid llegó vestido con pantalones a rayas, de pana, y, sobre todo, lo más llamativo y pintoresco, calzando esparteñas. Ese personaje *creado* le abrió más puertas que le cerró...

la octava inicial, "(Suicida en cierne)".[44] Y soledad hay en las escenas de masturbación y erección a solas...Son las octavas X y XI de "(Sexo en instante)" (I, y II, por si era poco...). Revelador desde luego: no hay sexo pleno si no es compartido, como no hay éxito artístico si no es reconocido. O sea, que, antes de la destrucción o el amor, que aprendió de Vicente Aleixandre (para *El rayo que no cesa*, en 1935), en sus comienzos se debate entre la destrucción o la poesía:[45] una visión atormentada de la actividad poética. De ahí tantas alusiones a la muerte o al toro destinado a morir.[46]

En conclusión, para el *perito* Hernández, la creación artística es una fiesta, y el momento de exhibición —inauguración o presentación en sociedad— ante los demás es otra fiesta: podríamos decir que inextricables. Por ello Miguel escoge el plano fijo con elementos, con frecuencia, en movimiento: el cohete es bastante socorrido, porque su estruendo y sus luces hacen visible en el cielo la gloria del artista... "¡A la mayor gloria del polvorista!", jalea jubiloso. Y por eso se presenta "A lo caña silbada de artificio": es él, un cohete (sobre una caña que silba propulsada por la pólvora): se ha presentado con la voluntad de un creador de "artificios". Ese afán de ser contemplado por los otros se

---

[44] En algunas octavas reales no incluidas en *Perito en lunas* (Hernández, 1992, 273-287), el sol, testigo cenital de la soledad del poeta —sobre todo, en el sesteo—, representa la vida pública; la luna, por el contrario, o complementariamente, representa la magia nocturna y espléndida, llena de sensualidad, del momento del trabajo artístico y creativo tan esperanzador como doliente.

[45] "...porque mi enemigo es mi arma: mi poesía", confesó a Lorca en mayo de 1933. Es la manifestación consciente del acto creativo como una actividad tormentosa y destructiva. Un acto de sacrificio y redención al unísono. La asociación amor-sexo-creación poética se vuelve a concretar en *El rayo que no cesa*: "Este rayo ni cesa ni se agota: / ... / Esta obstinada piedra de mí brota/ y sobre mí dirige la insistencia/ de sus lluviosos rayos destructores" (Hernández, 1992, 494).

[46] En la octava "(Barril y borracho)" había recriminado que los poetas/toreadores —topetados por el toro/Hernández—, "Equivocando pies", confunden pies métricos o versos, es decir, componen inadecuadamente o a traspié. En carta a Lorca, comentando el poco eco de *Perito en lunas*, Hernández había vituperado a poetas y críticos del parnaso madrileño (10 de abril de 1933): "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... Ved los periódicos de Madrid..., he quedado en ridículo,... sólo *Informaciones* se desvirgó hablando de mis poemas por el pico de Alfredo Marqueríe, diciendo cuatro burradas. el tío, antes de decir: ¡Qué burro soy!, dijo: ¡Se ha extraviado el poeta, se ha oscurecido!" (Hernández, 1992b, 2307).

vislumbra también en "(Cohetes)", la octava VI: tras la explosión de la pólvora, obtenemos "subterfugios de luz…/ invención de colores a la vista,/ si transitoria, de azul pirea". La poesía, como el cohete, consigue su propósito —hacerse visible en un instante merced a la fragmentación y la inteligencia de la geometría (y la física)—: "principio de su fin, vedado al día"; que vale tanto como decir que sólo se ve de noche —cuando la luna— y no de día. Todo es transformación y transmutación de alta poesía, a lo Góngora, a lo Guillén, a lo Valéry, a lo ultraísta, casi a lo superrealista: "rectas la caña, círculos planea:/ todo un curso fugaz de geometría".[47]

De aquí "Poliedros" o *Perito en lunas*, de aquí el nuevo arte de su poesía. ¿Terminará siendo *clarísimo* Miguel Hernández como lo era don Luis de Góngora para Dámaso Alonso?

Hernández parece llegar tarde a "la deshumanización del arte" cuando ya comienza a imperar "la rebelión de las masas". Revolotea, pirea, esprinta, rezagado, queriendo dar alcance al destacado grupo del 27… Pero ya a Lorca no le subyugaba en absoluta esa estética; en la conferencia "Teoría y juego del duende" (1933), el granadino sentencia desde su magisterio y condena a los puristas del Arte Nuevo como el Hernández de *Perito en lunas*:

> … con el registro que en mi voz poética no tiene luces de maderas, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironías, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España… Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende"… coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica"… Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda,… ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente,… Todo hombre —todo artista llamará Nietzsche— cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción fundamental para la raíz de la obra. El ángel guía y… deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra… La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla… Los poetas de musa oyen

[47] Apréciese el hipérbato tan expresivo: "rectas la caña, círculos planea", esto es, "la caña planea rectas, círculos"… Aleixandre había proclamado también poco antes: "Tu mundo es geometría, poeta" ("Mundo poético", *Verso y prosa*, Murcia, 12-10-1928).

> voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda... La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas... Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas... En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre... La verdadera lucha es con el duende... Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos... (García Lorca, 1994, 328-339).

Obras citadas

Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1962.

Carnero Arbat, Guillermo. "A la gloria mayor del polvorista", *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 544 (1992): 11-12.

---. "Arácnido confuso: purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández". *Catálogo* de la exposición La sombra vencida. Madrid: SECC, 2010a. 56-67.

---. "La recepción de *Perito en lunas* y la imagen primera de Miguel Hernández". *Cuadernos Hispanoamericanos* 726 (2010b): 61-96.

---. "La eucaristía y el retrete: truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández". *Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (2012): 65-83.

Cernuda, Luis. "Gómez de la Serna y la generación poética del 25". *Estudios sobre poesia española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957. 168-77.

Díaz Villarreal, William. "Las analogías del espejo, el cristal y el reflejo en los ensayos críticos de Paul Valéry y T. S. Eliot". *Boletín de Estética* 27 (2014). 27-58.

Díez de Revenga, Francisco Javier. "Vida, muerte y amor: tres poemas, tres heridas en Miguel Hernández". *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximación a la vida y obra de Miguel Hernández*. Ed. Arcadio López-Casanova. Valencia: PUV, 2010. 19-36.

Fridman, Roman. "Sobre algunas características de *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández Gilabert". Tesina de grado. Universidad de Tartu, 2013.

Fundación Federico García Lorca. *La biblioteca de Federico García Lorca*. Vol. 8. Ed. Christian de Paepe y Manuel Fernández-Monte-

sinos García, con la colaboración de Rosa María Illán de Haro y Sonia González García. Madrid: FFGL, 2009.
García Gutiérrez, Juan. "Miguel Hernández y la Greguería". *De la vida a la teoría (Artículos y ensayos)*. Bloomington: Palibrio, 2013. 116-20.
García Lorca, Federico. *Obras*. Vol. 6. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994.
García Montero, Luis. "La soledad del poeta". *Cuadernos Hispanoamericanos* 276 (2010): 43-60.
Gómez Vera, Inmaculada. "Miguel Hernández y el Arte Nuevo". Tesis doctoral UNED, 2008.
Hernández, Miguel. *Obra completa*. Vol. 1. *Poesía*. II. *Teatro, prosas, correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
Martín García, Eutimio. "*Perito en lunas* de Miguel Hernández: una voz y no un eco", separata de la *Revista del Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante*, 83 (2004).
---. *Miguel Hernández. El oficio de poeta*. Madrid: Aguilar, 2010.
Riquelme, Jesucristo. *Miguel Hernández, un poeta de la libertad, el amor y la juventud*. Valencia: Micomicona, 2013.
---. *Bodegon-gorismo y poiesis: Perito en lunas*. Orihuela: Códex-FCMH, 2014.
Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel, 1948.
Sánchez Vidal, Agustín. "Estudio preliminar" de *Perito en lunas. El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Madrid: Alhambra, 1976.
Senabre, Ricardo. "Análisis de textos literarios: una octava de *Perito en lunas*". *Aspectos didácticos de lengua y literatura (Literatura)*. Vol. 2. Zaragoza: Universidad, 1987. 57-64.
Sijé, Ramón. *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas: Ensayo sobre el romanticismo histórico en España* (*1830-Bécquer*). Alicante: IDEA, 1973.
Torregrosa, José Antonio, y Mariano Abad. "Ramón Sijé y Miguel Hernández: de la poesía pura a la ruptura estética". *Ramón Sijé en su centenario*. Ed. Aitor Luis Larrabide. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2014. 51-106.
Urrutia, Jorge. "Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el proceso comunicativo hernandiano)". *Presente y futuro de Miguel Her-*

nández (Actas del II Congreso Internacional, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003). Orihuela: FCMH, 2004. 95-106.

Zardoya, Concha. *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Nueva York: Hispanic Institute of The United States, 1955.

Construcción de la imagen, polivalencia de la métafora y relaciones intertextuales en *Perito en lunas*. A propósito de "(Palmero)"

Carmen Alemany Bay

Universidad de Alicante

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: Hernandiana criticism has emphasized the importance of image and metaphor in the octaves of *Perito en lunas*. While this aspect is evident in the final version, to study the process of creation —here we´ll do the eighth "(Palmero)"— it allows us to see how Miguel Hernandez built and developed these images and metaphors to reach the final version taking designed to create a free text hesitation. The study of this internal process of writing allows us to establish connections and differences with thematically similar poems belonging to the same stage and earlier, and also see how the writer intertextual networks formed between his own compositions.

Key words: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; metaphor; image; a process of creation.

Resumen: La crítica hernandiana ha insistido en la importancia de la imagen y la metáfora en las octavas de *Perito en lunas*. Si bien este aspecto es evidente en la versión definitiva, estudiar el proceso de creación —aquí lo haremos con la octava "(Palmero)"— nos permite ver cómo Miguel Hernández construía y desarrollaba esas imágenes y metáforas hasta llegar a la versión definitiva teniendo como objetivo crear un texto exento de vacilaciones. El estudio de este proceso interno de la escritura nos permite establecer conexiones y diferencias con poemas de similar temática pertenecientes a la misma etapa y anteriores, y asimismo comprobar cómo el escritor formó redes intertextuales entre sus propias composiciones.

Palabras clave: Miguel Hernández; *Perito en lunas*; metáfora; imagen; proceso de creación.

Perito en lunas es el primer gran ejercicio poético de Miguel Hernández que coincide con la publicación de su libro primero. Tras su viaje a Madrid (sale de Orihuela el 7 de diciembre de 1931 y regresa el 15 de mayo de 1932), el poeta escribe octavas uniéndose tardíamente al acercamiento gongorino de los poetas del 27: las *Soledades* de Góngora y, la más cercana, *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego serán ejes literarios por los que se guía el poeta de Orihuela en esos momentos. Un total de 42 octavas —que son las que cupieron en el libro—[1] le sirven para describir el mundo que le rodea bajo el prisma de la luna, que es versificada a través de múltiples elementos cotidianos. La metáfora y la imagen se convierten en atención preferente vertebrándose el libro en un sinfín de adivinanzas de difícil comprensión, tal como advirtió Gerardo Diego en 1960:

> No es esencialmente creada la poesía de *Perito en lunas*: es, como en Góngora y en Guillén, alusiva y antianecdótica, aspirante a la poetización por la esencia en un proceso que marcha de lo concreto a lo abstracto. De donde se deduce que para gozarla plenamente hay que entenderla, hay que saber recrear en sentido inverso el sendero recorrido por el poeta... No creo que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone... Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución deslizada (1975, 182).

En este libro de octavas, repleto de referentes metafóricos no siempre identificables —a no ser por las anotaciones de Federico Andreu—,[2] Hernández se enfrenta cara a cara con el lenguaje poético, lo conflictiviza, y a pesar del mimetismo su voz va tomando cuerpo. Como señaló Rafael Bosch, "hay una inmanencia primaria de la metáfora: el énfasis se pone sobre su objeto inmediato, de modo que el movimiento del pensamiento va desde este al término de comparación y regresa al

[1] El ejercicio de la composición de las octavas no se limitó a las 42 que cupieron en el libro, el elenco se amplía a otras 45 que mantienen el mismo hilo conductor aunque en ocasiones no alcancen la misma calidad estética. Es seguro que Miguel Hernández quiso incluir algunas de estas en su primer libro publicado, de hecho entregó a la editorial más octavas de las que constan en *Perito en lunas*, pero por razones de extensión y de unidad, ya que formaba parte de una colección cuyo primer libro fue *Tiempo cenital* de Antonio Oliver Belmás, tuvo que excluirlas.

[2] Juan Cano Ballesta, en su libro *La poesía de Miguel Hernández*, informó que Federico Andreu Riera tenía un ejemplar de *Perito en lunas* con los títulos de las octavas. Estos fueron dictados por el propio Hernández a su paisano quien no entendía el significado de las octavas (Testimonio oral a Cano Ballesta en Orihuela, 11-1-1960).

punto de partida" (1985, 25). Como José Carlos Rovira y yo señalamos en la *Antología poética* de Taurus:

> Es la metáfora gongorina el primer crisol en el que Miguel Hernández intenta fundir su lenguaje, consiguiendo, con esta contribución tardía, indudables hallazgos, como esa naturaleza luna, de formas lunares, que va descubriéndonos, descriptivamente, todo un mundo complejo y difícil, en que los aciertos imaginativos corren parejos al amor por las cosas descritas... determinando fidelidades que el poeta no abandonará jamás (1990, 11).

Asimismo, el poeta intentó compatibilizar el referente gongorino con los aires vanguardistas que los escritores del 27 impulsaron en sus escritos. De ahí que el primer título del libro fuese *Poliedros*, y de ahí también que algunos críticos hablen de reminiscencias ultraístas, como Jorge Urrutia, (2004, 97) o de la influencia cubista en el título originario de la obra, según Sánchez Vidal. (1992, 92) Pero esos "poliedros", esas octavas, no nos remiten sólo al concepto de poema como construcción, como también se ha dicho, sino, y fundamentalmente, al perspectivismo.

La asimilación del Purismo y el Neobarroquismo de los poetas del 27 se hace patente en la obra, sobre todo ese Neobarroquismo que "conduce al poema conceptuoso, al equívoco y la sorpresa como recursos estéticos, a la erección de un edificio de fórmulas retóricas y de entraña metafórica desde el que se opera lo que Pedro Salinas llamó la "exaltación de la realidad" (Carnero, 1985, 32). Una "exaltación de la realidad" que parte de elementos concretos: "Camino", "Serpiente", "Veletas", "Azahar", materia y naturaleza con las que el poeta convive cotidianamente y que se reflejan poéticamente de manera concreta. Tal como apuntó Agustín Sánchez Vidal:

> Para comprender en todo su alcance los poemas de *Perito en lunas* hay que localizar, casi siempre con matemática precisión, el modo de ver las cosas del poeta, colocándose en esa peculiar perspectiva. Una vez logrado eso, las octavas se nos presentan como una serie de viñetas relativamente independientes entre sí, en que se dibujan motivos bastante cotidianos (estampas regionalistas en ocasiones) (1985, 37).

Imágenes y metáforas en "(Palmero)" y otros poemas hernandianos

Uno de los motivos reincidentes de *Perito en lunas* es la palmera, tan habitual en tierra alicantina y tan cercana a la vida cotidiana del poeta. A ella, y a quien cuida y recoge sus frutos, el palmero, Miguel Hernández dedicó no pocos poemas en su primer ciclo poético pero cuyas referencias llegarán hasta su último poemario, el *Cancionero y romancero de ausencias*. Si la palmera, en su día, en aquellas primeras composiciones le dio pie a formular ingeniosos juegos lingüísticos con los que mostrar su pericia metaforizante —tal como veremos en líneas posteriores—, en el poema (41) se convierte en símbolo de su acuciante soledad amorosa: "El amor ascendía entre nosotros/ como la luna entre las dos palmeras/ que nunca se abrazaron" (1992, 700).[3] Con ello se demuestra la tónica hernandiana de retomar temas propios y readaptarlos a su momento vivencial.

Antes de su primer libro poético, el oriolano escribió "El palmero" (1992, 211), publicado en *El Periódico de Orihuela* (20/1/1931), y "La palmera levantina" (1992, 229) salió impresa en *El Día*, periódico de Alicante, el 24 de febrero de 1932. Esta última será la referencia para la escritura de tres octavas muy relacionadas entre sí: "(Palmero y Domingo de Ramos)" (1992, 254), octava II; "(Palmera)" (1992, 255), octava V, y "(Palmero)" (1992, 256), octava VII.[4] Esta última nos servirá de referente para desarrollar cómo Hernández elaboraba y reelaboraba imágenes y metáforas, recursos retóricos muy presentes en esta obra primera en la que el autor intentó emular a los poetas del 27. "Palmero", además, es una de las octavas más elaboradas de *Perito en lunas* tal como indica el número de bocetos que preceden a la versión definitiva;

[3] Para el estudio de los poemas y de su proceso de creación seguimos el texto de la *Obra completa*. I.

[4] Agustín Sánchez Vidal, en *Documenta Miguel Hernández*, advirtió de la relación entre los poemas citados: "Como suele suceder con todas o casi todas las octavas de *Perito en lunas*, esta estrofa [refiriéndose a «(Palmero y Domingo de Ramos)»] está estrechamente relacionada con otras del mismo libro. En este caso, las número 5 («Palmera») y 7 («Palmero»), constituyen un «continuum» que no conviene separar" (1985, 39). El comentario vertido sobre estas tres octavas nos va a ser de gran utilidad para nuestro estudio que se completará con el análisis de los esbozos previos a la octava VII, "(Palmero)", y asimismo remitiremos en ocasiones a dos composiciones previas a *Perito*, "El palmero" y "La palmera levantina". Añadir que existe un poema en verso corto titulado "Palmeras" (2010, 297), los motivos, así como la metaforización y la imagen, son muy similares a los de las octavas de *Perito en lunas*; de hecho estas composiciones de verso corto fueron escritas a la par de las octavas.

en cada uno de ellos se va configurando, bajo un prisma que determina las imágenes, el motivo poético siempre metaforizado.

Esta octava, desde la perspectiva del proceso creativo, tal como argumentamos en *Miguel Hernández, el desafío de la escritura*, pertenecería a aquel conjunto —*grosso modo* Miguel Hernández tenía tres formas de crear octavas, tal como evidencian los manuscritos— en el que "el poeta tiene la necesidad de escribir varios esbozos en verso, en su mayor parte tachados, antes de llegar a la versión definitiva. Miguel Hernández ha creado el esquema versal de la octava, aunque aún de forma incompleta, y a partir de ese primer modelo va creando otros hasta lograr el poema deseado" (2013, 41). En este apartado se incluirían, además de la que estamos analizando, la VIII, "(Monja confitera)", y la XXIV, "(Veletas)".[5] No sin razón, y como se expuso en líneas ulteriores, la crítica consideró el libro como un continuo de imágenes y metáforas relacionadas entre sí.

La octava "Palmero", objeto de nuestro estudio, así reza:

> Al galope la tierra y a cercenes
> el azul en el istmo de más talla,
> que por oros los une donde se halla
> el viento bronceado de vaivenes.
> Jinete que a tu misma grupa vienes
> para entrar con las luces en batalla,
> de la copa dorada, por tu empeño,
> haz la degollación, tras el ordeño (1992, 256).

[5] En el primer bloque se incluirían aquellas octavas en las que "previamente a la versión en verso, ya sea la definitiva o versión variante, el poeta construye su texto a partir de breves esbozos en prosa, frases que separa mediante guiones y en las que en ocasiones aparecen incrustados versos que pasarán de igual forma, o con pequeñas matizaciones, a la versión definitiva. No olvidemos que en esta etapa los esbozos en prosa, y no siempre identificados con las octavas, son muy abundantes. Más que intentos de creación definitivos son ejercicios literarios, probaturas, que ayudaron a Miguel Hernández a ejercitarse en el siempre difícil dominio de la poesía, en concreto de la octava" (2013, 38-39); aquí se incluirían la octava XXII "(Panadero)", "(Gota de agua)", "(Gitanas)". El otro grupo contiene aquellas octavas que "no contienen ni bocetos previos en prosa, ni esbozos en verso, aquí el poeta trabaja directamente sobre la octava. Los comienzos suelen ser difíciles, de ahí que tache frecuentemente fragmentos de versos aunque en ocasiones estos son recuperados casi íntegramente. En cualquier caso, y lógicamente, los motivos metafóricos son los mismos y las palabras que cambia son escasas" (2013, 44); aquí se incluirían la octava VI, "(Cohetes)" o la octava X, "(Sexo en instante, 1)".

En el "Apéndice" de la *Obra completa* se dio cuenta de seis esbozos que precedían a la versión definitiva (1992, 806-807). Con una mirada más atenta a los manuscritos podemos afirmar que la distribución fue incorrecta; adelantamos cual fue —creemos— el proceso creativo y en líneas subsiguientes apuntaremos más datos sobre el asunto. El que aparece como esbozo 1, en la nueva distribución sería el tercero; el esbozo 2 pasaría a ser el cuarto y el esbozo 5 quedaría en la misma posición; el esbozo 3 iría en primer lugar, y el esbozo 4 en la segunda posición.

Esbozo 1 (clas. 259/X-4).[6] Escrito a lápiz, Hernández ha tachado los versos uno a uno. Debajo de este primer esbozo el poeta ha dibujado el perfil de la cabeza de un hombre. En la parte derecha aparecen esbozos de otras octavas del ciclo de *Perito en lunas*. En el reverso del manuscrito escribe el tercer boceto del poema:

> Para hacer el ordeño, gota a gota,
> no la degollación, de las palmeras.
> ¡Cuando se haga el ordeño gota a gota
> no la degollación de las palmeras!
> al tronco sin madera que más trota.
> Será[7] domador, de troncos, gargantas.
> ¡Quién hará de las palmas el ordeño,
> si las de gota a gota, más las degollaciones (806-7).

El esbozo 2 (clas. 416/Z-26…56) también aparece escrito a lápiz, con múltiples tachaduras, junto a una variante de la octava XL, ("Negros ahorcados por violación"); otra variante de la XXXII, ("Noria"); y de "Tu solución presente, al fin futura", octava excluida de *Perito en lunas*. Esta proliferación de esbozos de octavas subraya la intensidad con la que Miguel Hernández se puso a la tarea de escribir este tipo de

[6] Esta numeración hace referencia a la catalogación del Archivo del poeta, realizada en 1988 por José Carlos Rovira y por mí en el Archivo Histórico de San José (Elche), y es la que aparece en la *Obra completa*. Recordemos en este punto que la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa, depositó en 1986 los manuscritos del poeta en el citado Archivo y allí ha estado hasta fechas recientes, 2011. Por desacuerdo entre los familiares del escritor y el Ayuntamiento de Elche, los manuscritos fueron retirados por aquellos y fueron cedidos al Ayuntamiento de Quesada, población en la que nació la viuda del poeta, y ahora están depositados en el Museo Miguel Hernández-Josefina Manresa, sito en aquella localidad.

[7] En el verso anterior, arriba de "al" ha tachado "bridas de esparto" Debajo de este verso ha tachado "de potros".

estrofas, y cómo las iba redactando y perfilando al mismo tiempo. Así dice el presente esbozo:

> Su última negra hora de la higuera.
> Hay que hacer, el ordeño, gota a gota,
> en la degollación, de la palmera.
> Hombre sobre el caballo que más trota
> ¡qué galope de bronces a mi vera!
> si va a su grupa, pencas como azota
> cuya sombra en estrecho está resuelta
> y al final el paisaje da una vuelta[8] (807).

En el reverso del manuscrito del esbozo 1, Miguel Hernández escribió el que clasificamos como esbozo 3 (clas. 259/X-4), tal como aclaramos en líneas precedentes. Escrito a lápiz y del revés de una composición —no publicada por inacabada— perteneciente a la etapa de la juventud, tal como se deduce por el tipo de letra. El poeta tenía por costumbre rellenar con probaturas versales los espacios vacíos en los manuscritos de sus primeros poemas. Contiene múltiples tachaduras que remiten generalmente a versos y a palabras concretas, una línea vertical tacha todo el poema y existen, asimismo, varias palabras tachadas o fragmentos de verso:

> ¡Tan grande en el azul!, pero pequeño
> desde el verde jinete, ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota:
> o su degollación: luz porta empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota[9] (806).

[8] Arriba del primer verso, tachado, "No es la degollación es el ordeño". Comienza el verso con "La", tachado; "hora de la higuera" aparece escrito encima de "de la higuera turquesa"; escribe "última" arriba de "Su"; al final del verso tacha unas palabras ilegibles. En el segundo verso, aparece "el ordeño" escrito arriba de "gota a gota"; en el margen izquierdo ha tachado "la de", y después de "gota" tacha "ya". Arriba del cuarto verso tacha "sobre el mozo en brida el paisaje, mozo, trota", y en el verso en cuestión, "Hombre" tacha a "mozo" y después de "sobre" tacha "ya"; "caballo" tacha a "paisaje". En el quinto verso, "qué" tacha a "oh"; "de bronces" tacha a "el paisaje"; arriba tacha "sobre el paisaje", y arriba de "mi vera" tacha "la ribera". En el sexto, "si va" tacha a "caballos los"; sigue, tachado, "atan". En el séptimo, la primera escritura fue: "en estrella de bronce azul", que ha tachado. En la *Obra completa*, este boceto aparece en cursiva, por tanto simulando que en el original está tachado, pero en realidad, y a pesar de las múltiples tachaduras, se puede reconstruir el esbozo.

[9] Tal como fue criterio en la *Obra completa*, aquellos poemas, versos o palabras que Miguel Hernández tachó en los manuscritos aparecen en letra cursiva. Señalamos, al

El esbozo 4 (clas. 259/X-4) aparece escrito, con lápiz, en el reverso del inicio del poema referenciado en el esbozo 2, composición que arranca con el verso "La tierra recién parida". El boceto está tachado por varias líneas verticales y en la parte derecha hay dos esbozos de octavas de *Perito en lunas*:

> Muy grande en el azul, pero pequeño
> desde el verde jinete ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota,
> o su degollación luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota:[10]
> a fuerza de sombra en luz resuelta (806).

El esbozo 5 (clas. 259/X-4), escrito a lápiz, es una reelaboración del anterior. Nos surgió la duda de si considerar como un único esbozo aquel y este, pero nos decidimos a darlos por separado porque en el manuscrito hay un espacio en blanco —de transición— entre uno y otro. Lo que sí está claro, y como hacía habitualmente Miguel Hernández en esta época, es que teniendo presente el esbozo —en este caso el transcrito arriba—, cabe elaborar la siguiente prueba en la que el poeta se debate una y otra vez con el lenguaje. Buena prueba de ello son las múltiples tachaduras que aparecen entre los versos, o palabras que tachan a otras; a pesar de ello, si separamos los versos o fragmentos de versos tachados podemos reconstruir la octava tal como exponemos a continuación:

> A la degollación, tras el ordeño
> de las palmeras hecha gota a gota
> que oponen a la luz, para ser cota
> de sombras, va el jinete, aunque pequeño,
> alto, al lomo del tronco que más trota.
> Bridas alrededor lleva en su empeño

igual que haremos en el resto de esbozos, las palabras que Hernández tachó. En el verso primero, después de "grande" tacha "ya", arriba ha tachado: "entro ni sales". En el tercer verso, "vertical" tacha a "en" y "su" tacha a "el". En el cuarto, arriba del primer fragmento de verso tacha: "entre bridas de esparto/ o bridas alrededor". Entre el cuarto y el quinto verso ha tachado: "o su degollación/ o su garganta de más los acota/ su brillante (ilegible)/ (ilegible) para hacer secreta/ para hacer secreta/ luz de". En este último verso, "oscura le ceñiste" tacha a unas palabras ilegibles.

[10] Siguen, tachados, dos versos: "*la luz, que es la de sombra / a fuerza de tiniebla, luz*". En el margen ha escrito: "Oh si al azar/ si perdieras/ los estribos/ encapota". El último verso comienza con una palabra tachada, ilegible.

por no hacer al contrario sus arribos[11]
si por azar perdiera los estribos (807).

El último esbozo, el sexto (clas. 4/A-6), está escrito a plumilla. Era una "versión en limpio" de la octava en cuestión, aunque el poeta la tacha mediante tres líneas verticales; a continuación reescribe los tres primeros versos con una variante en el tercero. Le sigue una nueva escritura fragmentaria del poema donde Hernández propone alternativas a algunos versos:

El viento, bronceado de vaivenes,
en la copa del istmo de más talla,
alto azul, bajo verde unidos halla
por los de oros vínculos hebenes.
Jinete que a la grupa tuya vienes
para entrar con las brisas en batalla,
de las palmas brillantes por tu empeño,
ve a la degollación tras el ordeño.

El viento, bronceado de vaivenes,
en la copa del istmo de más talla
vinculada al azul el suelo halla.

El viento, bronceado de vaivenes
en la copa del istmo de más talla,

El viento, bronceado de vaivenes,
por el brazo del istmo de más talla
en un ayuntamiento de oros halla
tierra y cielos[12] podados a cercenes.
Jinete que a la grupa tuya vienes (1992, 807).

[11] Arriba del primer verso ha tachado: "Bridas de esparto en torno, qué gran trote". En el segundo verso, "de las palmeras hechas" aparece tachando a unas palabras ilegibles; siguen, tachados, los siguientes versos y fragmentos: "va el jinete más alto aunque seguro/ desde que galope de trinos/ donde/ contraluz para ser ceñido cota/ de oscuridad". En el tercero, "para ser" aparece tachando a "para serlo". En el cuarto, "sombras" tacha a "oscuridad". El quinto verso aparece escrito en el margen izquierdo, en su lugar ha tachado: "alto a grupas" y arriba "más esbelto, sobre el". Entre el quinto y el sexto versos ha tachado los siguientes fragmentos: "Bridas alrededor/ y en torno a las dos bridas/ bridas para". El séptimo verso aparece escrito en el margen izquierdo, en su lugar ha tachado "por hacer para los dos la espalda". En la *Obra completa*, este boceto aparece en cursiva, por tanto simulando que en el original está tachado, pero en realidad, y a pesar de las múltiples tachaduras, se puede reconstruir el esbozo.

[12] En el primer verso de esta estrofa, tras "vaivenes" ha tachado "vinculados azul y tierra halla en oro unidos halla"; en el margen izquierdo ha tachado "en". En este verso, tras "cielos" tacha "corta dada".

Existe asimismo un ms (clas. 203/A-438...468) escrito con plumilla y sin variantes.

Comenzaremos explicando las metáforas e imágenes que se construyen en "(Palmero)", en su versión definitiva, y a continuación, a través del proceso de creación, veremos cómo el poeta ha ido perfilando los juegos de imágenes hasta llegar a la versión publicada; pero también cómo esas mismas imágenes se han proyectado en otros poemas de la misma época, un juego de vasos comunicantes muy habitual en la poética hernandiana.

La presente octava la podríamos dividir en dos partes marcadas no solo por el punto que las divide y separa, sino también porque cada una de ellas supone una imagen que se nutre de metáforas, lo cual es frecuente en la mayoría de poemas de *Perito en lunas*. En los cuatro primeros versos Miguel Hernández sustancialmente concreta la imagen de la palmera; y en la segunda, los cuatro últimos, la labor del palmero. Estas imágenes, como adelantábamos, se abastecen de diversas metáforas que trataremos de desentrañar.

Al decir de Agustín Sánchez Vidal, en esta octava

> La palmera está representada de dos formas distintas: por un lado, como una península recortada contra el cielo y unida a la tierra por el tronco ("el istmo de más talla"). Pero, además, esta imagen se ha entrecruzado con otra: el palmero es un jinete que, montado sobre el tronco, utilizando como espuelas las hojas y como riendas la cinta con que se sujeta, va a pelear contra las palmas, para cortarlas, tras "ordeñar" los dátiles (1992, 789).

En los dos primeros versos, "Al galope la tierra y a cercenes/ el azul en el istmo de más talla", Miguel Hernández metaforiza la imagen de la palmera tal como apuntaba Sánchez Vidal: "una península recortada contra el cielo y unida a la tierra por el tronco ("el istmo de más talla")"; imágenes nos remiten a los dos primeros versos de "El palmero": "Allí mascando un cielo de diáfana hermosura;/ allí, sobre el esbelto troncal de la palmera"; (1992, 211) y también a los siguientes de "La palmera levantina":

> El magnífico incensario
> se mece solitario
> al final de la colina,
> contra el azul extraordinario... (vv. 15-18, 1992, 229-230)

Nótese que el mismo motivo ha sufrido una evolución hacia la metaforización. Los casos puestos en comparación pertenecen a poemas de la juventud. En ellos Miguel Hernández todavía no tiene la pericia de construir tropos con el empeño sigiloso que se evidenciará en *Perito en lunas*.

Tras los dos versos introductorios, el poeta identifica a los dátiles con oros en el tercero: "que por oros los une donde se halla", símil presente en la octava V, "(Palmera)", donde estos frutos son "gargantillas de oro en la garganta"; (v. 7, 1992, 255) en el poema de juventud "El palmero" fueron metaforizados como "la gema ya madura" (v. 5, 1992, 211) o como "el chorro dorado de los dátiles"; (v. 14, 1992, 211) y en la composición "La palmera levantina" como "macizos lagrimones". (v. 29, 1992, 230) Los dátiles, unidos a las palmas, provocan metafóricamente hablando un "viento bronceado de vaivenes" en el verso cuarto, tomando probablemente el término "bronceado" —desde lo literario— de Gabriel Miró quien también metafóricamente manejaba el término "bronce" para referirse a la palmera[13]; y desde la experiencia se sabe —y Hernández la tenía sobradamente— que hay un tipo de dátiles que tienen un color similar al bronceado.

En la segunda parte de la octava Hernández introduce otra imagen que se completa con la anterior, como ya observamos: identifica al palmero con un jinete. De modo similar lo hizo en la octava II, "(Palmero y Domingo de Ramos)", donde aquel era un "talludo espulgador de los racimos". (v. 2, 1992, 254) De otro cariz será presentado el palmero en uno de sus poemas de juventud donde metafóricamente es el que va "trinando alegremente como un ave trovera":

> ¡Miradlo cómo arranca la gema ya madura
> del fruto que el otoño convierte en primavera
> trinando alegremente como un ave trovera,
> con sólo un cordón frágil atado a la cintura!
>
> ("El palmero", vv. 4-8, 1992, 211).

Volviendo a los versos que completan la octava objeto de nuestro estudio, el palmero, subido al tronco —"que a tu misma grupa vienes" (v. 5)—, va a entrar "con las luces en batalla,/ de la copa dorada, por tu empeño" (vv. 6-7): "en batalla" porque el palmero va a "luchar" en un

[13] Como apunta Agustín Sánchez Vidal, "Gabriel Miró solía utilizar el término "bronce" al referirse a la palmera (tal y como hemos visto ya en el verso 4 de la octava 7)" (1985, 37).

sentido metafórico; primero hará el "ordeño" (recolectará los dátiles), y después cortará las palmas ("la degollación").

Los términos "luces en batalla" y "copa dorada" nos remiten nuevamente a la octava II. En los cuatro primeros versos de "(Palmero y Domingo de Ramos)" Hernández describe el proceso de tapar con sacos las palmas más tiernas para que conserven su color blanco y su flexibilidad:

> Luz comba, y no, creada por el mozo,
> talludo espulgador de los racimos:
> no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo,
> sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos (vv. 1-4, 1992, 254).

Estas palmas conservarán su blancura y se convertirán en obras de artesanía que darán toda su luz en la procesión del Domingo de Ramos, tal como versifica en los cuatro versos finales de esta octava:

> Por el domingo más brillante fuimos
> con la luz, enarcada de alborozo,
> en ristre, bajo un claustro de mañanas,
> hasta el eterno abril de las persianas (vv. 5-8, 1992, 254).

Las mismas imágenes, de gran talla plástica, aglutinan metaforizaciones diversas que sirven para refrendar, desde perspectivas diferentes, la descripción de la palmera y la recolección de sus frutos. Si así ha sido en los diversos poemas referenciados, no menos interesante resulta ver cómo el poeta ha ido construyendo el mecanismo retórico de la octava "El palmero". Para ello acudiremos a los diversos esbozos referenciados anteriormente.

La construcción de la imagen y de la metáfora en "Palmero"

El primer boceto es un síntoma de la focalización temática de la octava. El poeta se centra fundamentalmente en la metaforización de la recolección de los dátiles y la poda de la palmera: los cuatro primeros versos son tentativas, juegos de variantes, que aparecerán de nuevo en los dos últimos versos de este boceto primigenio. A esta idea central se unen, como explicaremos en líneas sucesivas, la metaforización del palmero; siendo esta —en este momento de creación—, una metaforización secundaria por el espacio versal que el poeta le ofrece.

Sabemos que se trata de la primera elaboración: Miguel Hernández realiza una serie de juegos con la posibilidad de las palabras: "*Para*

hacer el ordeño, gota a gota,/ no la degollación, de las palmeras" para escribir a continuación, con admiraciones: "*¡Cuando se haga el ordeño gota a gota/ no la degollación de las palmeras!*". Por tanto, es la labor del palmero —aunque el sujeto poético nunca aparece explícito— la que destaque en un primer lugar, aquel que centra su trabajo en recoger los frutos de la palmera, no cortar las palmas; eso lo reservará para el final cuando de manera muy tentativa apunte: "*¡Quién hará de las palmas el ordeño,/ si las de gota a gota, más las degollaciones!*".

El jinete trota por el tronco, aunque le sea atribuido al tronco esta acción: "*al tronco sin madera que más trota*" para metaforizar a continuación la imagen del palmero que "*Será domador, de troncos, gargantas*". Esta misma metaforización, la de domador, le ha servido para la XXII, "(Panadero)", en la que en boca del tahonero pone el siguiente verso: "Aunque púgil combato, domo trigo" (v. 1, 1992, 262). Pero además de troncos es de "*gargantas*", refiriéndose, y como ha hecho en más de una ocasión, a los racimos de dátiles. Cierra la primera probatura, como señalamos, volviendo sobre los primeros versos que había escrito aplicándoles breves variantes y añade la palabra "*degollaciones*".

El poeta tiene como referentes en esta primera concepción la labor del palmero, un domador que "ordeña" dátiles y palmas; a diferencia de la versión definitiva en que las imágenes se circunscriben en dos ámbitos: la descripción de la palmera y la labor del palmero.

El segundo boceto nos sorprende con un primer verso cuya imagen no ha aparecido en el esbozo anterior ni tampoco estará presente en los siguientes ni en la versión definitiva: "Su última negra hora de la higuera". Un verso de difícil interpretación que bien pudiéramos pensar que pertenece a otra octava u a otro poema —a "Higuera", por ejemplo, incluido en PS, II y que dice así en el verso 16: "Lo mismo que horas fúnebres e iguales" (1992, 330)— si no fuese por los versos que aparecen a continuación o por el verso que ha tachado al inicio de la octava, en la línea superior al que estamos comentando: "*No es la degollación es el ordeño*". Nos cabe una posibilidad interpretativa que viene determinada por unas tachaduras en este primer verso: "hora de la higuera" aparece tachando a "*de la higuera turquesa*". Es posible que Hernández compare la higuera con la palmera, ambas necesitan de cuidados similares y el mismo método de recogida de los frutos, uno a uno. El poeta ha llamado a la palmera "*higuera turquesa*" en la primera gestación del verso, aunque en el cambio ha construido otro verso de casi imposible interpretación porque no tiene continuidad; es

por ello por lo que seguramente ya no vuelve a aparecer en versiones posteriores. Sin duda, un acertijo de difícil solución, como algunas de las metáforas presentes en este poemario.

En los dos endecasílabos siguientes, "Hay que hacer, el ordeño, gota a gota,/ en la degollación, de la palmera", Hernández vuelve a la imagen metaforizada que se originó en el primer boceto. Sin embargo, y como veremos en las siguientes probaturas, la duda sobre si hay que recoger los frutos y después podar las palmas vuelve una y otra vez. En este esbozo hay que hacer "el ordeño" "en la degollación, de la palmera"; al final del boceto anterior Hernández escribió que había que hacer "el ordeño" "*más las degollaciones*"; y en el comienzo de la idea primigenia, en el primer boceto: "*Para hacer el ordeño, gota a gota,/ no la degollación, de las palmeras*". En esbozos posteriores veremos cómo se complejiza esta imagen metafórica.

Tras estos dos versos que remiten a la labor del palmero, a la que el poeta recurre una y otra vez, pasamos a una mayor complejidad en donde entran en acción nuevos elementos, siempre metaforizados, que inician el rumbo hacia la concepción de la temática de la octava y en la que se entremezclan varias acciones, algunas desaparecerán y otras serán perfiladas. En cualquier caso, todavía no hay una diferenciación entre las partes del poema:

> Hombre sobre el caballo que más trota
> ¡qué galope de bronces a mi vera!
> si va a su grupa, pencas como azota
> cuya sombra en estrecho está resuelta
> y al final el paisaje da una vuelta.

Explícitamente, por primera vez, el palmero es metaforizado como un jinete: "Hombre sobre el caballo que más trota", un nuevo símil para definir al palmero, metáfora de doble contenido ya que el "caballo" es el "tronco" de la palmera al cual se monta el jinete (= palmero), metáfora que será recuperada en esbozos siguientes y en la versión definitiva. A partir de esta imagen va creando otras en las que aparecen palabras del mismo campo semántico: "¡qué galope de bronces a mi vera!/ si va a su grupa, pencas como azota". En estos dos versos manejará nuevamente el símil como recurso, los dátiles son "bronces", tal como lo hace en la versión definitiva de "(Domingo de Ramos)" en el verso tres: "no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo"; las "pencas" le sirven de símil para identificarlas con las palmas que hacen sombra, aunque no acaba de sentenciar el verso: "cuya sombra en estrecho está resuelta", si

pensamos que ese estrecho tiene que ver con el "istmo de más talla" que aparece en la versión definitiva y que todavía aquí no ha encontrado el vocablo que le permita construir la metáfora precisa.

En último verso, "y al final el paisaje da una vuelta", nos remite, para su cabal comprensión, al esbozo quinto cuyos tres últimos versos rezan así: "Bridas alrededor lleva en su empeño/ no por hacer al contrario sus arribos/ si por azar perdiera los estribos". Es decir, el poeta imagina una previsible caída del palmero, quien sujetado por las cuerdas ha evitado una caída, pero su cabeza, ahora boca abajo, divisa un paisaje volteado.

Una misma imagen, aunque en este caso la caída se hace efectiva y con triste desenlace, apareció en el poema "El palmero"; seguramente esta idea la tomase del mencionado poema: "De pronto una honda ráfaga la feble cinta suelta,/ y al suelo, en el estrépito de una grandiosa vuelta,/ cae muerto bajo el chorro dorado de los dátiles" (vv. 12-14, 1992, 212).

Comienza el tercer boceto con una descripción de carácter metafórico que guarda una estrecha relación con el verso dos de la versión definitiva: "el azul en el istmo de más talla", que aquí se inicia como "¡*Tan grande en el azul*!". Se sigue con la metáfora del palmero como jinete pero ahora con un valor sinestésico, es "verde" (está metido entre las palmas) y se sube "en vertical" a la palmera, escalándola: "¡cómo trota!/ el palmar!", con el fin de recoger los dátiles, "haces su ordeño".

> ¡Tan grande en el azul!, pero pequeño
> desde el verde jinete, ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,

A continuación, el poeta escribe algunos versos que reformulará en la versión definitiva:

> bridas de esparto en torno, gota a gota:
> o su degollación: luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota

La descripción "bridas de esparto en torno", es decir, las cintas con las que el palmero se sujeta al tronco y que metaforizan las riendas de este peculiar jinete que va recolectando los dátiles uno a uno, "gota a gota", como en un "ordeño", no pervivirá en la versión definitiva. Asimismo, la imagen del palmero subido al árbol y sujetado por las bridas estuvo presente en su poema de juventud "El palmero", y del

que recordamos el octavo verso: "con sólo un cordón frágil atado a la cintura!" Nótese la habilidad de Miguel Hernández a la hora de construir el lenguaje en el momento de la creación de *Perito en lunas*, desde la sencillez de ese "cordón frágil atado a la cintura" ha pasado a "bridas de esparto en torno".

El palmero se convierte en este esbozo en un jinete, pues lleva también sus riendas; y en un ordeñador: los pomos de dátiles son ubres que va vaciando "*gota a gota*", "*o su degollación*". Como vemos, todavía el poeta no ha tomado la determinación de si primero hace el ordeño y después la degollación, o bien una u otra cosa; ese proceso se dilucidará en el esbozo quinto y llegará hasta la versión definitiva: "haz la degollación, tras el ordeño", como reza en la publicada.

Asimismo, incluye una nueva imagen metaforizada, que no había aparecido hasta estos momentos y que desde diferentes perspectivas el autor mantendrá en probaturas posteriores. Nos referimos a "*luz por tu empeño/ por la que oscura le ceñiste cota*", o sea, la actividad de meter las palmas en sacos para que conserven su blancura y flexibilidad. El fragmento versal, por su parte, está relacionado con el verso cuarto de la octava II: "sí a fuerza, y no, de esparto y tiempo opimos".

En este tercer esbozo, mucho más complejo metafóricamente y más desarrollado, el poeta empieza a metaforizar la imagen de la palmera recortada en el azul del cielo, aunque de momento esa imagen va a ocupar un solo verso para dejar el resto del espacio versal a la descripción del "jinete" y de su trabajo aportando otros matices, como puede verse en los últimos versos del boceto.

El cuarto esbozo es prácticamente una reproducción del tercero, lo que nos indica que estaríamos probablemente ante una versión muy cercana a la definitiva. Solo hay una variante: ha cambiado el "*Tan*" del primer verso por "*Muy*", y añade un verso final: "*una a fuerza de sombra en luz resuelta*". Como hemos apuntado en publicaciones anteriores, Miguel Hernández tenía verdaderas dificultades para cerrar las octavas. Si revisamos el boceto

> Muy grande en el azul, pero pequeño
> desde el verde jinete ¡cómo trota
> el palmar!: vertical, haces su ordeño,
> bridas de esparto en torno, gota a gota,
> o su degollación luz por tu empeño,
> por la que oscura le ceñiste cota:
> a fuerza de sombra en luz resuelta

podemos percatarnos de que mantiene la rima en los seis primeros versos pero el último, el nuevo verso, es en realidad una vuelta de tuerca a los dos anteriores, una forma de ver lo mismo pero desde otra perspectiva. Significativos son asimismo los versos que aparecen tachados arriba de este: "*la luz, que es la de sombra/ a fuerza de tiniebla, luz*", y que son probaturas de ese verso final. Y para aclarar el significado de este verso, nuevamente recurrimos a la octava II: las palmas estarán durante un tiempo en la sombra, y tienen que estarlo a la fuerza para que después se conviertan, metafóricamente, en luz.

En el quinto esbozo ha desaparecido cualquier referencia metafórica a la palmera y se centra en la actividad del palmero. Al igual que hizo en el boceto primigenio, los primeros versos remiten nuevamente al "ordeño" de los dátiles para pasar a la tarea de ocultar las palmas con el fin de que cumplan su función; el palmero sigue siendo un jinete al lomo del tronco. Este conjunto formaría parte de los cinco primeros versos, pero no queremos pasar por alto los versos y fragmentos que tacha entre los versos dos y tres de este boceto. Nuevamente el poeta está jugando con varias imágenes en las que confluyen ideas que versificará después, pero en este caso también bajo otro prisma: "*va el jinete más alto aunque seguro/ desde que galope de trinos*[14]*/ donde/ contraluz para ser ceñido cota/ de oscuridad*".

Los tres versos restantes desarrollan la idea que partió del último verso del esbozo segundo, el planteamiento de que el palmero tuviese unos traspiés y se diese la vuelta, y por eso se ayuda de las "bridas"; añade un verso que clarifica más si cabe esa acción, nos referimos a: "*por no hacer al contrario sus arribos*".

El último esbozo del poema, el sexto, es bastante significativo en su propio proceso de creación. Un método muy parecido ha sido utilizado en otros poemas de este mismo ciclo, en concreto en la octava "(Monja confitera)".[15] Miguel Hernández escribe una octava, bastante similar a la definitiva, con el carácter de poema acabado (ya que no ha tachado ninguna palabra en el texto), lo que en este ciclo significa que estamos ante una versión definitiva. Sin embargo, tras un espacio en blanco anota tres endecasílabos: los dos primeros son idénticos a los escritos en la octava terminada, pero en el tercer verso reza así: "*vinculada al azul el suelo halla*" que contrasta con el tercero de la octava: "*alto*

[14] Fragmento versal que recuerda poderosamente al séptimo verso de "El palmero": "trinando alegremente como un ave trotera".

[15] Un análisis del proceso creativo de esta octava puede encontrarse en Alemany (2010).

azul, bajo verde unidos halla". El cambio de este verso le lleva a la disconformidad con lo escrito, pues decide tachar con tres líneas verticales tanto la octava que ha transcrito como los tres versos que hemos mencionado. Tras otro espacio reescribe por segunda vez los dos primeros versos de la octava tachada; nuevamente, no convencido, y tras otro lapso espacial, pero sin tachar los dos versos anteriores, reescribe el primer verso que ya ha aparecido en la octava tachada (lo escribe un total de cuatro veces): "El viento, bronceado de vaivenes"; a continuación tacha un verso y debajo da una nueva configuración al segundo: "en la copa del istmo de más talla" (escrito tres veces en este mismo manuscrito), que se convierte en "por el brazo del istmo de más talla" con la clara intencionalidad de reforzar el carácter metafórico. Advertimos que esta es la primera vez que aparece la palabra "istmo" y no descartamos que de alguna manera este hallazgo —Hernández en estos tiempos tenía una verdadera obsesión por adquirir vocabulario, cuanto más complejo mejor, como si ello fuese, en su intento de emular a los poetas del 27, óbice para ser mejor poeta— determinase la construcción final de la octava, al menos su primera parte, en la que la imagen de la palmera es principal. Miguel Hernández había jugado en varias ocasiones con esa metáfora, pero no encontraba la palabra adecuada hasta que anota en un manuscrito su significado, copiado del diccionario. Aludimos a un manuscrito (L-22-2) en cuyo reverso a su poema de juventud "En cuclillas, ordeño", Hernández va anotando definiciones de palabras y sinónimos, creando imágenes y metáforas; y entre esos ejercicios poéticos se encuentra la definición de la palabra "istmo", y otra frase que hace alusión a la palmera:

> constante varón —ventaja de luz— comunicabilidad —istmo lengua de tierra que une dos continentes o uno con penínsulas— el barco istmo suelto —arrojar atribuirse, apropiarse— traduce mal la palmera a la jirafa —danzan la encina— remiso, flojo, poco activo— el eco espejo de la voz —las montañas reflejan mi voz—.[16]

[16] Fragmento este nada desdeñable en el que aparece no solo la definición de la palabra "istmo" sino también la metaforización de "traduce mal la palmera a la jirafa" que nos remite a la octava 3 de las excluidas de *Perito en lunas*, "Siesta. Se ratifica la culebra", cuyos versos dos y tres rezan lo siguiente: "Y es más fácil llegar a la cintura/ de la palma ¿jirafa por ventura?"(1992, 274). Algunas frases —"el eco espejo de la voz- las montañas reflejan mi voz—" nos remiten a la Segunda parte, escena IX, del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* que aparece encabezada por "El HOMBRE, el DESEO y los CUATRO ECOS con cuatro espejos de roca en las manos; aparecen y desaparecen según hablan o callan y en el orden en que responden". También en una de las intervenciones del DESEO y el HOMBRE:

Es significativo que antes de la definición de la palabra anote "comunicabilidad", siendo precisamente el istmo un medio de comunicación natural; entiéndase, creado por la propia naturaleza. Haciendo un ejercicio de traslación al poema, la palmera es el vínculo de unión, de comunicación, entre el cielo y la tierra, o viceversa.

El tercer verso ha sufrido varias transformaciones en este mismo manuscrito. En su primera versión rezaba: "*alto azul, bajo verde unidos halla*"; en la segunda: "*vinculada al azul el suelo de más talla*"; finalmente: "en un ayuntamiento de oros halla", refiriéndose aquí a los dátiles. A pesar de los cambios siempre ha conservado la rima, lo que nos indica que estamos, como ya hemos advertido, ante una versión casi definitiva donde las mutaciones remiten a cambios puramente estilísticos y no de construcción versal ni de contenido. A continuación escribe dos versos: "tierra y cielos podados a cercenes./ Jinete que a la grupa tuya vienes", dejando sin completar la octava. Este último verso coincide plenamente con el quinto de la octava que ha tachado más arriba, en este mismo manuscrito; pero Miguel Hernández ya no necesita escribir los tres versos restantes porque le sirven los tres últimos de esa octava que encabeza el manuscrito, y prueba de ello es que estos cuatro últimos versos no presentan casi variantes respecto a la versión definitiva, como veremos después. Estamos ante un claro ejemplo del proceso creativo en los bocetos próximos a la versión definitiva en los que Hernández siempre manifiesta disconformidad en el acabado de los poemas: una octava que ya podíamos considerar versión definitiva ha sido objeto de intensa reelaboración aún en sus últimas fases.

DESEO.
¿Temes? Son los ecos bellos...
¿No te has visto nunca en ellos
el semblante de tu voz?

HOMBRE.
¿Y qué clase de elementos
esos bellos ecos son
que atormentan mi razón
lo mismo que pensamientos?

DESEO.
¡Nada!: laderas que gimen (1992, 1333-1334).

O en la siguiente intervención de DESEO: "Ríe de sus amenazas... / Búrlate de sus consejos.../ Opón a tantos espejos/ de tu voz, tantas mordazas/ de tu risa. ¡Ríe ya!" (1992, 1335).

Sírvanos el estudio de este último esbozo (esbozo múltiple) para contrastar las relaciones entre los esbozos anteriores y la versión definitiva:

— El primer verso coincide con el cuarto de la versión definitiva: "el viento bronceado de vaivenes". No es necesario volver a repetir el significado de este, que ya ha sido explicado en las primeras páginas del presente estudio.

— En el segundo verso aparece por primera vez, como señalamos, la palabra "istmo", en concreto, "istmo de más talla". Este segundo verso, "*en la copa del istmo de más talla*", sufre un pequeño cambio en la versión presente en este mismo manuscrito, pues se transforma en "por el brazo del istmo de más talla": la palmera es aquí metaforizada mediante el brazo. La imagen será perfeccionada al sustituir tanto "copa" como "brazo" por la sinécdoque "azul" refiriéndose al cielo en la definitiva.

— En los dos siguientes versos, "*alto azul*, *bajo verde unidos halla*/ *por los de oros vínculos hebenes*", poetiza lo que el tronco está uniendo: el cielo ("alto azul", utilizando la misma sinécdoque que en la versión definitiva y metaforizando el cielo como mar), con la tierra ("bajo verde unidos halla"), y en esa unión encuentra "oros vínculos hebenes", o sea, dátiles. Esta misma imagen será ligeramente variada en el siguiente proceso creativo del sexto manuscrito: "en un ayuntamiento de oros halla/ tierra y cielos podados a cercenes", acercándose más a la versión definitiva.

— Respecto a los cuatro últimos versos, pocos son los matices que se diferencian de una versión a otra. Comparémoslas. Versión pre-definitiva:

> Jinete que a *la grupa tuya* vienes
> para entrar con las *brisas* en batalla,
> de *las palmas brillantes* por tu empeño,
> *ve a* la degollación, tras el ordeño. (Énfasis mío)

Versión definitiva:

> Jinete que a tu misma grupa vienes
> para entrar con las luces en batalla,
> de la copa dorada, por tu empeño,
> haz la degollación, tras el ordeño.

En el primer verso, el cambio es insignificante. En el segundo, cambia "brisas" por "luces" siguiendo la significación metafórica presente en otros poemas. En el tercero ha preferido utilizar el término metafórico "copa dorada" frente al de "palmas brillantes", recuperando la misma imagen que aparece en el segundo verso de la octava previa a la definitiva, "en la copa". En el último verso hay un cambio verbal, mientras que "ve" en este contexto denota un consejo, y "haz", como se sabe, indica claramente una obligación.

Como conclusión podemos afirmar que estamos ante una de las octavas más elaboradas de *Perito en lunas* y de las excluidas de este libro. En este caso se ha dilatado el proceso porque, desde la primera gestación del poema hasta el quinto esbozo, el poeta ha intentado describir, a base de metáforas e imágenes, la labor del palmero, quedando en un segundo plano la metáfora de la palmera como unión de la tierra y el cielo. En el sexto esbozo y en la versión definitiva se unen a partes iguales ambas imágenes.

El amplio proceso de creación demuestra la obsesiva fijación del poeta por crear un texto exento de vacilaciones. Los numerosos esbozos le han servido para ir desarrollando ideas, imágenes y metáforas que sustancialmente pasarán a la versión definitiva; se van añadiendo ideas y desapareciendo algunas. Siguiendo el proceso poético vislumbramos también el aprendizaje de Miguel Hernández en el arte de la poesía, cómo va evolucionando en la construcción de las metáforas si comparamos, como lo hemos hecho, con poemas anteriores pertenecientes a su ciclo juvenil. Asimismo, y como pauta para la construcción de poemas posteriores, el escritor forma redes intertextuales entre sus propias composiciones, tanto en el proceso creativo como en las versiones definitivas.

El joven Miguel Hernández, en la construcción de *Perito en lunas*, tuvo que aprender no solo a ser perito en lunas poéticas, sino también, y a marchas forzadas, a construir ingeniosas y novedosas imágenes y metáforas para ser el poeta que él pensaba que otros querían que fuera.

Obras citadas

Alemany Bay, Carmen. "Tradicionalismo y vanguardia en *Perito en lunas* ("Monja confitera")". *Letras de Deusto. Homenaje a Miguel Hernández* 126: 40 (2010): 117-28.

---. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor Libros /Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

Bosch, Rafael. "La inmanencia en el lenguaje figurado de Miguel Hernández". *Documenta Miguel Hernández*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 20-27.

Cano, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1978.

Carnero, Guillermo. "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta" en *Documenta Miguel Hernández*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 31-35.

Diego, Gerardo. "*Perito en lunas*". *Miguel Hernández*. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975. 181-83.

Hernández, Miguel. *Antología poética. El labrador de más aire*. Ed. José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Taurus, 1990.

---. *Obra completa*. Vol. 1. *Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

---. *Obra completa. Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Sánchez Vidal, Agustín. "Algunas notas sobre *Perito en lunas*". *Documenta Miguel Hernández*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. 37-45.

---. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta, 1992.

Urrutia, Jorge. "Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el proceso comunicativo hernandiano)". *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*. Orihuela: FCMH, 2004. 95-106.

Erotismos taurinos en *El rayo que no cesa*

José María Balcells
Universidad de León

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: This article is about the Eroticism in the poetry work of *El rayo que no cesa*, written by Miguel Hernández., in relation to the differing types of Eros onefinds in the Tauromachy. For the first time we see Tauromachy in the work of that writer in the light of the Theory that focuses on the representation of the erotic interchanging roles. The analysis of the poetry with this methodology is a new manner to look at the literary work.

Key words: Miguel Hernández; *El rayo que no cesa*; Eroticism; Tauromachy.

Resumen: El estudio gira en torno al erotismo presente en el conjunto poético *El rayo que no cesa*, pero centrándose en el eros vinculado a la tauromaquia. Por vez primera se aplica a la interpretación de textos del poeta la teoría que concibe la tauromaquia como una representación de roles eróticos que se intercambian. A la luz de esta lectura se enfoca el soneto "Como el toro he nacido para el luto", en el que pueden distinguirse diversas clases de erotismos.

Palabras clave: Miguel Hernández; *El rayo que no cesa*; erotismo; tauromaquia.

Roles eróticos en intercambio

Con precedencia al comentario del soneto 23 de *El rayo que no cesa*, soneto que comienza con el endecasílabo "Como el toro he nacido para el luto", y que va a constituir el eje central de este epígrafe, vamos a efectuar unas consideraciones previas acerca de una dialéctica erótica desatendida cuando se lee dicho poema tan clave en el libro, y tan representativo en la poética hernandiana, en la que se alza como una de sus cumbres líricas.

Si el toro se contempla en el marco del espectáculo de la fiesta brava, en la poesía de Miguel Hernández se plasma una ambigüedad erótica en la que pudiera reflejarse la ambivalencia e intercambio de roles entre toro y torero, una lectura de la tauromaquia de carácter sicoanalítico que cabe añadir a otros tipos de análisis de la misma, entre ellos los susceptibles de hacerse desde la historia de las religiones,[1] o desde la antropología, amén de los propios que se derivan de los conocimientos técnicos relativos al toreo.

Desde la óptica del sicoanálisis, la concurrencia del potencial masculino y del femenino que se manifiestan en el ruedo pueden representarlos separadamente toro y torero, representando uno caracteres femeniles, y el otro de varón, de manera que el toro puede ser contemplado como hombre y el espada como mujer, o bien a la inversa. Pero existe una tesis que defiende el carácter híbrido de ambos oponentes, de guisa que las dimensiones masculina y femenina las comparten los dos a la vez, asumiendo y despojándose de ellas el uno cuando el otro hace lo contrario.

No resulta tan difícil caer en la cuenta de las dimensiones femenina y masculina que ostenta y representa el torero en la plaza si se atiende a lo que iremos comentando aquí. Pero tampoco lo resultará reparar en esa misma doble dimensión del toro si se sabe que nos ha sido legada desde muy antiguo una intelección bifronte del cornúpeta como símbolo solar, y por tanto masculino, en virtud de su potencial de fertilización, a la vez que como símbolo lunar, y por ende femenino, por su capacidad fecundante (Retamales Rojas, 107).

Pero lo que aporta la tauromaquia es la admisible lectura de una inestabilidad de los roles a lo largo de la lidia, dominando en el toro el

[1] Dos obras de referencia sobre esta materia son: Jack Randolph Conrad. *El cuerno y la espada* (1957). Traducción al español de Rafael Mazarrasa. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería, Fundación de Estudios Taurinos y Universidad de Sevilla, 2009; y Ángel Álvarez de Miranda. *Ritos y juegos del toro* (1962). Prólogo de Julio Caro Baroja. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

rol masculino hasta el llamado tercio de muerte, en el que adoptaría el rol femenino, mientras en el torero sucede lo opuesto. Y a mi entender algunas de las composiciones poéticas de Miguel Hernández más fundamentales son descifrables en toda su plenitud semántica si se tienen en cuenta intercambios de roles masculinos y femeninos producidos en las distintas fases de la corrida de toros.

El ejemplo más lejano de la ambigüedad a la que nos estamos refiriendo se encuentra en una octava de *Perito en lunas*, la IV, y que lleva el título orientativo de "Torero". El asunto del poema no es otro que el de un percance del diestro de carácter grave, acaso gravísimo y con resultado de muerte. Me interesa remarcar los dos endecasílabos con que comienza el texto, que dicen así: "Por el lugar mejor de tu persona,/ donde capullo tórnase la seda" (Hernández, *Poesía*, 255).

Ese sitio que el poeta califica como mejor, sin aclararnos a qué sitio está aludiendo, puede tener como referente su corazón, por ejemplo, y tendría mucho sentido creerlo así, pero también puede ser el paquete genital lo que el toro ha corneado. Me inclina a suponerlo el haberse valido Hernández de la palabra capullo, cuya referencia erótico-sexual es bien conocida, pues una de las acepciones de esa voz es la relativa a la parte extrema del pene, es decir el glande.

No obstante, tampoco podemos descartar que asimismo aludiese el poeta al corazón, por su color, cuando no por su misma forma, o bien al glande y al corazón a un tiempo, aunando amor y sexo. Y puestos a que no se descarte nada, incluso cabría pensar si los cuernos no simbolizan también el corazón del toro, de manera que el toreo pudiera entenderse como una contienda erótica entablada entre dos corazones cuyo destino es herirse uno a otro, a ser posible hasta la muerte, al amarse. En este sentido la tauromaquia conjuntaría amor y muerte reales y en vivo, no amor y muerte metafóricos, como en poesía, o en el teatro.

En un pasaje del poema "CORRIDA-real", texto que se ha incluido en el radio del ciclo *El silbo vulnerado*, pasaje perteneciente al bloque de versos que su autor tituló "(Toro y torero)", se aprecia cómo el toro intenta clavar sus astas a:

> ...lo que le sobra de valiente
> al macho en abundancia.
> ¡Ya! casi experimenta
> heridas el lugar sobresaliente
> de aquel sobresaliente de arrogancia (*Poesía*, 397).

El toro quiere clavar sus cuernos, ignorando si hiere o mata, pues ataca lo que se mueve para reducirlo a la quietud completa del pelele. Busca y acomete al cuerpo, o si se quiere al bulto. Pero el poeta, como hizo en la octava de *Perito en lunas*, quiso añadir una dimensión erótico-sexual a la cornada, haciendo que ésta se dirija expresamente a los genitales, o al corazón, ese lugar que identificaría al torero como macho, bien por el sexo, bien por el arrojo, y que en los versos recién citados sería el mismo que en el poema antedicho, toda vez que en ambos textos se ensalza, en el titulado "CORRIDA-real" como lugar "sobresaliente", y en el poema de *Perito en lunas* como lugar "mejor".

Pero no abandonemos el poema "CORRIDA-real" todavía, porque ofrece otros dos momentos en los que Miguel Hernández subraya la dialéctica erótico-sexual de la corrida. Uno de esos pasajes figura en el bloque de versos titulado "(Toro y banderillero)". Ahí se nos ofrece la figura de quien va a poner banderillas al astado, figura leída desde dicho prisma, pues se refiere el poeta al banderillero con los versos "gracia, sexo patente,/ si lo busca de frente" (*Poesía*, 396), en el bien entendido de que al toro al que va a herir le brinda una incitación sexual ambigua que no puede ser otra, al citarlo de frente, que la de sus maneras, que pudieran aludir a su vertiente femenina, y la de sus genitales, a la de varón.

En el bloque del poema titulado "(Toro y torero)" al que antes ya nos hemos referido se encuentra otro momento erótico aún, aquel en el que se poetiza lo que en términos taurómacos se denomina un desplante del diestro, desplante que en muchas ocasiones efectúa rodilla en tierra. Entre los versos que esta situación inspiró a Miguel Hernández fijémonos en los siguientes:

> Puede ser sonreír, en este instante
> crítico, un devaneo;
> un trágico desplante,
> —¡ay, temeraria luz, no te atortoles!—,
> hacer demostraciones de un deseo (*Poesía*, 397).

Tres palabras de ese pasaje pueden interpretarse en una acepción erótica, así devaneo, atortoles y deseo, colaborando en decantarnos por esos significados la circunstancia de que el torero se arrodilla ante el cornúpeta, como en tantas escenas amorosas románticas. Un devaneo puede ser un amorío fugaz, mientras "no te atortoles" significa propiamente "no te acobardes", aunque estimo que aquí admite convalidarse también por "no te amarteles", o sea "no te enamores", y

menos aún como una tórtola, ejemplo paradigmático de entrega fiel a su pareja, como cuentan desde antiguo los bestiarios.

En cuanto al concepto deseo, voz de aplicación muy amplia, en ese grupo de versos se contagiaría del erotismo contextual, y cabe leerlo como deseo erótico del torero, a quien se denomina "temeraria luz" en virtud del riesgo asumido en un desplante al modo de declaración amorosa, y en virtud del traje de luces en el que está enfundado.

Tanto del referido texto de *Perito en lunas* como de dos de los tres pasajes comentados de "CORRIDA-real" se desprendería que Miguel Hernández interpretó que en algunos pasajes de la lidia el toro se comporta como si de una mujer sin prejuicios se tratase, como mujer desacomplejada en busca de los genitales del hombre, a la vez que de su corazón. En la escena del desplante, en cambio, el toro se ha imaginado como una amada inactiva pero peligrosa a la que el pretendiente quiere seducir poniéndose de hinojos ante ella.

Podría resultar sorprendente la visión de un toro con cuernos como imagen femenil, no masculina, pero en el universo metafórico hernandiano ese lazo asociativo tiene su lógica interna, toda vez que los cuernos, al acabar en punta, equivalen a los senos de la amada en varios poemas, según explico acto seguido.

La identificación del cornúpeta con la amada la vemos en el poema cuyo primer verso dice "Nuevo en mi corazón, pero no en ese", soneto perteneciente al ciclo de *El silbo vulnerado*. En él, tras mencionarse un "asta láctea", se confirma dicho parangón de la mujer con el toro al ser aludido exclamativamente su "corazón astado" (*Poesía*, 465). En otra composición del mismo ciclo, la que comienza con el endecasílabo "Con tus pechos porosos y mollares", se redunda en la inversión perspectivística de identificar a la amada, y no al amante, con el toro.

En ambos textos no es ahora él, sino ella, quien tiene astas, las metafóricas de sus senos, y no es él quien ahora empitona a fuer de toro, sino la fémina la que cornea con los pitones de sus pechos al hablante (al torero, cabría decir) deseoso de verse "herido y encunado" por y entre la cornamenta. En la poesía hernandiana anterior habíamos visto al amante identificarse con el toro, y a la amada con una torera. Faltaba que el torero fuera él, y el toro la amada, al igual que en los poemas de referencia, y en una identificación inconcebible fuera de la cultura española e hispánica, en la que, al aplicarse extensivamente el léxico taurino al amor, puede darse "una referencia traslaticia de los atributos del toro a los de la mujer…" (Tierno Galván, 2010, 28).

Pero leamos la primera y la tercera de las estrofas de "Con tus pechos porosos y mollares", que son las que hacen al caso:

> Con tus pechos porosos y mollares,
> colmilludo licor en apogeo
> de astar tu corazón y mi deseo,
> edifican sus norias los collares.
> ...
> Pongo mi corazón ante estas astas,
> huracanadamente deseoso
> de verme herido y encunado en ellas. (*Poesía*, 478)

La identificación del toro como una mujer será descartada para *El rayo que no cesa*, pero asoma en uno de los poemas de ese conjunto, el cuarto, un soneto que comienza con el endecasílabo "Me tiraste un limón, y tan amargo", pues en la segunda de sus estrofas pudiera entenderse que en el verso "de una punta de seno duro y largo" (*Poesía*, 495) se subsume la comparanza implícita de los cuernos de un astado con los senos, en virtud de su naturaleza puntiaguda, dura y larga, y como veíamos en poemas del ciclo *El silbo vulnerado*.

Por ser excepcional la comparación antecitada, puede afirmarse que una de las claves metafóricas de *El rayo que no cesa* reside en que en este libro un hablante masculino, y no una mujer, se compara, y aun se identifica, con el toro, y cuando esta comparación se inscribe en el marco de una corrida de toros, no hay torero enfrentado al toro, sino torera. Así habría de presuponerse y así hay que interpretarlo en uno de los poemas capitales de Miguel Hernández, el texto 23 de *El rayo que no cesa*.

Los erotismos de "Como el toro..."

El verso "Como el toro he nacido para el luto" (*Poesía*, 506, este verso y todos los demás del soneto) encabeza un soneto que es paradigma de diversidad erótica, porque en él cabría distinguir al menos tres clases de situaciones relativas al erotismo y al sexo, y que se dan sucesivamente en distintas estrofas: la impotencia sexual debida a la castración, el toro enmaromado de las bodas simbolizando el poderío reproductor que el cornúpeta transfiere al marido, y el castigo y muerte del astado bravo cuando pretende desesperadamente la cópula en su intento por satisfacer su desazonante insatisfacción erótica, desprendiéndose de su inocente e inexperta virginidad. Comentaré estos erotismos una vez

haya dedicado algunos párrafos a aspectos que considero insoslayables en el comentario de dicho texto.

En el poema la primera persona del discurso no manifiesta identificación expresa con el astado, sino que se ciñe a compararse con él. Sin embargo, como lo hace una y otra vez, y hasta en cuatro oportunidades, esa cuádruple reincidencia comparativa es percibida por el lector como una identificación personal del hablante.

Salvo en el cuarteto segundo, en las otras tres estrofas está presente de manera bien explícita el rito de la tauromaquia. En la de apertura ya nos sitúa el poeta en ese universo ritual cuando afirma la circunstancia de que el toro nace "para el luto y el dolor", deduciéndose, y lo abona el contexto del poema, que se refiere a las corridas, puesto que el toro bravo es destinado a ellas, y en ellas experimentará, sin duda, inusitado dolor, dolor que no procede ocultar en modo alguno, porque así es ese rito sangriento en su manifestación más genuina.

En ese cuarteto del comienzo se alude al ámbito de las ganaderías, y a una de las tareas que, en esos espacios, afectan a las reses: su marcaje a hierro candente ("por un hierro infernal en el costado"), marcaje que produce un gran sufrimiento, de ahí el calificativo de "infernal" que emplea el escritor. En esa acción del herradero pudieran implementarse acaso también connotaciones relativas a la existencia humana, como en aquella copla flamenca que dice "Que tóos estamos marcaos/ por el jierro de la muerte/ como se marca el ganao" (Martínez Hernández y Grande, 2010, 86).

En el primero de los tercetos son aludidos dos "castigos" a los que se ve sometido el toro en el ruedo: el tercio de picas y el de banderillas, si bien es cierto que la sensación de crecerse en el tercio de varas la captan los espectadores con más rotundidad cuando el cornúpeta acude con reiteración al envite del picador y acomete, a veces encelándose, a su cabalgadura.

Me veo obligado ahora a hacer también la observación de que en el último de los versos de ese bloque se diría que hay, acaso, una cierta incongruencia conceptual, nunca poética, al aludir a la acometividad del toro bravo ante los caballos de los picadores, pues el hablante se refiere a que el bóvido lleva colgado en su cuello "un vendaval sonoro", lo que se compadece con el cabestraje, de embestida alocada tantas veces, no con los astados que se lidian en los ruedos. Y en este punto ya cabe que introduzcamos unas observaciones con respecto al primero de los erotismos susceptibles de leerse en el poema, erotismo que ya se adelantó, el de la impotencia sexual ocasionada por la castración.

La referencia al bóvido carente de apetito gonádico se encuentra en el verso décimo, en el que el hablante proclama, como decíamos, "y llevo al cuello un vendaval sonoro". Como no es propio de un toro de lidia que lleve colgado en su cuello esa tosca campana llamada cencerro, al que alude la metáfora "vendaval sonoro", habrá que convenir que el poeta hace alusión a un cabestro, animal privado de sexualidad por haber sido castrado, como lo es el buey, pero éste, a diferencia del cabestraje, no forma parte del mundo taurino. En cambio, el cabestro sí, porque se utiliza para la conducción de los toros en los encierros, guiándolos a gran velocidad, de ahí el uso sugerente de la palabra vendaval, y para su devolución a los chiqueros en las corridas.

Y no extrañe esa identificación del yo lírico con un cabestro, porque la biografía del poeta registra el hecho de que, en su juventud, había imitado, colgándose un cencerro en el cuello, la carrera de un cabestro en su Orihuela natal.[2]

Como la sexualidad del cabestro es ninguna, por haberle sido anulada, el animal que arremete contra el caballo creciéndose en el castigo no puede ser en pura lógica un bóvido castrado, sino un cornúpeta bravo que, al habérsele impedido la práctica del sexo, pero no su capacidad sexual, se emplea con furia contra el jaco de picar dando salida compensatoria, aun a costa de ser herido con dureza, a una agresividad multiplicada por mor de la falta de cópula que le demanda su genio.[3]

El hablante, en suma, dice sentirse ante las heridas de la vara de picar como un toro al que se le vetó el empuje coital, y por esa causa insiste en el empuje a los caballos, y a dicho veto lo maximiza asociándolo, a mi ver de manera impropia si se acude al raciocinio lógico, a la castración de un cabestro. La incongruencia conceptual la sustento en que todo bóvido castrado va transformando su comportamiento, de manera que de bravo se torna dócil, adormeciéndose su bravura. (Fernández Salcedo, 1996, 155). Y si no hay bravura no puede manifestarla creciéndose contra los jamelgos.

Sin embargo, la lectura a la que debe acudirse para leer el contenido del terceto primero responde a la razón poética, y desde ella sí hay congruencia, congruencia lírica, subjetiva, máxime si se recuerda que en la

[2] Se lo contaba un testigo presencial a José María Moreiro, quien recogería el hecho en "Miguel Hernández" (y II), reportaje publicado en *ABC* (30 de julio de 1972), 22.

[3] No ha faltado quien haya visto en los petos protectores de los caballos el simbolismo de faldas femeninas contra las que los toros quieren hundir sus cuernos. Pero ocurre que se trataría en ese caso de un simbolismo no intrínseco, sino ingeniado *a posteriori*, el cual no sería de aplicación más que a las corridas celebradas desde que se implantaron dichos petos.

silva "Me llamo barro…", en el mismo *El rayo que no cesa*, se compara el hablante con un "nocturno buey de agua y barbecho/ que quiere ser criatura idolatrada" (*Poesía*, 501), y que embiste a los zapatos de la mujer a la que ama. Si la palabra buey tuviese como referente aquí a un animal, no habría coherencia, porque un bóvido castrado no puede moverse por impulsos eróticos. Y si la palabra buey ni siquiera alude a un buey zoológico, sino que la expresión "buey de agua" ya es una metáfora de por sí, entonces se entiende que un cabestro pueda también, metafóricamente, embestir y crecerse en el castigo.

Aun cuando no lo considero fuente directa, sí me parece oportuno señalar que en una comedia de Lope de Vega, *El valiente Céspedes*, y en su Acto I,[4] se halla un pasaje que presenta semejanzas con lo que poetizó Miguel Hernández en los dos tercetos de este poema 23 del *Rayo*, semejanzas relativas a la visión del amor como toro, pero máxime semejanzas en el hecho de que cuanto más le sangran y le infligen dolor al picarlo, más se encela con quien termina matándolo. De la versadísima experiencia que atesoró el Fénix tanto en amor y en amoríos cuanto en tauromaquia y lances taurinos, cabía esperar versos como los que acabo de aludir y que apronto aquí:

> La condición del toro
> tiene el amor, que adonde más le pican
> por uno y por otro por
> la sangre y los dolores, más le aplican
> al que más le maltrata,
> que así vuelve quien ama a quien le mata.

El toro se crece en el castigo, como se dice en el verso noveno del soneto hernandiano, aunque ignora de dónde procede lo que le hiere. Es de quien monta el caballo la autoría de la herida, y sin embargo ataca a su inocente montura, otra de las formas que reviste el "engaño" taurómaco. Y es que el astado embiste y empuja como fuerza masculina a lo que puede simbolizar su femenino objeto de deseo, pero en realidad éste no está a su alcance, sino que desde su posición privilegiada de jinete se aprovecha con ventaja del encelamiento erróneo para hacer que derrame su sangre.

---

[4] A Mercedes Rodríguez Pequeño se debe el aporte de este pasaje para mejor conocimiento de la dialéctica toro/amor en *El rayo que no cesa*. Véase su estudio "Aspectos contextuales y referenciales en la tragedia *El torero más valiente* (1934) de Miguel Hernández", en la revista *Tonos Digital* 19 (julio de 2010), 18.

La dialéctica que la tauromaquia establece entre toro y caballo ha inspirado a no pocos artistas, principalmente pintores, abriéndose algunos de ellos a ver en el primero al agresor y en el equino a su víctima propiciatoria. Esa lectura se da de modo singular en lienzos del romántico Eugenio Lucas y de los noventaiochistas José Gutiérrez Solana e Ignacio Zuloaga. Se inscribe en esta línea interpretativa Pablo Picasso, aunque insertando en ella la dimensión erótica.

Una de sus creaciones ilustra ese punto de vista de modo magistral. Se trata del aguafuerte de 1921 "Toro atacando a un caballo". En esta obra se plasma la cornada del toro en el cuello de una cabalgadura descabalgada y desnuda de arreos. Violento en su furia erótica él, y pasiva e inerme ella, representarían esta pareja la potencia masculina penetrando sin remisión al objeto del deseo que se cornea y hiere de modo sangriento.

Trajimos a colación el aguafuerte picassiano de referencia para que todavía pueda manifestársenos otro ángulo del verso hernandiano que hace nueve en el soneto. Al trasluz de "Toro atacando a un caballo" nos percatamos de cuán diferente resulta en el poeta el prisma con el que se enfoca el envite del toro frente al caballo. En el pintor malagueño no vemos al morlaco agredido, sino que es él quien agrede, y no ha de crecerse frente al castigo, porque no se le castiga. En Picasso consigue el toro llevar a su finalización su deseo sexual avasallador, y sin que a su inobjetable poderío se oponga resistencia alguna, saliéndose con la suya e indemne, mientras en Miguel Hernández va a acabar frustrado y, para más inri, sufrirá un severo correctivo de sangre por su irrefrenable apetencia erótica insatisfecha.

El erotismo segundo se lee entre líneas en la escena del toro enmaromado, o ensogado, que el poeta recrea de manera sintética en el cuarteto que hace dos. En esa estrofa la amada se encuentra en medio de dos pretendientes que se disputan darle un beso, en alusión a su amor, pretendientes que son el toro, y el hablante, el cual en este lance no se identifica con el cornúpeta más que en la desmesura de su corazón, porque en el reto de conseguir el amor de la amada se distingue del astado. Éste es aquí un rival erótico que simbólicamente le transferirá su poderío en el sexo en la etapa de matrimonio que comienza, dado que le es característico el poder fecundante.

El paralelo que el yo lírico establece con el toro ya se da nada más abrirse el poema, al proclamar que ambos comparten un mismo destino luctuoso y de dolor, amén de su parejo condicionamiento como machos, un condicionamiento de la naturaleza que no pueden esquivar

y que les impele a enfrentarse a una sobreimpuesta moral restrictiva. Otros rasgos compartidos se aducen luego, en la estrofa dos, el de tener sentimientos enormes, y el deseo de besar el rostro de la amada, ansia erótica que el poeta compone con no poca "extrañeza" lingüística:

> Como el toro lo encuentra diminuto
> todo mi corazón desmesurado,
> y del rostro del beso enamorado,
> como el toro a tu amor se lo disputo.

La lectura atenta de la mitad segunda de este cuarteto permite advertir cómo el hablante, a la vez que se compara con el toro, remarca ser un individuo distinto de él, pues ambos aspiran y compiten por un beso en el rostro de una mujer de la que los dos están enamorados. En apoyo de esta interpretación, vamos a aportar un pasaje de la pieza teatral *El labrador de más aire* (1936). En la escena II del Cuadro II del Acto Segundo de esta obra, el protagonista, de nombre Juan, proclama que está enamorado de Isabel, y confiesa sus celos respecto a un toro que ama a la misma mujer:

> Fui al toro, y los dos fuimos
> celosamente impulsados,
> y los dos nos ofendimos
> como dos enamorados.
> ...
> y detrás de mí, Isabel
> florecía temerosa,
> ...
> Celos tuve del astado,
> y mi rival lo creí
> llegándose enamorado
> a disputármela a mí.
>
> (Hernández, *Teatro*, *prosas*, *correspondencia*, 1695)

Este pasaje de *El labrador de más aire* podría leerse como una variación hernandiana que se gestó a vueltas del pretexto del rito nupcial que implica al toro en las bodas a fin de que su poder fecundador impregne al enamorado, un pretexto que responde a una costumbre secular relativa a la magia del toro como transmisor de esa cualidad,[5] y que en las letras españolas castellanas es aludido implícitamente

[5] Véase el capítulo "Ritos españoles referentes a la magia del toro", en el citado libro de Ángel Álvarez de Miranda *Ritos y juegos del toro*, 68-83.

ya en el *Poema de Fernán González*, y asimismo en la primera de las *Soledades* gongorinas,[6] y se explicita en las escenas II-IV del acto I de la pieza de Lope de Vega *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

La presencia del toro en este tipo de fiestas obedecía a la convicción de que el poder fecundante de este bóvido era susceptible de trasvasarse e impregnar al novio o al recién casado, convicción que está jalonada de anécdotas bien llamativas en la cultura española.[7]

Pero muy poco de ese rito se filtra en el soneto, porque el resultado de esos celos y de ese apremio amoroso no será, ahí, recibir una condigna correspondencia erótica, sino el acero de muerte de la mano del violento empuje de quien va a matarlo, sea el diestro de turno, sea la torera, por la amada, y no solo porque una amada puede ser realmente torera, sino porque no pocas amadas pueden "torear" al rendido enamorado, como se dice metafóricamente de vez en cuando en la vida cotidiana, o incluso en algún libro.[8]

Sea el torero, sea la torera, cualquiera de los dos frustra el impulso erótico del hablante sin remisión ni otra salida que la muerte por la espada, una muerte que el toro intuye que va a producirse, pese lo cual la quiere, la pide, y la quiere y la pide por dos motivos inexorables: para cumplir con su destino, porque el toro bravo ha nacido para ser destinado a una muerte abrupta, por lo común más tardía, sin embargo, que si su fin hubiese sido el del matadero, y porque su destino más dramático[9] implica no poder gozar del amor, muriendo virgen. Y como sea que esa muerte la quiere y la pide, se la dan. Así les ocurre a los cornúpetas bravos

[6] Sobre esta cuestión, es recomendable la lectura del capítulo "El toro nupcial de la *Soledad Primera*. Paradigmas y creación simbólica", en el libro de Mercedes Blanco *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad, 2012, 315 y ss.

[7] Recuérdese, por ejemplo, que Fernando el Católico, casado en segundas nupcias con la joven y al parecer fogosa Germana de Foix, ingería como recién casado, y de continuo, preparados afrodisíacos con cocimientos de testículos de toro a fin de incrementar la potencia sexual.

[8] Resulta elocuente, a este respecto, la lectura del libro de Adolfo Llanos *Tauromaquia femenina. Arte de lidiar a los hombres*. Madrid: Ricardo Fe, 1885.

[9] En nuestra lectura tenemos presentes aquellos versos de la sección "(TORO Y TORERO)" de "CORRIDA-real" que dicen así: "¡Ya! En el tambor de arena el drama bate…/ Mas no: que por ser fiel a su destino,/ el toro está queriendo que él lo mate" (*Poesía*, 397). Hernández, así pues, des-dramatiza el destino de muerte del toro a manos de quien va a matarlo, al igual que desdramatiza el acabamiento físico de la vida humana en una quintilla religioso-taurina de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*: "¡Clávame la espada fina/ ya, Señor, si es de esa suerte/ la hora lejana y vecina!:/ ¡con qué lentitud taurina / estoy viviendo mi muerte!", (*Teatro, prosas, correspondencia*, 1402). Sin embargo, en contrapunto dramatiza el poeta en *El rayo que no cesa*, que vaya a morir sin haber gozado el amor en su plenitud coital.

en la arena, habiéndole sido negado a él, al igual que al enamorado del soneto, el despliegue instintivo de sus varoniles, vírgenes y potentes apetencias coitales. (Díaz Hendrickson, 1983, 183).

Caracteriza al toro bravo más representativo el embestir continuamente hasta el lance final, aquel que llaman suerte suprema, y en el que se le cita para darle muerte por medio de la espada. Tras engañarle toreando, el de la muerte es el postrero engaño que se le propone, "un engaño sin trampa, es decir evidente y arriesgado", (Tierno Galván, 2010, 27) un engaño "no *con engaño*", como decía José Bergamín (Bergamín, 2008, 21), y, si se quiere, la burla definitiva, burla que tampoco es burla, burla no en el sentido de ridiculización, sino "en el sentido taurino de treta que se realiza a ojos vistos" (Tierno Galván, ídem, 34), lo que se poetiza en la estrofa con la que concluye el soneto.

El erotismo tercero que se implica en el poema es el de la corrida y su suerte suprema, abarcando casi la mitad del texto al ocupar las dos estrofas encauzadas en tercetos, pero exceptuando el endecasílabo número diez al que ya antes nos referíamos. Un hernandista ha hecho significar miembro viril a la palabra espada,[10] y aun miembro viril del toro, no del torero. Pudiera ser de recibo que la espada fuese tal miembro cuando en abstracto se considera que el toro asume el patrón de mujer en una corrida, y por tanto el torero es un hombre.

Pero no es el caso que nos ocupa, porque está meridianamente claro que en este poema el toro es un animal macho con el que el hablante se identifica y, si la voz espada significase pene, nos encontraríamos con que Hernández ha visto la lidia desde el trasluz de la homosexualidad, en el bien entendido de que quien asume la condición de toro, animal paradigmático para ostentar el símbolo fálico, pretendería el amor de otro hombre, el torero, lográndolo al ser penetrado por un espadazo mortal.

No, la espada es ante todo y realmente el estoque que se emplea en la lidia, lo que no obsta para que pueda simbolizar la herida de muerte en el amor y por amor, y quien la maneja es una mujer, una torera a la

[10] La espada que se menciona en el soneto no puede ser sino la que empuña quien va a estoquear al toro, pareciéndome por completo atrabiliario sostener –salvo que se pretenda desvirtuar el contexto taurino del poema, aun siendo simbólico- que significa el miembro viril del hablante, como se dice en el libro de Eutimio Martín *Oficio de poeta. Miguel Hernández* (362): "Se trata de la ´espada´ (o ´puñal´ o ´cuchillo´) que atormenta al poeta por falta de vagina para poder envainarla." Insisto: la espada es la misma a la que se refiere el poeta en la sección "(TORO Y CABALLOS)" del poema "CORRIDA-real": "el negro toro, luto articulado/ y tumba de la espada". Cf. *Poesía*, 395".

que el toro la ansía eróticamente como macho. Esa misma torera ya ha burlado al amante empleándose en dos funciones taurómacas, la una expresada en el tercero inicial, la suerte de varas, y luego en el implícito juego del toreo de muleta en el que incita la embestida del toro sin dejar que esa embestida encuentre sino el aire, en un aplazamiento continuado del logro del deseo que por lo común realiza el torero valiéndose de una estrategia tradicional femenina (Cobaleda, 2002, 290), pero que aquí lleva a cabo una mujer vestida de luces.

En el terceto segundo se efectúa la suerte de muerte, actuando ella ya como matadora. Como picadora la hemos imaginado en el verso noveno, "Como el toro me crezco en el castigo", y como matadora, después de la faena de muleta, adivinada en "Como el toro te sigo y te persigo", en los tres endecasílabos de cierre de la composición:

> Como el toro te sigo y te persigo
> y dejas mi deseo en una espada,
> como el toro burlado, como el toro.

En este soneto culmina la visión de la mujer como torera en la poesía del autor, una visión que tiene precedentes anteriores en su obra. El primero de ellos no superó la fase de tentativa en el mañanero poema titulado "Toro", en un manuscrito del cual se hace referencia a la atractiva muchacha Europa, para cuyo goce Júpiter se transformó en toro, como "el torero Europa noble" (*Poesía*, 855). Amor incruento éste del mito clásico, por no sustanciado en el ámbito de una corrida de toros. La mujer torera sí actúa en una lidia taurina en la pieza teatral hernandiana de 1934 *El torero más valiente*, en la que al amante le ha hundido "una pica/ de amor en el corazón" (*Teatro*, *prosas*, *correspondencia*, 1431). como se vio mucho más arriba, actuando como varilarguera, propinándole después, como diestra matadora, un estoconazo rotundo en el que el herido de muerte se complace exclamando "¡Qué estocada tan certera/ me ha dado toreramente!" (Ídem, 1436).

Las funciones femeninas de picadora y de matadora de toros no son convalidables por las de una mujer fatal que arrastra al hombre a su perdición, porque el toro más bravo repite en el castigo de la pica, aun causándole mucho dolor, y se diría que intuye que el fin de su vida se acerca, y lo sabe y lo quiere, según leíamos en *El torero más* valiente. Esas funciones taurinas son las que reelaboró un año más tarde el poeta en la composición 23 de *El rayo que no cesa*.

A los valores de distinto signo que se han advertido en la poesía hernandiana, a la luz de cuanto se ha expuesto habrá que añadir el de haber sido pionero, si no en una lectura de la lidia en clave sexual, sí en desarrollar en sus versos una interpretación de la tauromaquia como intercambio de roles entre toro y torero, pues en la octava cuarta de *Perito en lunas*, así como en "CORRIDA-real", el toro encarna la mujer en distintos momentos de la lidia, mientras en *El rayo que no cesa*, y singularmente en el poema 23, al toro se le asigna la representación de la virilidad apetente e insatisfecha en los dos momentos más cruentos de la corrida, la suerte de picas y la de la estocada

Ambas suertes las protagonizan de ordinario toro y torero, simbolizando el toro entonces el rol femenino, y el torero el masculino, pero Miguel Hernández introduce en ese croquis una visión alternativa descuidada, y que responde tanto a sus vivencias como a una realidad también existente en la historia de la tauromaquia, la de la mujer torera, en su obra ejerciendo al unísono ambos papeles, enarbolando la vara de picar y el estoque de muerte.

Y una última cuestión para concluir: ¿Puede hablarse de una perspectiva *queer* en la visión hernandiana de los roles sexuales en la lidia taurina? No sería descartable esa lectura si tenemos en cuenta que, pese a ser machos ambos, el toro, y el torero, los dos adoptan un comportamiento erótico, sea masculino, sea femenino, en distintas fases de la lidia, sin mantener en el ruedo un erotismo sexual propio, seguro, fijo e invariable.

Pero esa lectura valdría, por ejemplo, para un poema como "CORRIDA-real", en el que el cornúpeta se enfrenta a un torero que trata de seducirle a veces con armas tradicionales femeninas, aunque al cabo se transmute en hombre al clavarle su acero. Por contra, en el soneto 23 el toro no muestra ambigüedad alguna como amante cuando tiene enfrente a una mujer de verdad, a una torera.

Obras citadas

Bergamín, José. *Obra taurina*. Madrid: CSIC, 2008.
Cobaleda, M. *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de humanidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
Díaz Hendrickson, Margarita. "La cosmovisión de Miguel Hernández en su poesía". Tesis doctoral. Tulane University, 1983.
Fernández Salcedo, Luis. *La vida privada del toro*. Madrid: Egartorre, 1996.
Hernández, Miguel. *Obra completa*. Vol. I. *Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
---. *Obra completa*. Vol. II. *Teatro, prosas, correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y de José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
Martín, Eutimio. *Oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.
Martínez Hernández, Enrique y Grande, Félix. *Poesía flamenca*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 2010.
Retamales Rojas, Rebeca. *Análisis simbólico de la tauromaquia. Arquetipos de una danza cósmica*. Madrid: Egartorre, 2006.
Tierno Galván, Enrique. *Los toros, acontecimiento nacional*. Madrid: LEER, 2010.

Miguel Hernández: convergencias simbólicas de una cosmovisión que actúa incesante sobre el mundo

Rei Berroa
George Mason University

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: The two main symbols of Miguel Hernández's work are the bull and the womb. The first appears in the initial stages of his brief but intense literary activity, while the second is linked to his experience as husband, father, and soldier. Both symbols merge and explain each other in the plurivalent triptych: life, love, and death. The bull represents the search for the experience of love and the struggles the lyric subject has to endure in order to attain it, while the womb, cosmic center of the gestation of life, coincides with the circumstance of paternity that the poet pursued since his wedding. Denied the latter by life (he was a father but could not perform as a father), his poetry is the epitome, still unmatched, of a much wider paternity: that of the poet-father of the Earth's poetry.

Key words: Worldview; symbol; bull; life; love; death; circumstance; paternity.

Resumen: Los dos símbolos centrales de la obra de Miguel Hernández son el toro y el vientre. El primero se manifiesta en la fase inicial de su breve e intensa vida literaria, mientras que el segundo está ligado a su etapa de esposo, padre y soldado. Ambos símbolos confluyen y se explican en el plurivalente tríptico: vida, amor y muerte. El toro representa la búsqueda de la experiencia del amor y las luchas a las que se enfrenta el sujeto lírico para lograrlo, mientras el vientre, centro cósmico de la gestación de la vida, coincide con la circunstancia de la paternidad que el poeta persiguió desde su casamiento. Negada ésta por la vida (fue padre sin poder hacer de padre), su poesía es el eje, aún no repetido, de una paternidad aún más amplia: la del poeta-padre de la poesía de la Tierra.

Palabras clave: Cosmovisión; símbolo; toro; vientre; vida; amor; muerte; circunstancia; paternidad.

No cabe Miguel Hernández en ninguna de esas camisas de fuerza que solemos aplicarles a los escritores, especialmente a los poetas, para poder estudiarlos más fácilmente, agrupándolos en porciones digeribles que nos ayuden a distinguir y separar. Poeta ya reconocido en todas partes como un clásico de nuestra literatura, a pesar de no haber podido terminar el primero de bachillerato por decisión del padre, Hernández fue y seguirá siendo el más alto representante de la poesía escrita en español sobre la paternidad y, dice Eutimio Martín, autor de una controversial biografía sobre él, que el oriolano quedará y pasará a la historia como el poeta emblemático de la República y de la Guerra Civil Española.[1] Así como el suicidio de Larra el 13 de febrero de 1837, un mes antes de cumplir los 28 años, abrió las puertas años después a la regeneración de la España del siglo XIX, el lento homicidio de Miguel Hernández, a poco de inaugurarse el régimen de terror franquista, serviría años después para reivindicar la paradigmática postura ética del poeta quien, en su elección de la verdad y la justicia, hizo de esta pareja vital la convivencia más extraordinaria que haya ofrecido cualquier poeta en nuestra historia literaria.[2] Los únicos ejemplos semejantes que puedo

[1] Eutimio Martín, "Más allá del mito". *El País* [Archivo. Edición impresa] (7 de marzo de 2010). <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/17/alicante/1266427581.html>. Dice específicamente Eutimio Martín en su biografía del poeta: "La vida y obra de nuestro poeta han quedado encastradas y definitivamente adscritas al acontecimiento más trascendental de la historia de España del siglo xx: la Guerra Civil. Hernández se erigió en «viento del pueblo» en aquella encarnizada lucha de clases. Pablo Neruda, César Vallejo, Rafael Alberti, entre otros, defendieron la causa republicana con dedicación y entrega ejemplares. Pero Miguel Hernández encarnaba el meollo de la causa republicana: la conquista de la dignidad personal contra la opresión económica de la oligarquía y la ideológica de la Iglesia católica. Así es como su nombre conlleva toda la inmensa carga social y humana, colectiva e individual, visible y oculta de esta aguda encrucijada de la historia. Decimos «Miguel Hernández» y resuena la República española y su asesinato. El asesinato de ambos. [...] [P]oeta emblemático de la revolución" (27-28).

[2] Harto sabido es el caso de las visitas de José María de Cossío, el amigo que le había dado empleo en Espasa Calpe antes del inicio del conflicto civil, para proponerle al poeta que se declarara a favor del régimen franquista y así asegurar su liberación. En la última, acompañado de Dionisio Ridruejo y otros miembros del lado "más abierto" de la Falange, le propuso que mostrara su arrepentimiento y firmara una voluntad de colaboración con el nuevo régimen, lo cual incomodó de tal manera al poeta que Cossío no volvió a aparecer. De hecho, Claude Couffon recoge el testimonio de Luis Fabregat Tarrés, cuñado de su hermano Vicente y compañero de sus últimos días de prisión en el Reformatorio de Alicante, quien le cuenta a Couffon: "Me dijo: ¡Me parece increíble que esos viejos amigos no me hayan conocido mejor! ¡Que hayan venido a verme para hacerme pretensiones deshonestas, como si Miguel Hernández fuera una puta barata!" (59-60). Si la visita de Cossío no logró su fin, menos iba a

recordar de poetas de gran renombre y vuelo a quienes nada doblega en su entereza ética son los de César Vallejo y Antonio Machado.

Como ya me he ocupado extensamente de estudiar aquellos aspectos de la obra de Miguel Hernández que tienen que ver con la elección retórica apropiada para la trasmisión de una ideología social y políticamente solidaria con la causa que proponen sus prosas, que es la de la defensa de los valores democráticos votados por el pueblo español el domingo12 de abril de 1931 al eliminar España la monarquía y establecerse la II República Española dos días después,[3] me voy a concentrar en un tema que toca a la psicología, la filosofía y la crítica filológico-literaria. Este tema fue dominante hace tiempo en los estudios literarios, lo abandonamos a favor de temas de índole más sociales, culturales o políticos, pero hemos empezado a volver a interesarnos en él aunque no exactamente en los estudios hernandianos. Se trata de la convergencia de símbolos en la cosmovisión del poeta y la forma en que éstos aparecen y actúan en su mundo escritural.[4]

La trayectoria poética de Miguel Hernández delata una evolución vertiginosa al irse poniendo el poeta en contacto con una circunstancia y un mundo exterior cada vez más variado y rico. No quiere esto decir que el léxico con el cual el joven poeta comunica sus sencillas o complejas vivencias pueblerinas, citadinas, líricas o políticas no sea *su propio* léxico, sino que éste se va enriqueciendo, formando y formulando a medida que el roce con la realidad de fuera le obliga a entrar y salir a la realidad de sí mismo. Ahora bien, ni el primer *estar-dentro-de-sí* ni el último *estar-*

---

lograrlo la visita de Luis Almarcha, el canónigo que le había servido de puente hacia la poesía cuando era estudiante en el Colegio de Santo Domingo, el cual había llegado con el chantaje de que se le otorgaría la libertad si se adhería al bando "triunfador", firmaba su arrepentimiento, condenaba su participación al lado de la República y se casaba por la Iglesia (Ferris, 463; 476).

[3] Véase mi libro *Ideología y retórica: las prosas de guerra de Miguel Hernández*. México, DF: Libros de México, 1988.

[4] Cuenta Cano Ballesta que, refiriéndose un día en una de las tertulias del Café Lión [situado en Bordadores, 4, junto a la Plaza Mayor de Madrid] al "pensamiento" de Miguel Hernández, fue corregido por el mismo Cossío para quien Miguel Hernández no podía tener ningún pensamiento, pues era un muchacho sin estudios que se había dedicado a escribir poemas (*La imagen* 19). Lo que mostró esa reacción del ilustre polígrafo vallisoletano, que muere en 1977, fue evidenciar que no había leído nada de Miguel Hernández, pues incluso los poemas que Miguel publicó en las revistas del tiempo, sobre todo la *Revista de Occidente* de Ortega y Gassett ("Elegía", "Égloga a Garcilaso" y "Sino sangriento") ofrecen una extraordinariamente compleja cosmovisión simbólica. Esto a pesar de que, como ya dijimos, le había asignado un puesto de trabajo para la recopilación de biografías de toreros que éste incluiría en su conocido tratado sobre los toros.

fuera-de-sí-mismo han de considerarse como propio o ajeno, sino al mismo tiempo como algo propio y ajeno del ser humano. Como una "coincidencia de opuestos" que pervive en la persona, cuyas posturas ante la vida van cambiando de enfoque a medida que va viviendo y madurando.

Miguel Hernández afirma en su "Elegía" a Ramón Sijé (I, 509)[5] que va "de mi corazón a mis asuntos" y en ese movimiento constante de emoción y acción, de sentir y pensar se va enriqueciendo poco a poco hasta desembocar en una poesía caudalosa y desbordante o de una sencillez y profundidad asombrosa y conmovedora. Desde sus primeros intentos de vuelo antes de su primer libro, *Perito en lunas*,[6] hasta los poemas escritos hacia el final de la guerra y su período carcelario,[7] podemos hacer un recorrido que nos permita descubrir los motivos dominantes en su obra, los cuales, en consonancia con el mundo que le toca vivir al hombre y al poeta, determinan la formación de una visión única y personal del mundo.

Casi todos los críticos coinciden en señalar que el tríptico vida, amor y muerte cobra tal unidad y fuerza en su obra como en su vida, que, aunque intentemos descubrir más símbolos o imágenes plurivalentes en su obra, tendremos necesariamente que regresar a estos universales como centro motor de todo su mundo poético y la poesía de su mundo:

> Llegó con tres heridas:
> la del amor,
> la de la muerte,
> la de la vida.

---

[5] Miguel Hernández, *Obra completa. I Poesía*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.Todas las referencias a la obra del poeta aparecerán desde ahora en adelante en el texto mismo citando simplemente la página correspondiente.

[6] Véase el conjunto de los 100 poemas que aparecen en su *Obra completa*, la mayor parte de ellos inéditos y de escaso valor literario (117-249). A pesar de ello, ofrecen una ventana a su mundo social y lírico y a los temas que le van a ser preferidos, sea desde la ideología primera (pueblerina y a veces retrógada) como desde la última (abierta a la sociedad y la política): el trabajo, el campo, la naturaleza, el tiempo, los amigos.

[7] El último de los cuales tal vez sea "Casida del sediento" firmado en la cárcel de Ocaña (eufemísticamente llamada "Reformatorio para Adultos"), mayo, 1941. Poco más de un mes más tarde (29 de junio) será trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante, última estación de su vía crucis.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor (694).

... Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios (722).

La consideración de este tríptico nace precisamente de estimar a golpes espontáneos de intuición el momento específico de la historia vivida: la verdadera realidad que le toca enarbolar al poeta ya no es tanto una vaga "impresión de las cosas" sino un quehacer humano situado en una bien señalada existencia responsable: yo en el mundo concreto con un cuerpo y un proyecto concretos. Ese ser humano (sea hombre o mujer) está ineludiblemente ligado a sus circunstancias. Por tanto, su "yo-circunstancial" se encuentra con el regalo de la vida, con la urgencia del amor y con la amenaza de la muerte y tiene que subrayar su responsabilidad hacia sí mismo y hacia los otros y las cosas. Este tríptico vital, que responde a una concepción abierta de la realidad y sus circunstancias, se puede proponer como un símbolo único en el que confluyen en admirable juego de coincidencia de opuestos, dos símbolos complementarios que representan al mismo tiempo la vida, el amor y la muerte, pero en etapas sucesivas de la creación poética: el *toro* y el *vientre*. El toro como símbolo de la fuerza viril y del destino trágico de todo ser humano, en especial del poeta; el vientre como símbolo de la fortaleza femenina, lugar donde se producen las transformaciones del equilibrio de la vida, fruto del amor. Al confluir sus fuerzas, toro y vientre hacen surgir, por necesidad, la vida, el amor y la muerte. La fecundación, o el acto de pasar el testigo del vivir al que viene detrás (como en una infinita carrera de relevos), es el nudo de estos tres hilos unidos de forma inseparable en el producto de esa fecundación: "Para siempre fundidos en el hijo quedamos" (*Cancionero y romancero de ausencias*, 715). Vida, amor y muerte, abrazados en la dualidad simbólica del toro y del vientre: vida que se encuentra constantemente

acosada por la banderilla de la muerte, por el rayo y el cuchillo de la muerte, por la sombra de la muerte, pero que se salva y perpetúa a través del amor. El toro, además, se presenta siempre como una fuerza individual masculina y trágica de la que lúdicamente nos burlamos (corridas, sanfermines, *correbous*) por más esfuerzos inútiles que haga por embestir para vivir: "Como el toro te sigo y te persigo,/ y dejas mi deseo en una espada,/ como el toro burlado, como el toro" (*Rayo que no cesa*, 506). Este denuedo táurico encuentra su complemento y oposición en el vientre a partir de la embestida amorosa del hombre hacia la mujer. Al abrir su vientre, ésta deja de "burlar" al varón para recibir en su tierra la semilla del vivir para otro. El nacimiento del hijo es, por tanto, producto de lo opuesto a la burla; es decir, es el fruto de la entrega que hace la mujer, como fuerza femenina dadora de vida, de su vientre abierto para recibir en su terreno la cuchilla del arado del varón. Este es el motivo central del poema "El niño yuntero". A partir de su matrimonio con Josefina Manresa, Miguel Hernández soñó con establecer una familia en la que el vientre de la mujer se convertiría en el espacio por antonomasia de la solidaridad humana:

> ¿Qué exaltaré en la tierra que no sea algo tuyo?
> A mi lecho de ausente me echo como a una cruz
> de solitarias lunas del deseo, y exalto
> la orilla de tu vientre (708).

A su manera, cada uno de estos dos símbolos reúne y resuelve en sí mismo aspectos específicos de este tríptico que parece conjugar y definir la cosmovisión hernandiana. A pesar de no haber 'vientre' en *Perito* o *El rayo* (sus dos primeros libros de versos) tampoco hay 'toro' en *Cancionero* (su último libro) y aparece muy oblicuamente en los últimos poemas. Este último símbolo, el toro, está ligado a su etapa de búsqueda de la experiencia del amor y las luchas a las que tiene que enfrentarse el hablante lírico para hacer real esa experiencia. El vientre, a su vez, coincide mayormente con la circunstancia de la paternidad que el poeta persiguió luego de su casamiento con Josefina Manresa en marzo de 1937, en plena guerra civil, pero que le fue negada por las circunstancias y las decisiones de otros.

Ahora bien, mientras *El rayo* está cargado de la voz 'toro,' no es ésta la voz que arroja el mayor índice de frecuencia, aunque sea una obsesión vital a través de todo el libro. Ninguna de las 42 octavas reales de *Perito* aparecía titulada al momento de su publicación en 1933; por

tanto, el libro, originalmente una verdadera palestra con el lenguaje para someterlo a un limpio ejercicio gongorino, fue un reto para los lectores hasta que en 1962 Juan Cano Ballesta descubrió y publicó todos los títulos en su libro seminal sobre los estudios hernandianos: *La poesía de Miguel Hernández* (57). Esto quiere decir que, aunque las octavas III y IV lleven ahora el título de "Toro" y "Torero" respectivamente, en realidad podemos decir que el vocablo 'toro' no aparece en el texto que salió a la luz pública en enero de 1933 (sí 'torero' y 'toreadores' así como 'picadores' y 'cuerno' una sola vez los cuatro). Por otro lado, el vocablo 'vientre' se usa en su forma plural tan solo una vez en la octava XXVII, pero no tiene nada que ver con la función de la voz 'vientre' que nos ocupa en estas reflexiones.[8] Como es de esperar, la voz 'luna' es la dominante de todo el poema, pues aparece 22 veces (incluyo en este número tres variantes de luna: 'tornaluna' (octava XXVI), 'te lunaste' (octava IV) y 'plenilunio' (octavas XVII y XXIII, más la XXXI que tiene ese vocablo por título). Le sigue la voz 'luz' que se da 12 veces, una de ellas en su forma plural 'luces' (octava VII).

Regresando a nuestro tríptico, es de notar la limitada frecuencia de cada uno de sus miembros en este primer libro: 'amor' (4), 'vida' (2), 'muerte' (1) [y sólo en forma adjetival: 'muerta' (XVIII)]. Como ya he señalado en otras reflexiones, el uso de la octava real le ofrece al poeta:

> una visión cerrada, circular del mundo. No hay en ella estridencias formales, como no las hay en la elección del término "luna" para el título, pues el signo luna connota algo redondo, armónico y apacible; a este conjunto retórico-ideológico le corresponde perfectamente la belleza formal de la octava real con su ausencia de espacios tipográficos (son ocho versos seguidos) y el redondeamiento del concepto ventilado en los primeros seis versos con la repetición de la rima en el pareado final. Había que dar al traste con tal idealización (Berroa, "De *Perito en lunas*", 59).

Ese golpe de gracia al mundo idealizado de *Perito* le vendrá asestado por lo opuesto al concepto de lo redondo y algodonado del mundo campesino que allí aparece para manifestarse como algo hiriente y sangriento: el rayo, el cuchillo, la sangre, el toro. El poeta le aplica al

[8] Dice el poeta en esa octava, cuyo título original era "Barril y borracho": "Bailada ya la vid, se anilla y moja/ sucesiones de círculos con aros,/ vientres que ordeña el puño en cubos claros/ por un sexo sencillo que se afloja" (263).

lenguaje el algodón lunar antes de mostrarle la herida abierta que ha dejado en su sino la experiencia del amor. El único puente que hay entre estos dos sujetos poéticos es el uso del endecasílabo que es el eje formal de ambos libros. El primero es un hombre imperfectible que celebra su pericia gongorina a través de la octava real, pero transformando por primera vez en la historia literaria el culteranismo en una experiencia campesina; el segundo, por otro lado, es un ser fragmentado y estridente que se identifica con la terrible fuerza natural del amor al que solemos situar al lado izquierdo de nuestro pecho en ese órgano que marca el ritmo del vivir:

> Mientras en la octava real de *Perito* la realidad se representa como armónica y redonda (la luz está "enarcada de alborozo" (II), el pozo —como el reloj— es una "interior torre redonda" (XVIII), las ubres del ganado son "plurales blancuras interiores" (XXXIII)), en el soneto de *El rayo*, esa misma realidad, por virtud del léxico elegido para el caso, ha sufrido una transformación angustiosa y puntiaguda (la luz es "rayo que guía un tribunal de tiburones" (3), los cuernos reflejan "la región volcánica del toro" (14), el hombre —como el animal— está marcado "por un hierro infernal en el costado" (23) (Berroa, "De *Perito en lunas*", 60).

Aunque no aparece ni una sola vez el signo 'vientre' en *El rayo*, hay que señalar también que no es sino hasta el poema 14 que hace su aparición el signo 'toro' el cual, a partir de allí, se hace presente 14 veces y en un poema en particular (el 23: "Como el toro he nacido para el luto" [506]) suena ocho veces. Esto sin contar un grupo de menciones al campo semántico del signo toro: 'cornada', 'cuerno', 'masculino', 'torero', 'ganadero', 'pastar'. En la primera parte del libro, los símbolos centrales giran en torno a los signos 'rayo' (12 veces) y 'cuchillo' (3 veces). Como podemos ver, no es una presencia léxica intensa, pero algunos de los vocablos más frecuentes ('sangre,' 'pena,' 'muerte') van a tener una fuerte conexión semántica con ellos dos. De hecho, el signo de mayor índice presencial en *El rayo* es 'corazón' (33 veces), siguiéndole 'pena' (23), 'amor' (21), 'sangre' (13) y 'muerte' (10). 'Vida' sólo aparece seis veces, pero, teniendo en cuenta que tanto 'sangre' como 'corazón' se podrían tomar como pertenecientes a su campo semántico, se acentúa extraordinariamente su intensidad.

En *Viento del pueblo*, que es, de los libros de poemas publicados por el poeta (incluido su libro póstumo *Cancionero*) el de mayor extensión lexical (8.842 palabras), se hace presente el signo 'toro' nueve

veces, 'mujer' 14, 'vida' 25, 'hijo' y 'amor' siete veces cada uno, pero 'hambre', totalmente ausente en los dos primeros libros, se manifiesta 17 veces tanto en éste como en el siguiente (más otras variantes como 'hambriento/a'), mientras que en *Cancionero* se mencionará dos veces, ambas en "Nanas de la cebolla" (731). Entre las voces más usadas por el poeta, se encuentran: 'muerte' (27 veces, más otras ocho variantes: 'morir', 'moribunda', 'mortalmente', 'mortaja', entre otros), 'sangre' (28 veces, más otras cinco variantes)[9] y 'herido/a' (12 veces). Sin embargo tiene sentido que, por su función como poeta del pueblo que crea en otros la voluntad de mantener viva la lucha popular, la presencia lexical más frecuente sea la de la voz 'España' que se usa 49 veces en medio de su entusiasmo republicano, para aparecer sólo 9 veces en *El hombre* y desaparecer del todo en *Cancionero*.

El hombre acecha arroja 24 usos del término 'toro' (20 de ellos en el poema "Llamo al toro de España" [648-50]), siete de 'vientre', nueve de 'hijo', 20 de 'vida', siete de 'amor', 24 de 'herido/a' y diez de 'muerte/morir/moribundo'. La mayor frecuencia lexical, sin embargo, le corresponde a la voz 'hombre' del título del libro que se da 40 veces (sin contar sus variantes).

En *Cancionero*, por otro lado, no hay ni siquiera una embestida taurina (no se menciona la palabra 'toro' ni siquiera una vez) y los vocablos con mayor índice presencial son: 'cuerpo' (53 veces); 'amor, enamorar, enamorado' (52 veces); 'tierra' (33 veces) más 14 usos de 'polvo' (8) y 'enterrar' (6); 'muerto' (26 veces) y en su forma sustantiva 'muerte' (17 veces), más la voz 'cementerio' (8 veces) y 'sombra' (38 veces) que en muchas ocasiones entra en el campo semántico de 'muerte'; 'besar' o 'besarse' (34 veces) y a éste hay que añadir 'abrazo/abrazado/abrazarse' (9 veces); 'luz/sol' (29 veces), 'vida' (37), 'agua' (30), 'ojos' (29), 'corazón' (27), 'mar' (27) y 'ausencia/ausentar/ausentado' (20). Tres voces aparecen como complementarias a lo largo de este extraordinario poemario: 'mujer' (17), 'hijo' (17) y 'vientre' (21).

Con esta casi estadística crítica intento señalar que hay incremento o disminución en el uso de los signos lingüísticos dependiendo de la situación vivida por nuestro poeta y las necesidades particulares de sus lectores implícitos. El poeta hizo rendir su fruto a cada una de las voces que elegía para sus diferentes funciones en diversas, dispares y hasta opuestas etapas de su producción literaria, perfeccionando de esa manera no sólo su léxico sino todo su imaginario simbólico.

[9] Curiosamente este vocablo también aparece en *El hombre acecha* 28 veces con otras seis variantes.

Tomemos, pues, separadamente los dos símbolos que hemos señalado como centrales de su producción para estudiarlos más a fondo en el marco del tríptico vida, amor, muerte.

El toro

Celebrado y tenido en cuenta en todas las edades del desarrollo de la historia humana, y ligado al signo zodiacal Taurus, el toro, tanto en su aspecto histórico como cultural, celebratorio, religioso y psicológico, es un símbolo extremadamente complejo que reúne en sí aspectos festivos y sacrificiales. Animal totémico por antonomasia y bastante frecuente en las pinturas rupestres de nuestros primeros ancestros desde Altamira y El Castillo hasta Chevaux y Lascaux,[10] el toro, cuya fuerza descomunal puede levantar por los aires a un león hambriento, representa no sólo la potencia de su fuerza bruta, sino belleza salvaje, nobleza animal y ha sido uno de los símbolos constantes de la fertilidad, llegando incluso a ejemplificar cierta superioridad analógica del mamífero sobre el reptil.[11] Sin tener noción exacta de la fundamentación antropológica de estos símbolos, la representación de los mismos en la obra de Miguel Hernández amplifica aún más la manera natural que tenía el poeta de tratar con profundidad la simbología popular. Veamos cómo se configura este primer símbolo en el tríptico hernandiano.

1. Vida

El toro es signo de vida y de poder,[12] de impaciencia y libertad, de

[10] Véase Amir D. Aczel. *The Cave and the Cathedral*. Hoboken, NJ: Wiley, 2009. 139-155.

[11] Cirlot, *Diccionario de símbolos*. (Véanse *toro*, *tauro*, *mujer* y *serpiente*). Esta analogía es importante por la íntima relación que existe en las creencias populares de raigambre patriarcal, a partir de la historia bíblica de la caída, entre el reptil y la mujer, sobre todo la serpiente. El esquema onduloso de ésta, su forma de deslizarse silenciosa oculta bajo la yerba, su impronta como el animal de la tentación de Eva, así como su aspecto seductor contribuyen a crear en el imaginario patriarcal de los pueblos una evidente conexión entre ambas. Véase a este respecto el apartado 52 "La luna, la mujer y la serpiente" del libro *Tratado de historia de las religiones* de Mircea Eliade.

[12] Todas las culturas paleo-orientales, señala Cirlot, expresaban la idea del poder por medio del toro. En el tratado de Mircea Eliade, mencionado en la cita anterior, se nos revela que el toro y el rayo fueron símbolos concertados de las divinidades atmosféricas desde temprano (2400 a. C.) y el mugido del toro se asemejaba al ruido del trueno [116]. Esto es necesario ponerlo de relieve para darle aún más valor a la

fuerza y de vitalidad. Al embestir siempre queda ligado, por necesidad, al poder de la fecundación, pues el animal más parecido al toro, el buey, al ser un toro castrado, es su contraposición, tal como aparece en las mitologías o en la cultura egipcia, india y romana, y se presenta como símbolo del sacrificio y el sufrimiento, de la paciencia, la sumisión y el trabajo.[13] Este aspecto simbólico se encuentra ampliamente expresado a través de la obra de nuestro poeta desde sus orígenes hasta su madurez. Tomemos tres ejemplos tomados del montón de poemas que aparecen ligados al entorno de *Perito en lunas*: "En la plaza/ disparándose/ siempre / por el arco del cuerno" ("Toro" 291); "¡Qué cornada mortal contra tu sangre / tiraron cachicuerna! ("Elegía de la novia lunada" 320); "Aunque no amor, ni ciego, dios arquero,/ te disparas de ti, si comunista,/ vas al partido rojo del torero" ("Elegía media del toro" 322).

Por otro lado, el poema "CORRIDA-real" (394-397), ligado claramente al entorno de *El rayo que no cesa*, marca ese carácter de vida insistente y poderosa con la cual se identifica el símbolo del toro en este libro, en algunos poemas de *Viento del pueblo* y en el poema "Llamo al toro de España" de *El hombre acecha*. "Corrida" es un poema extenso que forma parte del grupo original de 40 poemas del primitivo *Silbo vulnerado* que no se llegó a publicar, pues el poeta dejó de lado esos poemas para dedicarle tiempo y energía a los poemas —mayormente sonetos— de *El rayo que no cesa*. Montado como una descripción de los varios tiempos de la corrida (cartel que anuncia la acción, plaza donde se llevará a cabo y, por último, los diferentes actantes: toro, toro y caballos, toro y banderilleros, toro y peón, toro y torero):

---

recurrencia natural del símbolo del toro y la imagen del rayo en la poesía de Miguel Hernández.

[13] Marie-Madeleine Davy destaca el carácter "feminizado" del animal (*Initiation à la symbolique romane [XII*ème *siècle]* 158), al señalar cómo el carro de la luna en el *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg es tirado por bueyes (citado por Vázquez Hoys, 122). Este fascinante y extenso manual es la primera recopilación enciclopédica hecha por una mujer, quien además enriquece su obra con 336 ilustraciones iluminadas durante los años en que es abadesa del monasterio de Hohenbourg (1167-1195). En Miguel Hernández, la oposición se refleja claramente, sobre todo en dos poemas: "El niño yuntero" (560-563) y "Vientos del pueblo me llevan" (557-560). A través de todo este último poema, Miguel recoge la tradición egipcia e india de contraponer el buey al león, incluso en su simbología astral: buey-luna *vs*. león-sol. Cito sólo la segunda estrofa para evidenciar esta referencia: "Los bueyes doblan la frente,/ impotentemente mansa,/ delante de los castigos:/ los leones la levantan/ y al mismo tiempo castigan/ con su clamorosa zarpa" (557).

Muertes intenta el toro, el asta intenta
recoger lo que sobra de valiente
al macho en abundancia.
...
Mas no: que por ser fiel a su destino,
el toro está queriendo que él lo mate.
Enterrador de acero,
sepulta en grana el arma de su gloria,
tan de una vez certero
que el toro, sin dudar en su agonía,
le da para señal de su victoria
el miembro que aventó moscas un día,
mientras su muerte arrastran cascabeles.

Esa insistencia también se hará notoria en el poema 14 de *Viento* ("Visión de Sevilla") en que el poeta pinta al toro en una actitud de desesperación por los ataques a que ha sido sometida la capital de Andalucía para luego concluir que donde antes habitaba el toro vivo y poderoso ahora habita un buey sumiso bajo la "bota terrible" de los invasores: "Un tormentoso toro da una vuelta/ Al horizonte y al silencio, y muge./ ... /A la ciudad del toro sólo va el buey sombrío,/ .../ sólo hay innobles cuernos/ en la ciudad del ala (586-588).

Ha de quedar claro, sin embargo, que la faceta "vital" del toro está por encima de la trágica y la amorosa, ya que, a pesar de la frecuencia con que aparecen éstas en *El rayo*, no volverán a hacerse notorias, como ya hemos señalado, en la obra que sigue, con la excepción de varios poemas dispersos, entre ellos: "Vientos del pueblo me llevan" (557-560); "Llamo al toro de España" [Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate./ Levanta, toro: truena, toro, abalánzate./ Atorbellínate, toro: revuélvete./ Sálvate, denso toro de emoción y de España" (648-650)]; "El hambre" ["En cada casa, un odio como una hoguera fosca,/ como un tremante toro con los cuernos tremantes,/ rompe por los tejados, os cerca y os embosca,/ y os destruye a cornadas..." (663-665)]; "Madrid" (677-678). En todos estos textos la imagen del toro está cargada de ímpetu vital y pujante brío: "Soplan los toros y hacen temblar la luz del cielo" ("Canto de Independencia" 641-643).

2. Amor

El toro es también un signo clave del amor pasional y los celos. Según Eliade, no expresa ninguno de los astros, sino más bien el cielo

fecundador.[14] Miguel Hernández recoge la tradición cultural por la que se ha transmitido el símbolo y la expresa con precisión al recordar que Júpiter se metamorfosea en toro para poder raptar a Europa: "Realizando/ con ellos/ el mito/ de Júpiter/ y Europa" ("Toro", 291); "Tu presteza de Júpiter raptora/ Europas cabalgadas acomete" ("Elegía media del toro", 323). En *El rayo*, el símbolo del toro es el que alcanza mayor intensidad estética por medio de imágenes y símiles que reflejan la misma situación real de la voz lírica enamorada:

> 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.
>
> Como el toro te sigo y te persigo,
> y dejas mi deseo en una espada,
> como el toro burlado, como el toro (506).

Cabe destacar en este aspecto el tratamiento aleixandrino del amor como destrucción que domina en esta etapa de la obra hernandiana. Sería a principios de la primavera de 1935 que Hernández le escribe a Aleixandre con el expreso pedido de una copia de *La destrucción o el amor* que había visto en algunas vitrinas de Madrid. Ese libro asoma en muchas de las páginas de *El rayo*. El toro en celo, el toro enamorado, no se concibe separado de la plaza, que es el lugar de su segura muerte. Por ello, para la expresión amorosa y penada de Miguel Hernández, el toro "es un hallazgo de gran eficacia poética y muy aprovechable tradición nacional, rastreada al calor de la labor recolectora que hubo de llevar a cabo para la enciclopedia sobre los toros" (Sánchez Vidal, 44).[15] Además de la presencia aleixandrina, las "amorosas y cálidas cornadas" (500) que sufre el hablante lírico hay que buscarlas en su vinculación con los temas clásicos del "dolorido sentir" garcilasiano, de las "furias y penas del corazón" de Quevedo y

[14] Véase su monumental obra *Tratado de Historia de las religiones*, capítulo 2, apartados 24-27. Allí el filósofo y mitólogo rumano, insatisfecho con las soluciones historicistas, y poco propenso a admitir determinismo alguno en las soluciones culturales, busca el sentido mágico y transtemporal de los viejos símbolos y mitos en sus investigaciones y creaciones literarias.

[15] Ya hemos aludido a la colaboración que Miguel hace para la enciclopedia de los toros que compilaba José María de Cossío a poco de llegar por segunda vez a Madrid a principios de 1934.

del "no queda más sino vivir penando", de Ausías March.[16] El enclave más visible, señalan Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, "se encuentra en aquella correspondencia del amor con la lucha de dos toros furiosos citados por Quevedo en un famoso soneto" (210) que precisamente lleva por título: "Con la comparación de dos toros celosos, pide a Lisi no se admire del sentimiento de sus celos".

3. Muerte

En la cultura española, el toro no es sólo semental y, por tanto, símbolo de la fecundidad, sino que es, sobre todo, objeto de burla y, por tanto, está trágicamente destinado a morir para la diversión de otros. El toro participa en una lid en la que lleva siempre las de perder: tiene que morir, pues su sino es la muerte. Este motivo trágico es frecuentado por Miguel Hernández a partir de la vigencia de fiesta nacional (e irracional) que tiene la "inmolación" del toro negro en la plaza pública.[17]

Señalábamos en la nota 12 que el toro y el rayo son símbolos concentrados de las divinidades atmosféricas. Esta estrecha relación se hace extraordinariamente patente en *El rayo que no cesa*. ¿Conocía el poeta esta concertada concentración? No lo sabemos, lo que sí sabemos es que, de camino a la elaboración de su cosmovisión, ambos símbolos convergen en el amor y se relacionan coherentemente con la muerte. Es recurrente la imagen del rayo (= amor que hiere), que no cesa de cruzar con trágicos ramalazos su existencia, y la del toro (= potencia de

[16] Fuera por lectura directa o indirectamente (al leer a otros poetas), los desgarradores versos del más profundo de los poetas en lengua catalana (traducido al castellano por Quevedo) tuvieron en Miguel Hernández un fiel asidero, pues es incuestionable la influencia del poeta de Gandía en Boscán, Garcilaso y Herrera. También lo mencionan Fray Luis de León y Lope. Cito a estos cinco poetas, que Hernández conocía muy bien, para probar su presencia en nuestro poeta.

[17] La asimilación del "toro negro" al cielo inferior, es decir, a la muerte y las representaciones del toro negro (Apis) representando el alma de Osiris, señor del inframundo, tiene su culmen expresiva en la arena donde se lleva a cabo la lidia de los toros. La empecinada fiesta nacional española (digo tal porque, a pesar del repudio social, se siguen manteniendo a todos los niveles los malos tratos a los animales, especialmente al toro) exige para su tauricidio la presencia del toro negro asociado desde la antigüedad a la muerte. En algunas representaciones egipcias aparece el toro negro llevando sobre su lomo el cadáver de Osiris, dios también lunar. El poeta oriolano refleja esta tradición cultural en su segunda "Elegía" a la memoria de Sijé y dedicada a la novia de éste, Josefina Fenoll. Dice el poema: "...Un toro clamoroso/ negro hasta cierto punto a tu menudo/ vellón de lana blanco y silencioso" (516).

herir por el cuerno), que no cesa de arremeter con trágicas embestidas buscando la muerte de su agresor para encontrar la suya:

> ¿No cesará este rayo que me habita
> el corazón de exasperadas fieras
> y de fraguas coléricas y herreras
> donde el metal más fresco se marchita? (494)
>
> Ya puedes, amorosa fiera hambrienta,
> pastar mi corazón, trágica grama,
> si te gusta lo amargo de su asunto.
>
> Un amor hacia todo me atormenta
> como a ti, y hacia todo se derrama
> mi corazón vestido de difunto (509).

Este motivo se hace presente también en *Viento del pueblo*, aunque predomine el carácter vital que destacábamos antes. Cano Ballesta, que ve en este símbolo la concentración de todo el universo poético de Miguel Hernández (*La poesía* 96), saca a relucir en el manejo taurino que hace el poeta una forma de proyección de su propia situación (99), una especie de transferencia al objeto representado (el toro) de las intimidades del hablante lírico.[18] Luego de estudiar la correspondencia objeto-sujeto lírico, Cano Ballesta ofrece siete relaciones válidas entre el sujeto creador (el poeta) y el objeto representado simbólicamente (el toro): 1. Ambos están destinados al luto y al dolor: visión trágica; 2. Virilidad de ambos; 3. Corazón desmesurado; 4. Indomable fiereza; 5. Exteriorización sincera de su interior; 6. Insistencia perseverante y terca; 7. Destino trágico de ambos. Y concluye con una afirmación del crítico alemán Georg Lind: "pena, amor, lucha, muerte: las cuatro etapas de la existencia del toro son también las de la vida del poeta" (97-100).

A este respecto vale la pena traer a colación la perspectiva sobre el tema de uno de los iniciadores de los estudios hernandianos: Juan Guerrero Zamora, quien, en plena furia franquista, se arriesga a publicar

[18] En su *Primitive Culture*, el antropólogo inglés y fundador de los estudios científicos de la antropología social, Edward B. Tylor, alude a una afirmación de la *Historia natural* del filósofo e historiador escocés David Hume que confirma, creo yo, esta idea transferencial de la que hablamos: "Hay una tendencia universal en la humanidad a concebirlo todo idéntico a sí mismo y a transferir a cada objeto las cualidades con las que está familiarizado y de las que es íntimamente consciente. [...] No faltará mucho para que incluso les atribuyamos pensamiento, razón y pasión" (477).

en 1951 su *Noticia sobre Miguel Hernández* y luego, en 1955, su estudio *Miguel Hernández, poeta* (*1910-1942*),[19] la primera biografía crítica del poeta, de la cual citamos:

> El toro no es nunca un tema en la poesía de Miguel, sino el símbolo de un estado espiritual y una imagen del poeta mismo. El toro hernandiano es tiernamente masculino, negro, manchado por la muerte y, chorreando sangre, en celo siempre [...]. Miguel ve en el toro esa pasión suya amorosa tan cargada de muerte, [...] ese irse tras la burla del amor y toparse con la muerte que será su vida, esa combinación de potencia y ternura, ese estar constantemente arrebatado por la sangre que es él mismo (259-60).

El vientre

Justamente por el tiempo en que la obsesión taurina o principio elemental masculino iba debilitándose mientras otras obsesiones embargaban su conciencia poética, otro símbolo base complementario, principio elemental femenino, comienza a ocupar su puesto para llenar el "corazón desmesurado" del poeta: el vientre.

Más que el toro en la primera manifestación cosmovisionaria de Miguel Hernández, el vientre cobra un inusitado valor simbólico, sobre todo, como ya hemos mencionado, a partir de su casamiento con Josefina Manresa y el nacimiento de su primer hijo.[20] El vientre está ineludible y psicológicamente ligado a la gestación de la vida en el cuerpo de la mujer. Es la primera casa que habitamos y la primera de la que somos expulsados y, cuando completamos el curso de nuestra carrera a través del vivir, nos encierran en el oscuro vientre de la tierra. En algunas culturas primitivas, al morir el cuerpo se encierra en el vientre de vasijas de barro para el viaje al inframundo. Es en el vientre donde comienza tanto la paternidad como la maternidad, es decir, la responsabilidad de la transmisión de la vida, la lengua, la cultura. Pero es también un símbolo erótico que planta la sexualidad de la mujer en el centro mismo

[19] Para quienes estén interesados en los tejemanejes que sufrirían todos los que, de una u otra manera, dedicaran parte de su tiempo a desentrañar la agonía poética del oriolano, valdría la pena consultar su extenso *Proceso a Miguel Hernández*: <http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/criticos/ProcesoaMiguelHernandez.pdf>, publicado por Guerrero Zamora en 1990, narrando las vicisitudes de su manuscrito antes de su publicación en Madrid en 1955.

[20] La unión de este símbolo con la imagen de la caída de la semilla en la tierra adquiere tal importancia en su obra que dedicaré un capítulo de un libro en ciernes a la identificación de Miguel Hernández con la tierra.

donde se da la plenitud del amor entregado y el producto del amor: el hijo. Tratándose de las metamorfosis naturales, el vientre es el espacio inverso del cerebro, pues es asiento de la pasión femenina y término de la masculina. Muchos son los poemas en que el poeta maneja imágenes, metáforas, figuras de todo orden en torno al símbolo del vientre como región de vida y región de muerte. Y cuando todo se torne inquietudes que parecen invencibles, el poeta desea con vehemencia regresar al vientre de la madre, como lugar del paraíso perdido.

En marzo de 1937 Miguel Hernández se casa con Josefina Manresa y en diciembre les nace el primer hijo, el cual morirá el 19 de octubre de 1938 antes de cumplir el año. La poesía se encargará de inmortalizar en tono profundo y elegíaco esa experiencia: "No quiso ser.// No conoció el encuentro/ del hombre y la mujer./ El amoroso vello/ no pudo florecer./…/ Vio turbio su mañana/ y se quedó en su ayer" (686). La imagen del "vello-vientre que no pudo florecer" acusa la complementariedad entre lo erótico y lo vital que se reduce a la voluntad del hijo de no "querer" ser, como si la elección hubiera podido depender de la criatura. En el poema "El último rincón" (no incluido en *Cancionero*, pero perteneciente al tono, la forma, la temática y hasta el ritmo de ese poemario), el poeta conjuga el erotismo de la vida y la muerte en ese primero y último rincón en donde se dan cita la vida, el amor y la muerte:

> Tu secular pelo negro
> recorro hasta remontarme
> a la negrura primera
> de tus ojos y tus padres,
> al rincón de pelo denso
> donde relampagueaste.
> …
> Ay, el rincón de tu vientre;
> el callejón de tu carne:
> el callejón sin salida
> donde agonicé una tarde (744).

Esta referencia nos hace regresar otra vez a la complementación de los signos opuestos de la anatomía corporal. El pelo "negro" —cuyo color anuncia premoniciones de muerte y oscuridad— está situado en la parte superior del cuerpo, la de las fuerzas espirituales; este "pelo" alto se opone al otro "pelo denso" de la parte inferior del cuerpo donde proliferan las potencias irracionales del cosmos y de la vida instintiva.

Sin embargo, es desde esa densidad oscura desde donde la mujer "relampaguea" (= da a luz). Otra vez el rincón del vientre fusiona, aglutina y unifica la vida, el amor ("callejón de tu carne"), la muerte ("donde agonicé una tarde"). Desglosemos de nuevo nuestro tríptico en función de este segundo símbolo central y siguiendo los mismos pasos que anduvimos con el toro.

1.Vida

El vientre es el signo por antonomasia del espacio fecundador. Aparece señalado como tal ya desde su conexión con el ambiente católico al cual le impelió la circunstancia oriolana en unos sonetos a la virgen María (368-369), sobre todo el primero titulado "En el misterio de la encarnación", se conecta directamente con la tierra y el "anhelo de vida" que simboliza la semilla, asoma tímidamente en poemas como "El niño yuntero" (en donde sin mencionarse está implícito) y alcanza su forma y sustancia en "Canción del esposo soldado" (ambos de *Viento)*: "He poblado tu vientre de amor y sementera,/ he prolongado el eco de sangre a que respondo/y espero sobre el surco como el arado espera:/ he llegado hasta el fondo" (601). En la versión definitiva de la cosmovisión hernandiana, el vientre es el nido de la vida y se convierte en una idea obsesionante desde *El hombre acecha* hasta el último poema escrito. El motivo es, dice Sánchez Vidal, "un recogimiento del poeta hacia un nuevo intimismo, tratando de encontrar el rebrotar de la vida en el vientre de la mujer" (65). Cinco extraordinarios momentos de esta experiencia ventral nos bastarán para cargar de verdad lírica nuestra lectura. Los dos primeros, pertenecientes a *El hombre acecha*, el siguiente a un poema entrelibros y los otros dos al *Cancionero*: "Arrastrarán a un hombre, desclavarán de un vientre/ un niño todo lleno de porvenir y sombra,/ pero, tras los pedazos y la explosión, la madre/ seguirá siendo madre" ("Pueblo", 672); "Para vivir, con un pedazo basta:/ En un rincón de carne cabe un hombre" ("El tren de los heridos", 673); "Haciendo luz la luz y luz la sombra densa,/ van los padres del sol, los padres del granito,/ que hacen la espiga grande, y hacen la vida inmensa/ y el vientre de las madres poblado de infinito" ("Canto de independencia", 641); "Pero en tu vientre, pero en tus ojos, mujer mía,/ la noche continúa cayendo desolada" ("A mi hijo", 707); "A la luna venidera/ te acostarás a parir/ y tu vientre irradiará/ la claridad sobre mí.// Alborada de tu vientre,/ cada vez más claro en sí,/ esclareciendo los pozos,/ anocheciendo el marfil" (Poema, 75 [727]).

2. Amor

El vientre es el signo fecundado tras la consumación del amor. Miguel Hernández exalta el amor como un rito natural y sensual, como una necesidad física y espiritual que tiene satisfacción en el consenso de dos personas, pero específicamente en el vientre de la mujer amada. Es el foco central de dos pasiones: la de él y la de ella. Esto se evidencia en el poema "Orillas de tu vientre" (708-709) cuando los dos amantes caen entregados el uno a la otra:

> Aún me estremece el choque primero de los dos;
> cuando hicimos pedazos la luna a dentelladas,
> impulsamos las sábanas a un abril de amapolas,
> nos inspiraba el mar (708).

El poeta se refiere al espacio del vientre con una avalancha de símiles, imágenes y enriquecedoras metáforas que recuerdan los mejores ejemplos de nuestra lírica culta o popular, desde el Arcipreste, pasando por la mística hasta Lope, Quevedo o Góngora. El vientre es: clavellina del valle, granada, zarzamora dentada, soto que atrae, vello casi en llamas, túnel, recóndito lucero, íntimo destino, ventana que da al mar. El vientre al que el amante "se precipita" es un pequeño, apretado y oscuro rincón en el que, por la fuerza del amor, se deposita la semilla para iniciar y avanzar el proceso del vivir:

> Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
> La losa que me cubra sea tu vientre leve,
> la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
> la eternidad la orilla (709).

Como espacio íntimo que fecunda y da vida, el vientre se opone a la ceguera de la guerra que lo confunde todo y lo deja vacío y sin amor: "Menos tu vientre,/ todo es confuso. /…/ Menos tu vientre,/ todo inseguro,/ todo postrero,/ polvo sin mundo" (718). Ni en el poeta ni en los demás puede este amor ser perpetuo, lo cual descorazona al hablante lírico que ejerce su función humana siempre pendiente de la experiencia inexplicable del amor, cuyo pequeño espacio físico —el vientre— reconoce como el último rincón "oscuro, claro y profundo" donde quiere tenderse para desenamorarse: "…en tu vientre me entierro./ Tu caudaloso vientre será mi sepultura" ("Hijo de la luz y de la sombra", III 715).

Todo el ritual telúrico del acto amoroso que, además de un rito, es también una acción natural y necesaria pues a través de ella se continúa la especie, se revela con una magistral fuerza técnica y expresiva en el poema que acabamos de citar más arriba: "Orillas de tu vientre", en el cual el "pez generoso", que es el yo lírico, va buscando su centro, el centro total que es el vientre de la mujer amada, centro de la vida y del amor, el cual llega a convertirse en "corazón de la tierra, centro del universo" (709) donde el pez va a sepultar sus "fértiles relámpagos" (708). Está claro que ese amor inmensamente telúrico y cósmico es al mismo tiempo Eros y sexo; no se trata de una contemplación espiritual o mística, sino choque carnal a través del cual se revelan las raíces de nuestra humanidad. Así parece especificarlo el poeta en "El niño de la noche" al definir el vientre como: "carne central de todo lo existente" (754). A este respecto señala Guerrero Zamora:

> El poeta no ama a la mujer *para* obtener hijos de ella; no la tiene por instrumento o medio. Tampoco es que quiera a los hijos y este querer aminore el amor a la esposa. El poeta considera que la mujer *es* en sí y en sus hijos y de ahí que no comprenda cómo amarla en su integridad —en su persona y proyección si no la ama también en la razón de su vientre (350-51).

El amor en el vientre expresa tal visión cósmica que deviene estrecha unión de alma y cuerpo, cielo y tierra, luz y sombra, sol y luna, vida y muerte. Ni hachas, rayos, precipicios o huracanes pueden separar a quienes se han fundido en un abrazo erótico y sensual, amoroso y total ("Vals…" 688).

3. Muerte

Por último, el vientre, asiento del hacerse de la vida, es también asiento del hacerse de la muerte, de la destrucción fecundadora a donde van a parar de nuevo los muertos por una España libre, cuyo vientre vuelve a regenerar a los caídos en la lucha por su amor y en defensa de su humanidad: "Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará,/ si su fondo titánico da principio a mi carne?/ Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa" ("Madre España", 679). En el vientre muere la semilla que habrá de producir un nuevo ser vital cuyo fin va a ser la continuación de la especie a través del mismo proceso. Es el lugar secreto e íntimo en donde incuba la muerte sus huevos vitales: "Te

doy vida en la muerte que me dan y no tomo" ("Canción del esposo soldado", 602).

El encuentro erótico no se puede concebir separado de su cita "thanática", pues así como citamos al hombre o a la mujer amada, citamos también a la muerte y acudimos a ella orgullosos de la vida que damos con nuestra muerte. En el ombligo de la visión del mundo de nuestro poeta, la simbiosis del vientre-muerte adquiere un valor imprescindible en el entendimiento de su obra poética más cargada de humanidad. En el vientre de la amada, "vertiginoso abismo que recoge [al poeta] loco/ de la lúcida muerte" (708), tienen asiento "siglos de muerte, de locura" (709) que obligan al poeta a "enterrarse" en él: "tu caudaloso vientre será mi sepultura" (715). El vientre es el centro en el que gravita toda la avalancha de la vida que busca encadenarse en un abrazo de muerte:

> 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 abrazados (709).

Esta obsesión del Amor-Muerte concentrada en el núcleo simbólico del vientre puebla la última obra de Miguel Hernández, sobre todo a través de una serie de recurrencias del *Cancionero*: "Pero sigo siendo el mismo/ desde tu vientre remoto" (743). En un supuesto diálogo con el hijo muerto, el poeta le pregunta: "¿Quieres bajo la tierra?" A lo que el hijo responde:

> Bajo la tierra quiero
> porque hacia donde cruzas
> quiere cruzar mi cuerpo.
>
> Ardo desde allá abajo
> y alumbro tu recuerdo (738).

Esta misma forma de ver el mundo desde la perspectiva del inframundo, del espacio cerrado al cual acude el hombre para desvivirse, aparece en el poema "El último rincón" que citamos más arriba al iniciar esta segunda parte del análisis del tríptico hernandiano. También aquí el vientre es el espacio primero (vida en gestación) y último (vida en la etapa de posterminación) anhelado por el hablante lírico:

El último y el primero:
rincón para el sol más grande,
sepultura de esta vida
donde tus ojos no caben.
Allí quisiera tenderme
para desenamorarme (743).

Muchos de los poemas sueltos no incluidos en libros de la última etapa de la escritura hernandiana son indiscutibles piezas literarias de gran originalidad en su conexión con la naturaleza y en su tratamiento de los temas que tienen que ver con el encuentro de dos cuerpos amantes que proyectan el anhelo creciente de la progenie más allá de la muerte. El paradójico poema "Muerte nupcial" arranca haciendo vivo el recuerdo de los dos elementos que conforman el encuentro de los amantes ya convertidos en cónyuges por las primeras nupcias: el lecho y las sábanas. El primero se identifica con la yerba y del segundo se dice que "flota sobre la tierra". Ahora bien, tanto el verbo como el sustantivo que siguen, 'sumirse' y 'besana', implican algún hundimiento en el cuerpo, el primero, y surco abierto en la tierra por el arado, el segundo. Es decir, "muerte nupcial" es al mismo tiempo penetración, hundimiento fecundo y caída en el hoyo oscuro y fecundo del vientre-muerte:

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
consumada la vida como el sol, su mirada.
No es posible perdernos. Somos plena simiente.
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada (754).

Guerrero Zamora vio en la voz 'vientre' de la poesía hernandiana el símbolo capital y concentrado de toda su cosmovisión (351), señalando que en él convergen todas las fuerzas vitales, amorosas, thanáticas que originan y configuran su universo poético. Es un símbolo de enorme trascendentalidad, dice el crítico melillense (355), pues el ser se forma en el vientre primero: la madre; ahonda, se encadena, se unifica en el vientre segundo: la esposa; se perpetúa e inmortaliza en el vientre último: la tierra.

Con este símbolo enmarcado en sus tres cuadros existenciales de la vida, el amor y la muerte, la obra de nuestro poeta alcanza mayoría de edad y coloca su visión del mundo como uno de los edificios centrales e inamovibles de toda la lírica contemporánea. Anheló una pequeña familia en la cual ejercer su oficio de padre y esposo, y se ganó para sí

una paternidad mucho más amplia al convertirse, sin buscarlo, en el poeta-padre por antonomasia de la historia lírica de la humanidad:

> Yo, animal familiar, con esta sangre obrera
> os doy la humanidad que mi canción presiente ("El hambre" 665).

Obras citadas

Aczel, Amir D. *The Cave and the Cathedral*. Hoboken, NJ: Wiley, 2009.

Berroa, Rei. *Ideología y retórica: las prosas de guerra de Miguel Hernández*. México: Libros de México, 1988.

---. "De *Perito en lunas* a *Los hijos de la piedra*: intuición de una expresividad político-profética". *Miguel Hernández desde América*. Eds. Aitor Larrabide y Elvia Ardalani. Edinburg, TX: Fundación Cultural Miguel Hernández y University of Texas-Pan American P, 2011. 55-64.

Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1962.

---. *La imagen de Miguel Hernández: iluminando nuevas facetas*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2009.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Couffon, Claude. *Orihuela y Miguel Hernández*. Buenos Aires: Losada, 1967.

Davy, Marie M. *Initiation à la symbolique romane [XII^{ème} siècle]*. Paris: Flammarion, 1964.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Vol. I. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

Fernández Palmeral, Ramón. *Simbología secreta de "Perito en lunas" de Miguel Hernández*. Pról. José Carlos Rovira. Alicante: Palmeral, 2005.

Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

Foucault, Michel y Gilles Deleuze, "Intellectuals and Power" 205-217.

Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Ythaca, NY: Cornell UP, 1977.

García Lorca, Federico. *Obras completas. Vol. III*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1987.

Guerrero Zamora, Juan. *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*. Madrid: El Grifón, 1955.
---. *Noticia sobre Miguel Hernández*. Madrid: Cuadernos de Política y Literatura, 1951.
---. *Proceso a Miguel Hernández*. Madrid: Dossat, 1990.
Hernández, Miguel. *Obras completas*. Vol. I (Poesía). Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
Hernández, Miguel. *Obra poética completa*. Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Bilbao: ZYX, 1976.
Martín, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.
Sánchez Vidal, Agustín. Edición crítica de *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*. Madrid: Alhambra, 1976.
Tylor, Edward B. *Primitive Culture*: *Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Vol. 1. New York, NY: Brentano's, 1924.
Vázquez Hoys, Ana María. *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Madrid: UNED, 2003.

En las manos del pueblo: el compromiso airado de Miguel Hernández

Luis Bagué Quílez
Universidad de Murcia

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: This paper deals with the controversial status of the lyric voice in *Viento del pueblo*. Miguel Hernández plays here the roles of "a poet of the people" and of "a poet soldier" in order to support both his solidarity with the working class and his enrolment in the Republican army during the Spanish Civil War. Although these roles are inspired by the author's autobiographical experience, his identification with *people* develops a double discourse function: on the one hand, it exhibits an appellative dimension (conceived as a campaign for war recruitment); and, on the other, it has a propagandistic goal (understood as a vindication of the Republican values). Due to all these features, *Viento del pueblo* becomes a complex book which requires to update the essence of commitment in Miguel Hernández.

Key words: *Viento del pueblo*; lyric voice; commitment; "poet soldier"; "poet of the people"; Spanish Civil War.

Resumen: Este artículo analiza el conflictivo estatuto del sujeto lírico de *Viento del pueblo*. Miguel Hernández adopta en dicho libro los papeles de "poeta del pueblo" y de "poeta-soldado" para justificar su solidaridad con la clase trabajadora y su participación en el bando republicano durante la Guerra Civil. Aunque ambos papeles se inspiran en la experiencia autobiográfica del autor, su identificación con *el pueblo* desempeña una doble función discursiva: una dimensión exhortativa (el llamamiento a la movilización bélica) y un propósito propagandístico (un mensaje en defensa de los valores republicanos). Todo ello convierte a *Viento del pueblo* en un libro complejo que pone a prueba la vigencia del compromiso hernandiano.

Palabras clave: *Viento del pueblo*; sujeto poético; compromiso; "poeta-soldado"; "poeta del pueblo"; Guerra Civil española.

Poesía y compromiso: el "pecado original"[1]

En su artículo-manifiesto "Poesía que no cede a la hipnosis", Jorge Riechmann (2006, 131-136) resume los principales riesgos que acechan a la escritura comprometida desde su propia base teórica, como la subordinación del discurso a la transmisión de consignas ideológicas o la "justificación por el contenido".[2] En este artículo me centraré en el tercer riesgo del que advierte Riechmann: "la tentación de sustituir la experiencia de otros". Según el autor, "solo en la medida en que la historia colectiva haya sido *vivida como experiencia personal* podrá proporcionar el punto de partida para un buen poema político".[3] En otro texto de las mismas fechas, Riechmann (2006, 67) precisa que "hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social... No se trata de 'hablar por aquellos que no pueden hacerlo', sino de *crear condiciones para que los de abajo puedan decir su propia palabra*".[4] Expuesto con mayor virulencia, este planteamiento se rastrea en el grupo de autores que García-Teresa engloba bajo el marbete de "poetas de la conciencia crítica". Si Enrique Falcón considera que "eso de ser 'voz de los sin voz' no deja de ser un paso más... en el pisoteo de la gente cuya dignidad ya está, de por sí, pisoteada" (García-Teresa 2013, 41), Antonio Orihuela sostiene que al escritor no le corresponde "suplantar a los heridos" ni "representar a quienes se les niega la voz" (García Teresa 2013, 42). No obstante, no todos los críticos que se han aproximado al compromiso coinciden en esta restricción, ni abordan el problema de un modo tan taxativo. Así, al reflexionar sobre la literatura surgida alrededor de los campos de exterminio nazis, Gómez Toré introduce un matiz relevante. La posibilidad de dar voz a quienes fueron desposeídos de ella no significa necesariamente usurpar sus vivencias, sino que se inserta dentro de un proyecto rehumanizador que denuncia la despersonalización ejercida por los regímenes totalitarios. Se trataría, en fin, de dejar testimonio de una injusticia histórica: "nadie puede hablar en nombre de otros..., sin

[1] Este trabajo se incluye dentro del Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646) del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el Proyecto de Investigación "Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX" (FFI2014-55864-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] A ese vicio inherente se había referido Claudio Rodríguez ([1963] 1969, 91) en sus "Notas" a la antología *Poesía última*, de Francisco Ribes: "Se cree que un tema *justo* o *positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos o cuántos poemas injustos".

[3] Cursivas en el original.

[4] Cursivas en el original.

embargo, en ocasiones, a riesgo de mentir, tenemos que esforzarnos por buscar esas palabras que los otros no pudieron pronunciar" (Gómez Toré 2015, 71-72).

Este excurso permite explicar la gestación de *Viento del pueblo* a la luz del compromiso contemporáneo, a la vez que nos invita a preguntarnos en qué medida Miguel Hernández logró elevar su experiencia individual en la metáfora colectiva de un país fracturado. Si nos atenemos a las declaraciones del autor, se aprecia un evidente desajuste entre la vocación de autenticidad que destila este libro y la definición del poema como "una bella mentira fingida" o "una verdad insinuada", según había postulado en "Mi concepto del poema", de 1933 (II, 2113).[5] En esta prosa se anticipa la visión que defenderán en los años ochenta los integrantes del grupo granadino de *la otra sentimentalidad*, para quienes la labor creativa se identifica con "un hermoso simulacro" (García Montero 1983, 14) o con "una mentira hermosa" (Salvador 2003, 206). Todo ello supondría suscribir la condición ficcional de la lírica y el carácter artificioso del *yo*. Sin embargo, por lo que respecta a la poesía, la teoría y la praxis suelen faltarse al respeto. Mientras que los miembros de la otra sentimentalidad acabarían construyendo un sujeto literario troquelado sobre las hechuras del sujeto real —arrimando el ascua de la autobiografía lírica a la autobiografía sin aditivos—, Miguel Hernández supo elaborar un *yo* a la altura de las circunstancias, tan personal como transferible. Eso sí, por el camino tuvo que aprender una valiosa lección: la necesidad de transformar la emoción verdadera en emoción verosímil (Iravedra 2009-2010, 127).

En el personaje de *Viento del pueblo* se sintetizan la figura del "poeta del pueblo" y la figura del "poeta-soldado", asociadas con una poesía de cariz tradicional y difusión oral. Nos hallamos, por tanto, ante un *yo* disuelto en la efervescencia colectiva y en la peripecia histórica, en contraste con el modelo sacralizado del vate oracular. De esa proyección deja constancia Navarro Tomás en el archicitado prólogo del volumen, que consagra a Miguel Hernández como santo laico y ejemplo de superación: un autor con "alma de pastor, poeta y miliciano" (I, 548) que se nos aparece, como un redivivo Garcilaso, "tomando ora la espada, ora la pluma".[6] Al margen de exageraciones

[5] Utilizo siempre la edición de la *Obra completa* de Miguel Hernández, publicada en 1992: volumen I (*Poesía*) y volumen II (*Teatro*. *Prosas*. *Correspondencia*), respectivamente. Para evitar la profusión de fechas y paréntesis aclaratorios, me limitaré a señalar el volumen y la página correspondientes junto a las citas del autor.

[6] Eutimio Martín (2010, 457) parodia los clichés que convergen en ese prólogo: "Más que presentar a un poeta parece referirse a un fenómeno de barraca de feria: un

retóricas, no hay que olvidar que en *Viento del pueblo* el escritor intentaba distanciarse de la estela neogongorina de *Perito en lunas* y de la expresión sentimental de *El rayo que no cesa* para sumirse en la vorágine del presente, aunque a cambio debiera recuperar —y hasta alimentar— el mito del "poeta cabrero". No en vano, esa imagen predisponía favorablemente a sus destinatarios, ofrecía una garantía de autenticidad y le confería legitimidad para pronunciar un discurso "desde abajo" dirigido "hacia los de abajo". En el homenaje que el Ateneo de Alicante le tributó, el 21 de agosto de 1937, Miguel Hernández abrió fuego con la siguiente confesión, incluida en "La poesía como un arma":

> Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos de ardientes (II, 2227).

Cierto es que esta "demagógica concesión biográfica" no obedecería tanto a forjar un estereotipo literario como a estrechar lazos de solidaridad con su público (Martín 2010, 422). Con todo, en *Viento del pueblo* ambas estrategias se solapan. Gracias a su extracción popular, Miguel Hernández se atribuye la potestad de hablar el mismo idioma del pueblo y la facultad de conseguir una mayor eficacia comunicativa. En esta premisa se observa la evolución desde unos instintivos orígenes de clase hasta una auténtica conciencia de clase (García 2012, 264). También el realismo social de posguerra perseguirá la aprobación de la clase trabajadora, a costa de incurrir en la contradicción de escribir una poesía proletaria y obrera para una inmensa mayoría proletaria y obrera que no lee poesía. Pero esa es otra historia.

"Recoged este viento": los poetas y el pueblo

Desde el romanticismo, la poesía se ha interpretado como la decantación de la "voz del pueblo". La famosa dedicatoria de *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre parece señalar una escisión entre los poetas (activos guías espirituales) y el pueblo (un receptor pasivo al que habría que despertar): "Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus

---

hijo de pastor de cabras, con marcado acento regional, mitad Isidro vestido 'de recia pana' y mitad personaje pastoril de teatro del Siglo de Oro".

sentimientos hacia las cumbres más hermosas" (I, 550). A tenor de este fragmento, se diría que Miguel Hernández asume el imperativo ético de prestar su voz a quienes carecen de ella. No obstante, el escritor renuncia a ejercer de ventrílocuo de las aspiraciones colectivas. Es más, no percibe ninguna incompatibilidad entre la sensibilidad popular y las "cumbres más hermosas", sino que confía "en la sabiduría del pueblo para acceder a la poesía y apreciar la belleza más sofisticada, algo que él mismo, *pueblo también*, había conquistado a base de esfuerzo" (Iravedra 2009-2010, 125).[7]

La cercanía entre los poetas y el pueblo se reitera en otro pasaje de esta dedicatoria: "Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo" (I, 550). La colectivización enunciativa desemboca en una modulación polifónica, capaz de desplazarse por los pronombres y de certificar el carácter comunitario del acto poético (Scarano 1994, 84). A pesar de ello, *Viento del pueblo* se articula en torno a un mecanismo comunicativo concreto: una "retórica del nosotros" (Urrutia 1993, 161) donde la primera persona del plural acoge matices de otredad, se oculta tras un destinatario gremial ("Jornaleros", "Aceituneros"), o adopta la forma de un sujeto colectivo ("Nuestra juventud no muere"). Para Miguel Hernández, la inspiración surge del pueblo y termina en el pueblo, que "espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo" (I, 550). Ahí reside la diferencia entre escribir *para* o *desde* el pueblo. Si lo primero es sintomático de una poesía doctrinal que pretende instruir a las masas sin implicarse en su lucha, lo segundo resulta característico de una poesía proletaria que encuentra su razón de ser en el restablecimiento de los vínculos solidarios. A la distinción *para el pueblo/ desde el pueblo* se había referido Juan de Mairena —por medio de Antonio Machado— en el primer número de *Hora de España*. Y así lo proclamaría después el propio Machado de viva voz en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, en julio de 1937: "Escribir para el pueblo -decía mi maestro-, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe" (Machado 1989, 2198).

El pueblo de *Viento del pueblo* no es un impreciso semillero de esencias nacionales, según propugnaba la oratoria fascista, sino una realidad material que refleja la organización del sistema social. Para que su mensaje sea interpretado correctamente y no dé lugar a

[7] La cursiva es mía.

malentendidos, al autor no le basta con presentarse como un aliado del pueblo; debe recurrir a su total disolución en las fuentes populares. En otras palabras: para Miguel Hernández no es suficiente sentir de manera compasiva el dolor del pueblo; él mismo debe *ser* el pueblo (Neira 2010, 273). Esta exigencia le lleva a difundir la imagen pública de un "poeta-campesino" o de un "poeta-soldado" que participa de las preocupaciones de su tiempo y que comparte el horizonte de una época convulsa. Sin embargo, a la altura de 1937, Miguel Hernández no era ya el poeta que surgió del barro, ni el "buen salvaje" con el que algunos esbozos apresurados lo han querido asimilar. Por el contrario, el escritor se adhiere conscientemente a un propósito revolucionario y a una finalidad propagandística, por más que pueda discutirse si su marxismo fue la manifestación de un humanismo visceral o la consecuencia de un análisis crítico. Aunque nunca abdicaría de la perfección estética, su dicción revela ahora ciertas connotaciones más o menos utilitarias, como la validez expresiva del mensaje, el rigor de la misión histórica que se la ha encomendado o la responsabilidad moral del artista.

Según este enfoque, *Viento del pueblo* recoge un doble movimiento: un impulso centrípeto, que empuja al poeta hacia el interior del pueblo, y un impulso centrífugo, que se propaga hacia la realidad exterior. En ese recorrido de ida y vuelta destaca el valor del viento, fuerza dinámica y motor del cambio social. El viento representa la acción bélica y el devenir de la obra en marcha, a medio camino entre el tópico platónico del soplo creativo y la metáfora futurista de un potente generador de energía popular. Si a veces encarna la valentía que se asocia con el bestiario hernandiano, como leones y toros ("Bravo como el viento bravo"), otras veces se erige en símbolo del avance implacable de la historia ("Vientos del pueblo me llevan,/ vientos del pueblo me arrastran") y en heraldo de la palabra lírica ("Recoged este viento"). Ese rol de emisario/ emisor conduce a la fusión entre la voz airada y el viento feroz, el silbido de las balas y el clamor de una poesía profética que acabará por identificarse con un arma, ya sea empleada en legítima defensa ("cantando me defiendo/ y defiendo a mi pueblo"), ya sea cargada de futuro, en una prefiguración del afortunado *dictum* de Celaya. Ejemplo de ello es la "Nota previa" a *Teatro de guerra* (1937): "Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con

su traición, aquel iluminado 18 de julio" (II, 1787).[8] No es de extrañar que de nuevo se hable de un "empujón" que arrastra al autor hacia un tipo de escritura y que sujeta su evolución a los avances y retrocesos de la contienda. Al cabo, el "viento airado" de la guerra habría de helar también las cumbres más hermosas.

"En las manos del pueblo": exaltación laboral y lucha de clases

Viento del pueblo se imprime en Valencia, en septiembre de 1937, aunque recoge poemas publicados en prensa y en revistas como *El Mono Azul* y *Hora de España*. El libro incorpora un llamamiento a la movilización popular y al levantamiento del campesinado, mediante la analogía entre las tareas agrícolas y la violencia militar. El entusiasmo de Miguel Hernández se plasma en un lenguaje torrencial, que actualiza los metros y las fórmulas de los romances y cantares de gesta. De esa voluntad conativa dan prueba los vocativos, las interjecciones y las exclamaciones enfáticas con las que exhorta al pueblo, que se desdobla en el protagonista y el receptor de la apelación. Así se observa en "Sentado sobre los muertos", al que pertenecen los siguientes versos: "Acércate a mi clamor,/ pueblo de mi misma leche"; "[a]unque te falten las armas,/ pueblo de cien mil poderes"; "[c]anto con la voz de luto,/ pueblo de mí, por tus héroes" (I, 555-556). Pese a este arsenal enunciativo, el sujeto de *Viento del pueblo* no funciona como caja de resonancia de los conflictos circundantes. El autor mezcla y agita ingredientes antagónicos —y hasta excluyentes— para el recetario de la poesía social: la emoción íntima y la narración contextual, la subjetividad lírica y la precisión objetiva, la introspección y la propaganda (Ascunce Arrieta 1984, 54). En este sentido, la alabanza del trabajo manual, la dialéctica de la lucha de clases y la denuncia de la injusticia son tanto la materia prima del proyecto estético como los motivos de una vida cotidiana volcada hacia el pueblo.

A diferencia de *El hombre acecha*, que canta al desarrollo fabril y a la epopeya industrial soviética, en *Viento del pueblo* predomina la presencia del mundo rural español, donde se escenifican las desigualdades (opresión, caciquismo) que la guerra vendría a resolver.[9] De

[8] El citado "La poesía como un arma" explota la secuencia metafórica que se anuncia en el título: "La poesía es para mí una necesidad... En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada" (II, 2227).

[9] El universo campesino hernandiano, lejos de toda tentación idealizadora, contrasta con la escasa importancia que en su obra tiene el ámbito urbano, casi siempre

este modo, se plantea una dependencia recíproca entre el desenlace de la Guerra Civil y el destino de la lucha de clases (García 2012, 251). El propio Miguel Hernández reconocía esta vinculación en su prosa "La lucha y la vida del campesino andaluz", publicada unos días antes de "Aceituneros":

> Hoy, el aceitunero, el minero, el mulero, que han trabajado estérilmente jornadas de catorce y dieciséis horas, se juegan en esta guerra mucho más: no se trata solo de la independencia de España. El trabajador español se juega hoy, por todos los trabajadores del mundo, su porvenir y el de sus hijos (II, 2188).

El interés por la poetización de la realidad agrícola se remonta a la oda "Al trabajo", fechada en marzo de 1930. Allí las faenas obreras se contemplaban como una vía purgativa que llevaba a la perfección espiritual. Más tarde, en "Profecía-sobre el campesino", aparecido en *El Gallo Crisis* (1934), el autor reflejaría las duras condiciones de vida en el campo, si bien rechazaba entonces la retórica revolucionaria ("Pides la expropiación de la sonrisa/ y la emancipación de la corriente") y abogaba por una fraternidad de tintes redentoristas.

En *Viento del pueblo* se reúnen varias composiciones centradas en la exaltación laboral, como "Recoged esta voz" y "Primero de mayo de 1937". Frente a la mística telúrica de Claudio Rodríguez, en "Recoged esta voz" se anticipa la visión prototípica de la lírica social. Desde esta perspectiva, el poeta es un trabajador material que transforma el entorno inmediato de la misma manera en la que el trabajador manual altera la naturaleza sobre la que interviene (García 2012, 34).[10] El poema culmina con una invocación a todos los "hombres del trabajo" ("herreros rojos", "albos albañiles" y "yunteros con rostro de cosechas") que cambiarán el curso de la guerra, al igual que modifican la fisonomía del medio en el que operan:

> El polvo no los puede y hacen del polvo fuego,
> savia, explosión, verdura repentina:
> con su poder de abril apasionado

ignorado o reducido a los contornos de una megalópolis deshumanizada (Lechner [1968 y 1975] 2004, 225; Díaz de Castro 2010, 145).

[10] Hacia esta dirección apuntan las elocuentes declaraciones de Gabriel Celaya (1972, 56), uno de los más conspicuos cultivadores de la musa social: "Humanizar la naturaleza; crear, a partir de ella y con ella, mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata y virgíneamente dada: la realidad histórica".

precipitan el alma del espliego,
el parto de la mina,
el fértil movimiento del arado (I, 578).

Por su parte, "Primero de mayo de 1937" ofrece el paradigma de un eudemonismo proletario guiado por la admonición coral y por el signo ritual de los ciclos estacionales. La continuidad entre "los trabajos de mayo" y "la guerra delirante" se despliega en dos marcos semánticos paralelos: el florecimiento primaveral y el estallido bélico. El discurso culmina con un epifonema en el que se vaticina un futuro mejor: "La España que hoy no se ara, se arará toda entera" (I, 600). El contenido de este poema es indisociable de la prosa "La fiesta del trabajo", que conmemora idéntica circunstancia con un tono celebrativo similar (Balcells 2009, 231-240): "El amor también es trabajo. Mayo es un taller de mujeres y hombres, raíces y animales que resuenan de un modo musical amando y trabajando" (II, 2206). Por tanto, el trabajo se integra en una constelación positiva, junto con la juventud ("Nuestra juventud no muere") y la felicidad ("Juramento de la alegría").

El ímpetu regeneracionista de Miguel Hernández concuerda con el diagnóstico del noventayochismo, según el cual las enfermedades del cuerpo individual somatizaban las patologías del organismo social. Sin embargo, el escritor desconfía de remedios mesiánicos. En contraposición al superhombre nietzscheano o al "cirujano de hierro" por el que apostaba Joaquín Costa, Hernández entiende que solo el pueblo oprimido puede lograr su liberación mediante una acción revolucionaria. El campo de batalla se desplaza así al campo simbólico de los objetos, a través de la transferencia atributiva entre los seres vivos y la materia inerte, entre "la fuerza de lo corpóreo" y "la imponente realidad de lo metálico" (Cano Ballesta 1963, 148). En consecuencia, los aperos de labranza se convierten insospechadamente en piezas de artillería, y a su vez en emblemas de una poesía proletaria que no teme "uncir el mundo elemental y neutro de los objetos al carro de las creencias y las pretensiones ideológicas" (Prieto de Paula 1993, 565). Las imágenes campesinas favorecen la aleación entre aquellas palabras que aluden al cuerpo humano y a sus secreciones, y aquellas otras que designan las herramientas que canalizan el esfuerzo físico (Bagué Quílez 2009-2010, 38-40): "carne de yugo" ("El niño yuntero", I, 560), "lágrimas de hierro" ("Elegía segunda", I, 558), "[v]estidura de oro" ("El sudor", I, 595), "voz del bronce" ("Fuerza del Manzanares", I, 615). Asimismo, la transfusión cordial entre la sangre y la savia señala

la prolongación entre la iconografía con la que se describe el universo natural y las cristalizaciones metafóricas vinculadas con el ámbito militar.

"Nuestro destino es parar en las manos del pueblo", afirma Miguel Hernández en la mencionada dedicatoria a Vicente Aleixandre. En ese trayecto cabe resaltar algunas composiciones que se articulan en torno a una sinécdoque sucesiva, basada en la instrumentalización de la anatomía. Prueba de ello son dos poemas de dualidad antitética (Valverde 1975, 218-219) que han alimentado el debate sobre la militancia política y la impronta doctrinal del escritor: "El sudor" y "Las manos". Por una parte, estos textos reproducen las dicotomías dialécticas propias del marxismo: explotadores y explotados, ricos y pobres, amos y esclavos. Por otra, sus postulados teóricos no comulgan con los cánones del realismo socialista, sino que tienden hacia una fraternidad panteísta que acoge en su entraña a todo el pueblo (Aullón de Haro 1993, 266-267). Una posible salida a esta discusión se apunta en la propuesta sincrética de Vivanco (1971, 202), para quien estamos ante "poemas de injusticia social en los que [el autor], por un lado, vuelve a su voz de origen, y por otro, abre caminos hacia el futuro". En efecto, "El sudor" y "Las manos" ilustran la tensión entre el regreso a las raíces y la prospección de un porvenir heroico. Si en el primero se opone la "fragancia" del sudor al "hedor" de quienes no han sudado nunca, en el segundo se incide en el contraste entre las "manos puras" de los campesinos y las "manos fangosas" de los terratenientes. Quienes "viven por sus manos", según la expresión manriqueña, simbolizan el reverso de una burguesía ociosa con "manos de hueso lívido y avariento". Las manos del pueblo se identifican con herramientas del alma, zarpas feroces o ramas combativas, pero sobre todo obedecen al impulso del canto: son "sonoras manos oscuras y lucientes". Al contrario, las manos de los ricos "no han sonado: no cantan", y por ello sus dedos "vagan roncos" en los "mudos crepúsculos". En la estrofa final, Miguel Hernández insta a los agricultores a recuperar la armonía del orden natural, contra las imposiciones de la jerarquía social. La estampa cruenta con la que se cierra el poema subraya la correlación entre la victoria en la Guerra Civil y el éxito de la revolución obrera:[11]

[11] Miguel Hernández ya había trazado esa equivalencia en su prosa "Para ganar la guerra", publicada el 16 de enero de 1937: "La España joven y jornalera, la del trabajo excesivo y el pan menguado, tiene la suerte, que no la desgracia, de vivir estos días de duro encuentro entre dos mundos: el del explotador y el del explotado" (II, 2168).

> Las laboriosas manos de los trabajadores
> caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.
> Y las verán cortadas tantos explotadores
> en sus mismas rodillas[12] (I, 593).

Los conceptos de pureza e impureza se enmarcan aquí en unas nuevas coordenadas éticas. Los que "se lavan las manos" están envueltos en suciedad moral, mientras que los que se manchan los dedos encarnan los ideales nobles.[13] El célebre manifiesto nerudiano "Para una poesía sin pureza", que tanto influyó en Miguel Hernández, invierte su polarización, pues son las realidades aparentemente impuras las que permiten preservar los valores primigenios. A estas alturas de su producción, el autor no se contenta con reivindicar una poesía "penetrada por el sudor y el humo", ni con cultivar un lenguaje "roído tal vez levemente por el sudor y el uso" —según las acuñaciones de Neruda—, sino que aspira a sublimar los objetos tangibles en una epifanía sensitiva.

En los textos anteriores, Miguel Hernández se fundía con la masa anónima del pueblo y compartía las inquietudes colectivas. En otras piezas, el anclaje cívico se mantiene gracias a la exposición de casos individuales que funcionan como modelos ejemplares de conducta. Valga como muestra "Rosario, dinamitera". La composición se inspira en la contigüidad física y fonética entre "mano" y "dinamita", cuyas connotaciones implican belleza y violencia, respectivamente. Al unir la anatomía humana con la "herramienta bélica", la anécdota particular se erige en una hazaña cósmica digna de las *Metamorfosis* de Ovidio. La mano derecha de Rosario, amputada a causa de la explosión de un cartucho de dinamita cuando peleaba en el frente de Buitrago, se transmuta en un astro que ilumina las trincheras:

> ¡Bien conoció el enemigo
> la mano de esta doncella,

[12] La imagen no es nueva en el autor. En "Alba de hachas", del ciclo de *El rayo que no cesa*, las hachas vengativas talan "bosques y conventos", "troncos y palacios", y no se detienen en su rapto furioso hasta que caen "brazos y ramas confundidos" (I, 519).

[13] Sorprende el mimetismo con el que ciertas dicotomías reaparecen en buena parte de la poesía social contemporánea. Así ocurre en "Las manos de mi padre", de Zachary Payne, incluido en la antología *Disidentes*: "En sus manos/ veo una generación de manos/ una generación de manos de trabajadores/ manos que han construido estas ciudades// En las manos de mi padre/ veo la hermandad/ veo la ternura/ veo el sacrificio" (en García-Teresa 2015, 258).

que hoy no es mano porque de ella,
que ni un solo dedo agita,
se prendó la dinamita
y la convirtió en estrella![14] (I, 580).

En un entorno parecido se ubica "Pasionaria". En este homenaje, la gestualidad desempeña una finalidad discursiva, debido a la simbiosis entre la voz política de Dolores Ibárruri y la acción militar del bando republicano:

Por tu voz habla España la de las cordilleras,
la de los brazos pobres y explotados,
crecen los héroes llenos de palmeras
y mueren saludándote pilotos y soldados (I, 610).

Si las manos metaforizan la identidad del pueblo, los personajes negativos que asoman en la obra del autor se caracterizan por la posesión de objetos vulgares.[15] Esta premisa se desarrolla en "Los cobardes", una sátira que avanza desde el retrato deformante hasta la imprecación sarcástica. Definidos por "el parecer y el cigarro,/ el pantalón y la barba", los protagonistas sufren un proceso de animalización grotesca y de cosificación denigratoria (Balcells 2009, 172). Los términos escatológicos anuncian la virulencia de "Los hombres viejos" (*El hombre acecha*) y de algunos poemas de Max Aub. "Los cobardes" son, en suma, todos aquellos que dan la espalda al pueblo, tanto en sentido metafórico como en sentido literal:

Huis y huis, dando al pueblo,
mientras bebéis la distancia,
motivos para mataros
por las corridas espaldas (I, 566).

[14] Eutimio Martín (2010, 470-471) analiza el tratamiento lírico del hecho real en el que se basa el texto: en el periódico *Ayuda*, Miguel Hernández había dado cuenta del talante heroico de una joven miliciana llamada Rosario, de quien se afirmaba que "[l]a dinamita le ha comido la mano derecha, y ella dice que aún le queda la izquierda para seguir haciendo bombas".

[15] Frente a la metáfora popular de las manos, la metáfora del poder son las botas. Aunque a veces se elogian "las botas iracundas" o "la bota vengativa" de militares leales, "las criminales botas" imponen un dominio represivo que aplasta cualquier atisbo de libertad.

En *Viento del pueblo* Miguel Hernández no solo esgrime su adscripción a una clase social antes oprimida y ahora luchadora, sino que promueve el alzamiento de todos los trabajadores como el único medio para alcanzar la verdadera emancipación. Más allá de sus orígenes campesinos, la credibilidad del escritor como poeta del pueblo adquiere valor probatorio por su manejo de un material lingüístico inflamable (Le Bigot 2010, 234). La convicción con la que transmite su mensaje demuestra su implicación personal en la causa republicana y su seguridad en el triunfo sobre el fascismo.

"Escríbeme a la lucha": a pie de trinchera

La peripecia biográfica de Miguel Hernández durante el intervalo de redacción de *Viento del pueblo* se ha estudiado profusamente (Ferris 2002, 344-351; Jiménez Millán 2010, 47-52; Martín 2010, 371-391; Neira 2010, 265-269; García 2012, 254-259). El 23 de septiembre de 1936, dos meses después del comienzo de la sublevación militar, se alista como voluntario para la defensa de Madrid en el 5º Regimiento, bajo el mando de Valentín González "El Campesino". Desde esta fecha tendrá un contacto directo con la realidad humana y con la pulsión fratricida de la Guerra Civil. Lejos de participar en las actividades de retaguardia, decide vivir la contienda "desde abajo", sin disfrutar de los privilegios que le podría haber otorgado su condición de intelectual. Enrolado en primera instancia en el Batallón de Zapadores Minadores, es destinado a la localidad madrileña de Cubas para cavar trincheras defensivas. Meses después, el revolucionario cubano Pablo de la Torriente Brau, comisario político del 5º Regimiento, descubrirá el talento del autor y lo reclamará para el departamento de Cultura. A lo largo de 1937, Miguel Hernández desempeña labores propagandísticas, primero en el Altavoz del Frente Sur y luego en el Altavoz del Frente de Extremadura. Surgen entonces una serie de obras en verso y prosa, compuestas para ser divulgadas en las trincheras, en las emisoras de radio o en las publicaciones periódicas del frente. Estos textos se subordinan a la misión de "concienciar a las tropas sobre el sentido de la lucha, enardecer los ánimos de los camaradas combatientes sembrando la confianza en la victoria, desalentar al campo enemigo e incluso incitar a sus hombres al cambio de bando" (Iravedra 2009-2010, 123).

En los poemas ambientados en el campo de batalla, la voz lírica no solo es el cauce verbal por el que se transmite la voz del pueblo, sino el vehículo de expresión de un poeta-soldado que escribe al dictado de una gramática de urgencia (Balcells 1990, 87; Iravedra 2009-2010, 120).

La experiencia de la guerra aporta una dimensión performativa en la que se conjugan el canto y el cuento, la confesión y el diálogo, la poesía tradicional y la narración épica. Aunque a menudo se ha criticado la falta de organicidad de *Viento del pueblo*, eso no significa que carezca de estructura. Al margen de la insistencia en ciertos núcleos temáticos,[16] la plasticidad sensitiva y táctil con la que Miguel Hernández describe la contienda potencia una secuenciación cinematográfica semejante a la de "un documental lírico dirigido tanto a la imaginación auditiva como a la percepción visual" (Martín 2010, 464). Desde esta óptica, la estructura abierta de *Viento del pueblo* remite a la libertad del montaje fílmico, frente a la trabazón argumental que se le exige a un libro de poemas. El autor nos transporta al interior de las trincheras y nos hace partícipes de la crudeza del combate.[17] Esa mirada "desde dentro" aporta dinamismo y contenido dramático, pero también sirve al propósito legitimador del sujeto como un individuo envuelto en el fragor de la batalla y zarandeado por las circunstancias de su época. La guerra proporciona un abrumador retablo geopolítico de la patria doliente ("Visión de Sevilla", "Euzcadi", "Fuerza del Manzanares"),[18] al tiempo que ofrece insospechados remansos líricos en aquellos momentos en los que la germinación de las flores y el canto de las aves interrumpen el ruido de la artillería.

El escenario bélico es el decorado de una reintegración telúrica que Chevallier ((1974) 1978, 161) define como una "agricultura de la muerte". Ya en la "Elegía primera" a García Lorca, Miguel Hernández recicla el metaforismo manriqueño y la iconografía barroca en busca de una espiritualización panteísta: "Verdura de las eras,/ ¿qué tiempo prevalece la alegría?" (I, 552). El discurso avanza a borbotones, con el apoyo de recursos intensificadores ("la sombra más sombría", "acuchilla/ cuando menos se espera su turbia cuchillada"), hasta desembocar en un áspero despojamiento funerario. La muerte del poeta altera el orden cósmico de tal manera que el lamento personal se eleva a la categoría de un planto universal en el que concurren las fuerzas

[16] Así lo revela el minucioso análisis del proceso creativo del libro (Alemany Bay 2013, 166-185).

[17] El efectismo de algunas secuencias entronca con aquellas películas que nos invitan a intervenir en la contienda "como si estuviéramos allí", según la lógica interactiva de los videojuegos. Un buen ejemplo de esa *omnivisión* son los primeros minutos de *Salvar al soldado Ryan*, en los que el espectador tiene la sensación de desembarcar en Normandía, debido al peculiar manejo de la cámara subjetiva.

[18] Este mural se amplía si tenemos en cuenta otros poemas pertenecientes al mismo ciclo de escritura, como "Teruel" y "Las puertas de Madrid".

elementales y el símbolo nutricio de la tierra-madre: "Federico García/ hasta ayer se llamó: polvo se llama" (I, 552).[19] El envío final añade una coda dialógica en la que el "crecimiento hacia la muerte" se mezcla con el elogio de una vida sostenida en el límite del riesgo: "Tú sabes, Federico García Lorca,/ que soy de los que gozan una muerte diaria" (I, 555). La circularidad nacimiento-muerte se percibe con nitidez en la "Elegía segunda", donde la "hierba de España" sirve de lecho y de sepultura al comisario político Pablo de la Torriente, fallecido en el frente de Majadahonda. En otras composiciones este esquema se propaga en una orientación vertical y en una dirección descendente, trazando un recorrido que va desde la superficie terrestre hasta las raíces más hondas: "hombres que entre las raíces,/ como raíces gallardas,/ vais de la vida a la muerte,/ vais de la nada a la nada" ("Vientos del pueblo me llevan", I, 559)

Sin embargo, los poemas que diseñan más claramente una identidad combativa son los que exhiben un componente autobiográfico. En "Canción del esposo soldado", Miguel Hernández abre las compuertas de su intimidad para entonar una balada a medio camino entre la invocación heroica y la esencia lírica. El documento de una situación vivida en carne propia dota de verismo a una pieza que se proyecta sobre la doble dimensión sugerida en el título: el plano del soldado y el plano del esposo. Por un lado, al poeta le interesa relatar una crónica, un reportaje o un canto noticiero a pie de trinchera. Por otro, en estos versos se anticipa la sublimación estética y doméstica que hallaremos en *Cancionero y romancero de ausencias*. Si bien no podemos hablar de un auténtico "correlato autorial" —una estrategia que permitiría homologar al hablante y al autor por medio del nombre propio (Scarano 1994, 78-83)—, sí se advierte un indiscutible parecido de familia entre el escritor, el enunciador y el sujeto poético. La subjetividad se concibe aquí como un espacio de confluencia social y de transferencia psíquica, en la medida en que "cualquier soldado que estuviera en las trincheras, lejos de su mujer, podía reconocerse sin dificultad" (Sánchez Vidal 1992, 252) en la canción hernandiana. Según esta premisa, el hijo que va a nacer no solo se erige en la razón individual de la lucha, sino en la materialización de la razón colectiva que sueña con un futuro en libertad (Neira 2010, 276): "Para el hijo será la paz que estoy forjando"

[19] En estos versos resuena el eco del desafiante "Me llamo barro aunque Miguel me llame", de *El rayo que no cesa*, pero también se puede rastrear un préstamo intertextual de origen lorquiano: la declaración de otredad "¡qué raro que me llame Federico!", con la que se cerraba la canción "De otro modo" (García Lorca 1986, 39).

(I, 604). El clamor propagandístico y la ilusión utópica se cifran en un futuro en el que no hará falta conseguir la paz a través la guerra, y en el que la humanidad animalizada recobrará su dignidad:

> Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
> aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
> y defiendo tu vientre de pobre que me espera,
> y defiendo tu hijo.
>
> Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
> envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
> y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
> sin colmillos ni garras (I, 602).

Al ciclo de *Viento del pueblo* pertenecen diversos poemas sueltos, gestados durante 1937 y el primer trimestre de 1938. Aunque la mayoría desarrollan los temas y tonos más recurrentes del volumen —"'El Campesino'", "Digno de ser comandante" y "Memoria del 5º Regimiento"—, es probable que el autor los excluyera por tratarse de "romances demasiado personales y circunstanciales" (I, 1020). Algunos textos adoptan un punto de vista abarcador, donde coinciden la alabanza a los compañeros de batallón y la trasposición del sentir popular: "Llevan el pueblo en los huesos/ y el mediodía en la sangre" ("Digno de ser comandante", I, 625), "[y] el viento del pueblo, el viento/ que muevo y aliento yo/ pasó a mi lado y pasó/ hacia el 5º Regimiento" ("Memoria del 5º Regimiento", I, 625). Otros textos, en cambio, destacan por su versatilidad retórica, que explota la permeabilidad de las formas tradicionales, desde la cantiga de amigo ("La guerra, madre") hasta la letrilla gongorina ("Letrilla de una canción de guerra").

Me detendré en la "Canción de la ametralladora", que puede considerarse el reverso de himnos laborales como "El sudor" y "Las manos", y cuya formulación enunciativa entronca con la "Canción del esposo soldado". Frente a la gravidez telúrica, esta nueva canción se enmarca en unas coordenadas aéreas y se expande en un sentido ascensional. La ametralladora comparte con las aves la urgencia del canto: "codorniz de metal", "cigüeña que picas/ en el viento del mal" o "tórtola en celo". A su vez, la relación metonímica entre el soldado y la máquina establece un paralelismo en negativo con la conexión entre el agricultor y sus utensilios (Martín Estudillo 2009-2010, 108). Las cualidades que se atribuían a las manos de los obreros se trasladan ahora al engranaje mecánico de la ametralladora: si aquellas eran

"la herramienta del alma", esta es la "máquina de mi alma/ y de mi libertad". Asimismo, el elogio de las "manos puras/ de los trabajadores terrestres y marinos" deja paso al elogio de la "máquina pura" que se confunde con las articulaciones del soldado, en una especie de épica cíborg:

> Sed la máquina pura
> que hago arder y girar;
> la muralla de máquinas
> de la frágil ciudad
> del sudor, del trabajo,
> defensor de la paz. (I, 637)

Conclusión: un "compromiso airado"

En *Viento del pueblo*, Miguel Hernández acertó a unir la experiencia colectiva y la experiencia personal mediante la construcción de dos personajes complementarios: un poeta del pueblo, que se reconoce en la explotación de la clase trabajadora, y un poeta-soldado, que participa de la violencia física del campo de batalla. Esta doble creación subjetiva se inspira directamente en hechos autobiográficos, aunque se orienta hacia una intención revolucionaria y propagandística. Pese a ello, la elaborada autenticidad de la voz lírica y la intensidad metafórica de la realidad descrita cristalizan en una escritura autoconsciente, que gana en inmediatez apelativa lo que sacrifica en distancia crítica. En efecto, aún no cabe pedirle al autor que sea capaz de interiorizar lo que está viviendo: así lo hará más tarde en *Cancionero y romancero de ausencias*, síntesis definitiva donde el poeta-pueblo y el poeta-soldado se comprimen en la silueta del poeta-hombre. No obstante, en *Viento del pueblo* se corrobora ya un compromiso humano que sortea con habilidad las trampas doctrinarias. Ni vampiro del dolor ajeno ni altavoz de los *sinvoz*, Miguel Hernández se sitúa en el gozne entre la conmoción ética y la emoción estética. De ahí proviene la vigencia social de este libro, testimonio literario de "una vida combativa y airada".

Obras citadas

Alemany Bay, Carmen. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor, 2013.

Ascunce Arrieta, José Ángel. "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo". *Letras de Deusto* 30.14 (1984): 49-65.

Aullón de Haro, Pedro. "Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, vol. 1. Ed. José Carlos Rovira. Alicante / Elche / Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 259-71.

Bagué Quílez, Luis. "Trabajar la mirada: la poesía de las cosas en Miguel Hernández". *Canelobre* 56 (2009-2010): 34-47.

Balcells, José María. *Miguel Hernández*. Barcelona: Teide, 1990.

---. "La sátira de guerra" y "El trabajo: una perspectiva poética". *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*. Madrid: Devenir, 2009. 163-83; 229-45.

Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1963.

Celaya, Gabriel. *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus, 1972.

Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

Díaz de Castro, Francisco. "Miguel Hernández y las poéticas del 27". *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación "Cajamurcia". 2010. 135-56.

Ferris, José Luis. *Miguel Hernández. Pasión, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

García, Miguel Ángel. " 'Tanto tigre admitido': el compromiso feroz de Miguel Hernández". *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia, 2012, 239-81.

García Lorca, Federico. *Canciones y primeras canciones*. Ed. Piero Menarini. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

García Montero, Luis. "La otra sentimentalidad". *La otra sentimentalidad*. Eds. Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Granada: Don Quijote, 1983. 9-15.

García-Teresa, Alberto. *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierradenadie Ediciones, 2013.

---. Ed. *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*. Madrid: La Oveja Roja, 2015.
Gómez Toré, José Luis. *El roble de Goethe en Buchenwald*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2015.
Hernández, Miguel. *Obra completa. Vol. 1. Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
---. *Obra completa. Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
Iravedra, Araceli. "¿'Más humillado que bello'? La gramática urgente de *Viento del pueblo*". *Canelobre* 56 (2009-2010): 120-33.
Jiménez Millán, Antonio. "Un giro ideológico: el compromiso político de Miguel Hernández (1935-1936)". *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*. Ed. Claude Le Bigot. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 33-52.
Le Bigot, Claude. "Poésie et rhétorique chez Miguel Hernández". *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*. Ed. Claude Le Bigot. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 213-44.
Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
Machado, Antonio. *Poesía y prosa. Vol. IV: Prosas completas (1936-1939)*. Ed. Oreste Macrí, en colaboración con Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
Martín, Eutimio. *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.
Martín Estudillo, Luis. "Del metal. La violencia en la poesía de Miguel Hernández". *Canelobre* 56 (2009-2010): 106-19.
Neira, Julio. "El poeta en la guerra". *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación "Cajamurcia", 2010. 265-88.
Prieto de Paula, Ángel L. "Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira. vol. 2. Alicante / Elche / Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 559-65.
Riechmann, Jorge. "Comprometerse y no aceptar compromisos" y "Poesía que no cede a la hipnosis". *Resistencia de materiales*.

Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004). Madrid: Montesinos, 2006. 65-80; 131-36.

---. "Unas notas sobre poesía". *Poesía última*. Ed. Francisco Ribes. Madrid: Taurus, 1969. 87-92.

Salvador, Álvaro. "¿Y tú me lo preguntas?". *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003. 205-07.

Sánchez Vidal, Agustín. "Introducción" a Miguel Hernández. *Obra completa. Vol. 1. Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 27-111.

Scarano, Laura. "La voz 'social'. Figuraciones de una enunciación en crisis". *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Eds. Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. Buenos Aires: Biblos, 1994, 69-107.

Urrutia, Jorge. "El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira. vol. 1. Alicante / Elche / Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 155-61.

Valverde, José. "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández". *Miguel Hernández*. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975. 216-28.

Vivanco, Luis Felipe. "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón". *Introducción a la poesía española contemporánea*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1971. 151-213.

La relación texto-fotografía en *Viento del pueblo* de Miguel Hernández

Rafael Alarcón Sierra
Universidad de Jaén

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* (1937) is a collection of poems by Miguel Hernandez linking text and image: the book consists of twenty compositions and eighteen photographs of various authors. I will dedicate this paper to this unusual feature in the publishing scene of the moment, which has not been given the attention it deserves. I analyze the relationship between poem and image in its historical context, which made this book an important social instrument in the communication processes of the Spanish Civil War.

Key words: Miguel Hernández; *Viento del pueblo*; photography; poetry; Spanish civil war.

Resumen: *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* (1937) es un poemario de Miguel Hernández que une texto e imagen: el libro consta de veinticinco composiciones y dieciocho fotografías de diversos autores, aspecto insólito en el panorama editorial del momento, al que no se ha prestado la atención que merece y al que voy a dedicar este artículo. Analizo la relación entre poema e imagen en su contexto histórico, que hace del libro un organismo social importante en los procesos de comunicación de la guerra civil española.

Palabras clave: Miguel Hernández; *Viento del pueblo*; fotografía; poesía; guerra civil española.

Viento del pueblo. Poesía en la guerra (1937)[1] es un poemario de Miguel Hernández que une texto e imagen: el libro consta de veinticinco composiciones y dieciocho fotografías de diversos autores, aspecto insólito en el panorama editorial del momento, al que no se ha prestado la atención que merece, y al que voy a dedicar este artículo.

La *materialidad* plástica y figurativa de la poesía hernandiana

Podemos considerar que este aspecto visual del libro, de alguna manera, duplica la *materialidad* de la poesía hernandiana, a la vez que viene a sustituir y a recordar, una vez impreso, los componentes épicos y colectivos de su recitación oral. Me detendré, en primer lugar, en estos aspectos. Ya Ramón Gaya, en su reseña de *Viento del pueblo* en *Hora de España* (1938, 48), habla del "delirio materializador" del poeta. Juan Cano Ballesta (1971, 174), al analizar la imagen poética hernandiana, destaca la figuración corpórea y visionaria en su poesía de guerra, donde los "conceptos abstractos se hacen materiales, corpóreos y palpables". Marie Chevallier (1977, 301), por su parte, habla de las "metáforas de la dislocación corpórea", de "interpenetración de la tierra y de lo humano". Claude Le Bigot (1997, 65) señala en esta poesía una "retórica del cuerpo", sostenida por el paradigma "latido, pulso, fiebre, corazón, vena, sangre", y Serge Salaün (1993a, 437-438, y 1993b, 109-110) destaca "la vigencia de lo concreto, de lo material" del "léxico corporal" en *Viento del pueblo* (donde "mano" es el término más habitual tras "sangre", y por delante de "corazón", "hueso", "alma", "boca", "frente", "ojos", "cuerpo" y "voz"). Se trata de "un área semántica abierta, a la vez anatómica y simbólica o metafórica", de forma que "la relación entre lo concreto y lo abstracto es de tipo dialéctico", tanto por la polisemia de los términos empleados como por la "técnica combinatoria" y el "vigor asociativo" de Hernández. Finalmente, Mario Martín Gijón (2012, 263-276), partiendo de la dimensión de "presencia" analizada por Gumbrecht (2004, 9-11) frente a las "culturas del significado", ha relacionado esta poesía con una "cultura de la presencia" definida por la centralidad del cuerpo, la integración del hombre en la naturaleza y una definición profética del oficio de poeta".

[1] En el ángulo inferior derecho de la contracubierta aparece la indicación: "Precio 8 pesetas". En una pegatina de color rosa que conservan algunos ejemplares del poemario aparece escrito: "Cuida al libro con el mismo cariño con que el S. R. I. te lo entrega" (Robles 2014, 108).

No debemos olvidar cómo sustenta Miguel Hernández esta unión verbal de lo concreto y abstracto que, en realidad, vertebra toda su poesía, desde sus inicios, llena de una sensorialidad y una sensualidad de la materia y los objetos del campo, que unos atribuyen a su ser y temperamento levantino, pero que podemos achacar más bien a su aprendizaje dentro de la modernidad lírica, que recoge y contextualiza el resto de acarreos que presenta su obra. Entre estos, no es nada desdeñable su lectura de los poetas místicos, puesto que tanto San Juan de la Cruz como Santa Teresa de Jesús son verdaderos maestros en hacer bien visible la "realidad invisible" (que diría Juan Ramón Jiménez) de su certeza espiritual mediante un lenguaje repleto de audaces imágenes sensoriales, traduciendo los procesos místicos más elevados a una fisicidad concreta y aun baja. No estará de más recordar imágenes, como, por ejemplo, en el tratado de la *Noche oscura* sanjuanista, "el jabón y fuerte lejía de la purgación de esta noche" (II, 2, 1), la purificación del alma en el fuego "como el oro en el crisol" (II, 6, 6), o la comparación de la purgación del alma por la luz divina con la que realiza el fuego en el madero (II, 10, 1), imagen central y punto básico de toda la exposición de la *Noche* (Juan de la Cruz, 1991, I). San Juan habla de "la madera del alma" (II, 12, 5), construcción análoga a expresiones hernandianas como "la herramienta del alma", en "Las manos" o, más rudamente, "los cojones del alma", en "Los cobardes". En el caso de Santa Teresa, solo traeré a la memoria la famosa analogía de *Las moradas* del alma con el corazón del palmito (Moradas primeras, II) y la no menos famosa comparación con el gusano de seda (Moradas quintas, II; "me sembraban la sangre de gusanos de seda hilando suavemente", dice Retama, por cierto, en el acto tercero, escena segunda, de *Los hijos de la piedra*: (Hernández 2010, II, 1199).

Bien es cierto que este "delirio materializador" de Hernández no se entiende sin la eclosión de la modernidad lírica del siglo XX, como decía antes, en la cual, tanto la vida como la literatura se llenan de cosas. A las cosas mismas, proclama la fenomenología (Zirión, 203), que Ramón Gómez de la Serna (1934), otra lectura básica hernandiana, traduce por nuestra salvación a través de las cosas. Desde el punto de vista soviético, Sergei Tretiakov escribe *La biografía de la cosa* (1929), donde critica el fetichismo de la mercancía y demuestra que "la cosa" es una condensación de procesos laborales socializados que tiene lugar a lo largo del tiempo. Aún falta otro paso para llegar a la poesía del oriolano, que no es otro que el surrealismo y Pablo Neruda, con su revalorización visionaria de la dimensión física tanto del ser humano

como de la materia verbal. La fuerza imaginística de la materialidad elemental que impregna el mundo caótico, fragmentario y angustiado de *Residencia en la tierra* es fundamental para la maduración de la nueva poesía hernandiana, como es sabido (Hoyo, 1952; Cano Ballesta, 1971; Cervera, 1993, entre otros). Es el surrealismo el que propone una nueva "estética de la presencia", la condición inmediatista de una "puesta en presencia" donde la imagen quiere ser la cosa misma, hacerse cuerpo u objeto material para actuar contra el orden de lo real, revelando su falsedad y descubriendo la evidencia del mundo (Puelles, 2002). El propio surrealismo se pone al servicio de la revolución, y, por tanto, no es paradójico que esté presente en la lírica que Miguel Hernández escribe durante la guerra civil (donde su poesía se carga de compromiso social sin abandonar las imágenes irracionales ni los ritmos salmódicos), que va a ser considerada como una eficaz arma de combate.

Es la guerra civil la que tensa esta energía de la poesía hernandiana y la lleva a su extremo, alcanzando altas cotas de eficacia tanto en lo ético como en lo estético, tanto en lo literario como en lo ideológico, anudados de una forma única en sus mejores poemas. Su lírico "delirio materializador" se tiñe de materialismo histórico y militante, podríamos decir, como una extensión natural de su cosmovisión poética y humana. Miguel Hernández "fue el mejor y más auténtico poeta de la guerra", como dejó escrito Rafael Alberti (2009, 354), y lo fue en este sentido de "poesía total", parafraseando a Serge Salaün (1993b), a través de su fe y su pasión en la palabra como transformadora de la lírica y del mundo, según manifiestan los optimistas cantos que componen *Viento del pueblo*.

La energía de esta poesía se relaciona también con el hecho evidente de que se trata de una lírica épica, de guerra y de combate, de agitación y propaganda, que tiene como finalidad animar, enardecer, reforzar y convencer a su público (ese pueblo en armas al que, al modo de un profeta romántico, se dirige) de que su lucha es justa y su victoria, inevitable. Por eso mismo, sus componentes orales son muy importantes, y acrecientan sus valores físicos y materiales, así como su efecto galvanizador y catárquico, aunque su difusión es múltiple y no solo oral (recitada en distintos espacios públicos, desde un teatro o una plaza de toros hasta el frente; leída por megáfonos y altavoces en las trincheras; retransmitida por radio; musicada y cantada; escrita en periódicos murales; impresa en tarjetas postales u hojas volanderas; arrojada desde aviones; publicada en una revista, ya sea del frente o

de la retaguardia y, finalmente, recopilada en libro, ya sea colectivo o individual, como es el caso de *Viento de pueblo*). Todos estos canales y cauces de difusión son complementarios e igualmente importantes, y, en cada uno de ellos, ni el poema ni el receptor son enteramente los mismos. Tan erróneo e incompleto es obviar el componente oral como despreciar el poemario que recolecta estas composiciones, y lo digo porque parte de la crítica hernandiana ha oscilado entre un extremo y otro.

El hecho de que los poemas bélicos de Miguel Hernández, como casi toda la lírica de la guerra civil, hayan sido escritos pensando en su recitado público, determina su conformación sintáctica, fónica, rítmica y estructural, el uso de repeticiones y anáforas, paralelismos y quiasmos, correlaciones, bimembraciones o trimembraciones, así como el empleo de otros elementos propios de una retórica oratoria, épica, propagandística y didáctica: la arenga, el apóstrofe y la exhortación, el presente acrónico, el imperativo y el vocativo, la retórica triunfalista, la afirmación rotunda y enfática, la dialéctica de la pregunta y la respuesta, la isotopía maniquea, las metáforas enfrentadas en series paralelas, la animalización y desvalorización del enemigo, la llamada al combate y la promesa de victoria (*vid*. al respecto Salaün 1985, 111-155, y Chevallier, 1977, 311-345). En definitiva, la identificación y comunión, física, laboral, bélica, ideológica, emocional y hasta mítica (a través de la mística de la tierra, de la sangre, del esfuerzo y del trabajo), con su oyente. De este modo, cada composición parece convertirse en una poesía performativa, que no solo expresa, sino que realiza lo enunciado de una manera mágica y ritual, como si de un nuevo texto sagrado se tratara.

Ello no supone necesariamente una simplificación estética; se trata de una escritura enérgica y potente, que se muestra como cauce perfecto para vehicular tanto la voz y la dicción hernandiana como su lirismo visionario. La recitación del poema actualiza y reduplica su potencia verbal, física y sensorial mediante una "puesta en escena" que incluye rasgos suprasegmentales o prosódicos como la entonación, las variaciones articulatorias, el ritmo o la duración, y otros interpretativos como la gesticulación, la escenificación, la dramatización o teatralización de la lectura. Antes me refería a una "retórica de la presencia", que es bien aplicable a lo que estoy describiendo ahora, y también el término de "poética-acción", que ha empleado Serge Salaün (2010) para referirse a esta lírica de la voz, la dicción y el gesto.

Tomas Navarro Tomás (Hernández, 1992b, I, 609) describe en el prólogo a *Viento del pueblo* el momento en que Miguel Hernández convierte *su verbo en carne*, y de forma análoga lo recuerdan Pedro Mateo Merino (Gómez y Patiño 1999, 464-473) y Vicente Aleixandre en *Los encuentros* (1958, 199-200). Podemos fácilmente imaginar el efecto de galvanización en su auditorio. Sobre el poder y la eficacia incluso militar de estas lecturas, Enrique Líster (1977, 127-128) dejó un preciso testimonio en sus memorias: "He podido comprobar muchas veces que una poesía capaz de llegar al corazón de los soldados valía más que diez largos discursos".

Retórica de la presencia y componente visual en *Viento del pueblo*

En esta *retórica de la presencia*, el componente visual del libro impreso juega un importante papel. El paso del poema de la publicación periodística, o de su recitación pública, a su recopilación en volumen, supone un cambio de contexto, de lectura y de recepción del mismo, aparte de haber superado el filtro de la actualidad inmediata para pasar a formar parte de un producto cultural con vocación de permanecer. Como ha escrito Serge Salaün (1985, 89), "la prensa difunde la creación al día", mientras que "el libro aporta la distancia y la sanción del tiempo", "fija, instaura lo definitivo"; por tanto, "la prensa sería el gesto espontáneo y el libro el monumento duradero". No son demasiados los poemarios que se publican en la España republicana entre el 18 de julio de 1936 y el 28 de marzo de 1939: Salaün (1985, 81-89) localizó unos setenta y cinco títulos de obras poéticas editadas en España y en castellano, de las cuales, más de la mitad no pasaban de ser folletos (entre cinco y cuarenta y ocho páginas) y más de un tercio eran antologías colectivas. Entre las cerca de cincuenta obras poéticas individuales publicadas durante la guerra en el bando republicano se encuentra *Viento del pueblo*. Que su contenido fueran composiciones aparecidas previamente en la prensa periódica era lo habitual.

Con estos datos, el hecho de que Miguel Hernández publicara su libro es todo un privilegio. Pero mayor aún lo es que se publicara con sus características formales: tiene un papel de calidad, un tamaño de 17 x 23,5 centímetros, va acompañado por dieciocho fotografías (un retrato inicial de Hernández más diecisiete imágenes que acompañan a sendos poemas, con una distribución uniforme a lo largo del libro[2]), y

[2] Los poemas del libro que no tienen fotografía son ocho: "Sentado sobre los muertos", "Nuestra juventud no muere", "Rosario, dinamitera", "Aceituneros", "Visión de

tiene 158 páginas con gran desahogo tipográfico: una hoja para el título del poema y, tras ella, la composición (en un buen tamaño de letra, con espaciados interestróficos y con amplios márgenes), a la que precede o sigue una fotografía: el título, por tanto, engloba tanto al poema como a la imagen. La disposición de la fotografía también es importante, porque no se publica al margen de la escritura, como es habitual: en ocho ocasiones, la imagen se publica en el vuelto del folio que reproduce el título del poema, cara a cara con el texto, y en otras nueve, la foto aparece en la misma página del poema: en seis casos, antes de iniciarse la composición, y en otras tres, justo al final de esta. De este modo, la imbricación de texto e imagen es mayor, y recuerda a la que se produce en la prensa periódica. Además, las fotos varían de formato, tamaño y disposición; unas son cuadradas o acarteladas, y otras rectangulares y apaisadas, llenando así una franja del ancho de la página (en un caso, el retrato en plano medio de Dolores Ibárruri, la "Pasionaria", la foto aparece recortada, siguiendo su silueta); pueden ocupar desde la página entera (caso del retrato inicial de Hernández, o de la foto que muestra los pies de los labradores junto al poema "Campesino de España") a tan solo un tercio de la misma; pueden aparecer centradas en el texto o alineadas a la derecha o a la izquierda de la página; incluso, en un caso (la fotografía de un edificio bombardeado que acompaña al poema "Recoged esta voz"), aparece volcada sobre su ángulo inferior izquierdo, a manera de rombo, acentuando así el dramatismo de lo representado y cantado.

En casi todas las fotografías aparecen personas, un sujeto colectivo y anónimo (salvo en el caso de la "Pasionaria") a la vez que heroico, resaltando así el componente humano, popular y humanista del poemario: en ocho de ellas aparecen campesinos desarrollando distintas labores agrícolas (en la primera, los campesinos sostienen en alto las hoces, símbolo comunista y revolucionario; en dos de ellas, quizá las mejores, muestran un sorprendente primer plano, en ángulo picado, de las extremidades en reposo: manos en "Las manos" y pies en

---

Sevilla", "Ceniciento Mussolini", "El incendio" y "Fuerza del Manzanares". El hecho de que "Rosario, dinamitera" y "Ceniciento Mussolini" no vayan acompañados de una imagen puede ser debido al interés de que el libro no se cargue de retratos individuales (tampoco son retratos las fotografías que acompañan a la "Elegía primera", dedicada a García Lorca, y a la "Elegía segunda", brindada a Pablo de la Torriente). En el caso de "Visión de Sevilla", la ausencia de imagen evita una representación tópica o costumbrista de la ciudad. En el resto de poemas quizá se deba a no querer repetir motivos presentes en otras fotografías del libro, al ahorro de costes, a la ausencia de imágenes de calidad similar o al propósito de no sobrecargar el volumen.

"Campesino de España"). En cuatro de ellas encontramos milicianos (en dos, desfilando y en otras dos, en las trincheras, en actitud vigilante y con una ametralladora —significativamente, la última foto del poemario—); en una, una mujer y dos niños, como representantes de la población civil que sufre la guerra, y en otra, la "Pasionaria", "mujer, España, madre en infinito" (Hernández 2010, 517), defensora de todos ellos, emblema, líder y mito político de la resistencia republicana. También me parece importante señalar que (coincidiendo con su relevante papel en las composiciones del libro), en cinco fotografías aparecen mujeres (el trabajo, la producción, el combate y la defensa es tarea de todos, y la republica hizo un esfuerzo importante para que la mujer participara en ellos): además de las dos últimas que acabo de citar, en otras dos aparecen campesinas y en otra, una soldado observando a los milicianos que desfilan. Solo hay tres fotos sin personas: el edificio bombardeado antes citado y dos representaciones alegóricas: el *collage* o fotomontaje que acompaña la "Elegía segunda" a Pablo de la Torriente, donde la estrella comunista de cinco puntas, rodeada de un círculo, aparece en blanco, sobreimpresionada sobre una fotografía de unas hojas de laurel, símbolo del héroe y de la victoria, y los caballos galopando (símbolo de la fuerza y el empuje del "pueblo en armas") que anteceden a "Juramento de la alegría". Las imágenes se afilian a la estética del fotoperiodismo documental que practican los medios de izquierdas en toda Europa y la República durante la guerra civil, glorificadora del pueblo a través de una mirada que combina lo antropológico, lo social y lo ideológico (la visión casi etnográfica del trabajo colectivo del campo junto a la formación disciplinada del "pueblo en armas", protagonista y sujeto de su propia historia y de su propia defensa).

Salvo la foto de la mujer con los niños y el edificio bombardeado, que aluden a un ámbito civil y urbano, todas las demás muestran, como vemos, el campo y el frente de batalla, lo que se adecúa a las composiciones (la unión telúrica de pueblo y tierra, también anunciada por las espigas de la cubierta, dibujadas sobre el título[3]), a la realidad hernandiana y social (la española era una sociedad mayoritariamente agraria), al esfuerzo propagandístico republicano (a través de su política, reflejada mayoritariamente en la prensa y el cartelismo) y al lector al que principalmente se dirige el poemario. Solo en la primera

[3] Metáfora visual de las espigas movidas por el viento que reaparece en la fotografía de cubierta de *Work and War in Spain*, editado por Antonio Ramos Oliveira (Londres, Spanish Embassy, 1938).

foto citada, la de las víctimas más indefensas de la guerra (que además inicia el volumen), la mujer y los dos niños retratados miran a la cámara, como interpelando al lector y espectador de libro, solicitando su ayuda. En las demás no sucede esto, lo que está en línea con la extendida idea de que, en la fotografía proletaria, los actores de las imágenes no se tenían que percatar de que los estaban fotografiando o, al menos, no tenían que entrar en contacto visual con la cámara, para que su situación vital no se viera influenciada por el hecho de ser fotografiada (Hesse 2011, 66). Como apunta Bourdieu (1988, 30), "Todo ocurre como si la *estética popular* estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida". Por la misma razón, no sorprende que en el libro solo encontremos un fotomontaje, cuya eficiencia para la propaganda de masas era vista con reservas por parte de la cultura obrera.[4]

Tanto fotografía como poema son fenómenos culturales estilizados e interrelacionados, que producen en su receptor primario el goce del reconocimiento a la vez que una redención empática de su realidad física, laboral y bélica. De este modo, se ofrece una imagen supuestamente *auténtica y fiel*, a la vez que propagandística, del pueblo que trabaja, que se defiende y que disfruta del libro como protagonista y destinatario principal del mismo (un volumen que es a la vez documento, por su propósito político, ideológico, movilizador, y *monumento*, por su propósito artístico, estético, poético), coincidiendo así con los postulados del arte de izquierdas. De este modo, *Viento del pueblo* va más allá de ser un libro; es un organismo social importante que participa en los procesos de comunicación y propaganda de la España republicana durante la guerra civil, contexto en el que se inserta (y por ello su valor es anunciado, junto a una imagen del poeta, en la revista *El Mono Azul* el 19 de junio de 1937, de esta manera: "La edición, que constará de muchos ejemplares, irá ilustrada con fotografías, será esparcida por las trincheras y arrojada como propaganda en el campo enemigo"[5]).

---

[4] Hesse 2011, 68, pone como ejemplo el rechazo de varios fotomontajes presentados para su publicación por parte de la redacción de *Der Arbeiter-Fotograf*, la revista de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania, fundada en 1926. Recuérdese también al respecto la polémica entre Josep Renau y Ramón Gaya (1937, 57), en la que el segundo propone usar el fotomontaje principalmente para la propaganda republicana en el extranjero. Lo cierto es que su práctica durante la guerra civil no fue mayoritaria.

[5] Previamente, el 16 de mayo de 1937, había aparecido en la portada de *Frente Sur* el poema "El incendio" con la indicación: "Del libro en prensa 'Viento del Pueblo' que publicará en breve 'Altavoz del Sur'".

"Toda fotografía es un certificado de presencia", escribe Roland Barthes (1990, 151 y 155), donde "el poder de autentificación prima sobre el poder de representación", al contrario que en la escritura. Su "fuerza de evidencia", de una "evidencia extrema" (Barthes 1990, 181 y 193),[6] contribuye a reforzar el mensaje que los poemas hernandianos transmiten. La unión de texto escrito y texto visual conforma lo que se ha llamado una "imagentexto" (Mitchell, 2000, 231), un "iconotexto" (Burke 2001, 51) o un "tercer texto" (Mit 2008),[7] un sistema de *re-creación dual* que, en este caso, se concreta en un "fotolibro" (AA. VV. 2004, Parr 2004-2014, Fernández 2014), aunque es cierto que desde la cubierta del volumen se reconoce la autoría del poeta y no la de los fotógrafos, cuyas obras, por tanto, al menos en la intención del editor, aparecen subordinadas al texto, como un *suplemento* (Lo que, por otra parte, no es extraño: tanto para Walter Benjamin como para Bertolt Brecht o John Heartfield, "la imagen fotográfica debía estar siempre subordinada —o encerrada en— una clave textual": Gough 2011, 76). No hay duda de que es cada poema el que indica cómo debe ser interpretada cada imagen.[8] Esta, por ende, tiene un efecto mnemotécnico sobre el lector u oyente del poema, y es de una utilidad inmediata en una población que en gran parte no sabe leer; adaptando el *dictum* gregoriano,[9] podemos decir que las fotografías son las letras de los analfabetos (Moholy-Nagy, 1928, había escrito que "El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía": Benjamin 2005, 12 y 52-53[10]). Conforman, junto a la lectura en voz alta de los poemas, el verdadero libro, visual y auditivo, para ellos (volviendo a fórmulas medievales de renovada significación

[6] *Vid*. la posición contraria en Rosset, 2008.

[7] Para la relación entre ambos medios véase además Ansón, 2000.

[8] Sontag (1992, 33) recuerda que las fotografías "por sí solas son incapaces de explicar nada", y que "lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante" (29), "un contexto apropiado de predisposición y actitud" (27); dadas estas circunstancias, la fotografía sí puede ayudar a consolidar "una posición moral" o "colaborar en su nacimiento" (27).

[9] La pintura es la literatura de los laicos o el libro de los analfabetos. La afirmación se atribuye a Honorio de Autun (Eco, 1977, 28) y a Gregorio Magno (Barash 1991, 65).

[10] *Vid*. además Luedecke 1931, 211-213, *apud* Hesse 2011, 67: "Sin pretender entrar en argumentaciones psicológicas, podemos decir que al ser humano, en particular al que no es lector habitual, le entra mejor la *imagen* que lo que está *impreso*. [...] La imagen es más fácil de comprender, más expresiva, más cautivadora, menos abstracta que la palabra impresa. No obstante, también tiene sus inconvenientes: a pesar de su concreción, a menudo puede resultar más inexacta que la palabra".

agit-prop: "lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras"[11]).

La unión de fotografía y poema era muy habitual en la prensa periódica, pero no en la edición de libros poéticos. Más frecuente es encontrar, durante la guerra, poemarios colectivos (como el *Romancero General de la Guerra de España*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937, editado por Antonio Rodríguez Moñino y Emilio Prados) e individuales editados con dibujos: por ejemplo, Miguel Prieto ilustra *Llanto en la sangre (Romances 1933-1936)*, de Emilio Prados (Valencia, Ediciones Españolas, s.f. (1937)); José Machado, *La guerra (1936-1937)*, de su hermano Antonio (Madrid, Espasa-Calpe, 1937); viñetas de Ramón Gaya acompañan *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja (Barcelona, Ediciones Hora de España, 1938); y las de Luis Coronas, los *Romances de la guerra*, de César M. Arconada (Santander, Unidad, 1937); ilustraciones de dos dibujantes (lo que es poco habitual), Ignacio Díaz y José Bartolí, completan *Zafarrancho de España*, de Alfonso M. Carrasco (Barcelona, Secretaría de Agitación y Propaganda del P.S.U. de C., 1937); y láminas a color (hecho tampoco habitual) de Manuel Ángeles Ortiz se insertan en *Guerra viva*. *Romances*, de José Herrera Petere (S. l. ,Valencia, Ediciones Españolas, 1938).

Un poco de historia: la relación entre texto e imagen, de la prensa al libro

Hagamos un poco de historia. En el siglo XIX, la incorporación del grabado, xilográfico y litográfico, a la prensa periódica (en España, desde *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*, en la década de los treinta, a las posteriores *Ilustraciones*), y la consecuente interacción entre texto e imagen, modificó las formas de escritura y lectura, de recepción y consumo. En cuanto a la fotografía, en 1839 llegan a España las noticias del invento de Niépce y Daguerre (Pedro Antonio de Alarcón le dedica el poema titulado "A Daguerre" en 1869). De 1844 es el primer libro que combina texto y fotografía, *The Pencil of Nature*, de William Fox Talbot, que contiene 24 calotipos pegados a mano sobre el papel. El camino hacia la fotografía impresa se inicia en estos años, y pasará por el ensayo de distintas técnicas fotomecánicas; en síntesis: primeros procesos, fotolitografía, copia al carbón, woodburytipo y, desde finales de los años sesenta, fototipia,

[11] Atribuido a Suger de Saint Denis: Eco 1977, 27, y Tatarkievitz 1987, 112.

fototipografía y huecograbado, que suponen la generalización de la ilustración fotográfica impresa en libro (Fontanella 1981; Sougez 1989, 60-85; López Mondéjar 1997). Hasta que no se consiguió la reproducción directa de una fotografía en un medio impreso, era frecuente encontrar en los libros ilustraciones "de daguerrotipo", es decir litografías o grabados que copiaban más o menos fielmente el modelo fotográfico. Así, entre las primeras, en *Panorama óptico artístico de las Islas Baleares*, de Antonio Furió (Palma de Mallorca, 1840), o *España: obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj* (Barcelona, 1842) que incluye grabados a partir de daguerrotipos realizados por Ramón Alabern, autor de las primeras fotografías tomadas en nuestro país. La primera muestra de reproducción fotomecánica en una edición la encontramos en las *Excursions daguerriennes* editadas por Lebours en París (1841-1842: tres láminas conseguidas por el procedimiento de Hippolite Fizeau). El primer libro de arte ilustrado con fotografías (si bien estas reproducen grabados que a su vez son reproducciones de pinturas) es el cuarto volumen de *Annals of the Artist of Spain*, de William Stirling (Londres, 1848: 66 calotipos originales realizados por Nicolaas Henneman) (Sougez 1989, 60-85).

En cuanto a la prensa periódica, el 4 de marzo de 1880 se publica la primera fotografía directa con semitonos, sin intervención del dibujo, en el *New York Daily Graphic*. El 17 de noviembre de 1881 *La Ilustración*, dirigida por Luis Tasso, publica una fotografía de la catedral de Palma reproducida tipográficamente. Poco después, en 1882, el procedimiento de fotograbado químico patentado por Georg Meisenbach será decisivo para facilitar la impresión conjunta de texto e imagen. El primer uso en España de este sistema fototipográfico de tramas se produce el 8 de noviembre de 1883, fecha en que *La Ilustración Española y Americana* reproduce el cuadro de Salvador Clemente titulado *Volverán las oscuras golodrinas*, con la firma Meisenbach al pie. El semanario *Blanco y Negro* comienza a publicar fotografías en 1892 y el *ABC* (todavía semanal), en 1903, aunque no de forma regular. La prensa diaria no aplicó las nuevas técnicas hasta 1897, año en que el *New York Tribune* inicia sistemáticamente el uso de la ilustración fotográfica (Rodríguez Merchán 2001, 270 y ss.) Hubo que esperar otros siete años a que el diario *El Gráfico*, fundado en junio de 1904, publicara fotografías en sus páginas (coincidiendo con el británico *Daily Mirror*), seguido, al año siguiente, por el *ABC* (Rodríguez Merchán 2001, 279). Las revistas de ilustración fotográfica

se multiplicarán con fuerza por toda Europa en las primeras décadas del siglo XX.

Se suele considerar que el primer libro de ficción publicado con fotografías es *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach (París, Flammarion, 1892), novela lírica y simbolista cuya primera edición contiene treinta y cinco imágenes de la ciudad.[12] En España, uno de los primeros es *Por los Pirineos. Impresiones de un viaje* (Barcelona, 1903), con fotografías de Pedro Casas Abarca y texto de José Puigdollers. También es destacable la edición de *La ruta de don Quijote* de Azorín que se publica en 1912 con treinta y tres fotos de Manuel Asenjo. En cuanto a poemarios acompañados por varias imágenes (y no únicamente por un retrato del autor), contamos con el pionero *¡Quién supiera escribir!*, la famosa dolora de Campoamor, ilustrada fotográficamente por Antonio Cánovas mediante reproducciones en heliograbado (París, 1905)[13]. Tras él, uno de los primeros en España es *Apolo. Teatro pictórico* (Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911) de Manuel Machado, colección de veinticinco sonetos que describen, en un proceso de écfrasis, diversas pinturas; en el libro, varias de ellas son reproducidas mediante láminas en blanco y negro. Otro caso es el poemario de Francisco Villaespesa *Andalucía. Con cinco ilustraciones de Julio Romero de Torres* (Madrid, Casa Vidal, 1911). Bien es cierto que se trata de fotografías de obras artísticas existentes antes del libro, y no son comparables a los ejemplos posteriores.

En la vanguardia, la correlación entre texto e imagen pronto se convierte en metáfora y en realidad: Anton Giulio Bragaglia publica su

[12] Unos años después, *The Portrait of a Lady* de Henry James (1908) se publica con sendas fotografías de Alvin Langdon Coburn en el frontispicio de sus dos volúmenes; es la primera de una larga colaboración entre ambos. La publicación conjunta de poemas e ilustraciones era habitual en el fin de siglo francés, con ejemplos que presentan diversos grados: *Les Épaves* de Charles Baudelaire, con un frontispicio de Félicien Rops (1866), la traducción de *El cuervo* de Poe por Mallármé con grabados de Manet (1870), el diario *L'Ymagier* de Jarry y Gourmont (1894), la edición de *Émaux et Camées* de Théophile Gautier con ciento diez acuarelas de Henri Caruchet (1895) o el proyecto de Mallarmé de editar *Un coup de dés* con grabados de Odilon Redon. En el modernismo hispánico también encontramos casos análogos. Entre los mejores ejemplos, *Crisantemes* de Alexandre de Riquer, con ilustraciones del mismo autor (1899), o *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (1912), de Valle-Inclán, que se publica con ilustraciones de Aurelio Arteta, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto (de los tres autores, a toda página), Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael de Penagos y José Moya del Pino. *Vid.* Rubio Jiménez 2012.

[13] Puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038021&page=1> [consulta: 10 de septiembre de 2015]. *Vid.* Fernández 2014, 17-22 y 74-79.

tratado de *Fotodinamismo futurista* en 1911; Alvin Langdon Coburn idea en 1917 la vortografía, vinculada al vorticismo de Wydham Lewis y Ezra Pound; Philippe Soupault da a conocer en la revista *SIC* cinco poemas titulados "Photographies animées" (1918); Blaise Cendrars edita en 1924 un poemario titulado *Kodak (Documentaire)*, donde las composiciones, muchas de ellas *collages*, son concebidas como "fotografías verbales" (curiosamente, tres años antes, Gregorio Martínez Sierra había titulado un libro de viajes *Kodak romántico*). También aparecen varios libros que combinan poemas y fotografías: *Bonjour cinéma*, de Jean Epstein (1921), que incluye reflexiones sobre el cine, *Nadjia*, de André Breton (1928), que contiene fotos de Jacques-André Boiffard y Raoul Ubac, entre otros; *Le tombeau des secrets*, de René Char (1930), que se publica con retratos de su familia, o *Facile*, de Paul Éluard (1935), que combina sus poemas con fotografías de Man Ray (Virmaux 1968, Ortel 2002, Wall-Romana 2013). En Estados Unidos, Hart Crane introduce fotografías de Walker Evans en su poemario *The Bridge* (1930), sobre el puente de Brooklyn. En España, Federico García Lorca había proyectado en los años treinta la publicación de *Poeta en Nueva York* precisamente junto a dieciocho fotografías, pero el libro, como sabemos, se publicó tras su muerte, en 1940, y sin imágenes (Millán 1994, 54-59). La Agrupación de Amigos del Libro de Arte, encabezada por Eugenio d'Ors, sí publica en 1930 una edición de *Las poesías del duque de Rivas* con cuatro collages fotográficos de Adelia de Acevedo que siguen de cerca a Max Ernst.

Durante la guerra civil, quizá sea *Viento del pueblo* el único poemario editado en la España republicana con estas características, puesto que el espectacular folleto *Madrid (Baluarte de nuestra guerra de independencia. 7.XI.1936-7.XI.1937)* (s. l., Servicio Español de Información, s.f. (1937)), seguramente maquetado por Mauricio Amster, que muestra cerca de cincuenta fotografías en ocho hojas, iba acompañado por textos de Antonio Machado, pero todos en prosa, salvo, en su inicio, los cuatro endecasílabos del famoso serventesio: "¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena,/ rompeolas de todas las Españas!/ La tierra se desgarra, el cielo truena,/ tú sonríes con plomo en las entrañas". En Santiago de Chile sí apareció el mismo año *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra (1936-1937)*, de Pablo Neruda, acompañado de dieciséis láminas con fotografías y fotomontajes del chileno Pedro Olmos (varias se reproducen en Neira 2015, 144-148). Bien es cierto que el poemario de Hernández podemos insertarlo fácilmente en la serie de fotolibros

republicanos publicados durante la guerra, como *España 19 de julio 1936* (Barcelona, Oficinas de Propaganda CNT FAI, 1936), *Madrid* (Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937), *El crimen del camino Málaga-Almería*, de Norman Bethune (Valencia, Iberia, 1937), *La lucha del pueblo español por su libertad* y *Work and War in Spain*, ambos editados por Antonio Ramos Oliveira (Londres, Spanish Embassy, 1937 y 1938), o *Valor y miedo*, de Arturo Barea (Barcelona, Publicaciones Antifascistas de Cataluña, 1938), e incluso considerarlo complemento superior de la *Castilla escolar antifascista* (Valencia, Ministerio de Instrucción Pública, 1937). (*Vid.* Fernández 2014).

Las fotografías de *Viento del pueblo:* sus autores y Tina Modotti

No sabemos si Miguel Hernández intervino en la selección del material fotográfico (sí corrigió pruebas de sus poemas: el 21 de abril de 1937, le dice en carta a Josefina: "Mi libro ya está puesto en marcha. Después de escribirte, voy a ponerme a corregir pruebas de él, que me han mandado ya de la imprenta": Hernández 2010, II, 1655); lo más probable es que esta tarea la llevara a cabo Tina Modotti, conocida como "camarada María Ruiz", responsable de la edición del libro en el Socorro Rojo, fotógrafa italiana y compañera de Vittorio Vidali, el comandante Carlos. Bien es cierto que Miguel Hernández siempre se había interesado por la relación entre texto e imagen. En un poema de 1931, "Carta completamente abierta a todos los oriolanos", muestra su propósito de hacer "Un bello libro que vaya/ilustrado por Penagos,/ por Bartolozzi o Pedraza" (Hernández, 2010, I, 145). Se conservan cuatro dibujos del oriolano (una sandía, unas granadas, un gallo y una serpiente), amén de numerosos bosquejos de otros en sus manuscritos, que estaban destinados a ilustrar sendas composiciones de *Perito en lunas*, propósito que finalmente no se llevó a cabo (Martínez Sainz y Vera Abadía 2003). Del mismo modo, es conocido que Hernández, en sus recitales, se ayudaba de una pizarra y de la tiza para explicar estos poemas, así como de unos cartelones con dibujos de su amigo Francisco Díe (por ejemplo, para su "Elegía media del toro"). Posteriormente, Hernández le propuso a Benjamín Palencia, en una carta fechada en diciembre de 1935, que ilustrara *El silbo vulnerado* y, el mismo año, Maruja Mallo —una viñeta suya acompaña al poema hernandiano "Al que se va" en la revista *Silbo*, 1 (mayo de 1936), 2— había concebido la idea de realizar la escenografía de *Los hijos de la piedra*, aunque

ninguno de estos proyectos se cumplirá. Recordemos además los cuentos para su hijo Manolillo que el poeta escribió en la cárcel, y que fueron acompañados por dibujos de su compañero Eusebio Oca (*vid*. Estévez, 2010).

Las fotografías aparecen de forma anónima, lo que era habitual en las publicaciones editadas durante la guerra. No obstante, he localizado a varios de sus autores (aparte de alguna otra posible atribución). Por un lado, el retrato de Miguel Hernández que encabeza el libro es obra del brigadista alemán Hermann Radunz (1870-1954), que era empleado de la librería extranjera que había en la calle Caballero de Gracia de Madrid, y captó la imagen a corta distancia (por lo cual aparece un poco deformada), con una cámara Rolleiflex. Lo sabemos porque Manuel Llácer, que dirigía la revista *Comisario*, se lo comentó a Arturo del Hoyo (2003 y 2004), quien lo hizo público (Hernández 1992a, I, 57). Se trata de un retrato, en primer plano, de tres cuartos de perfil. Al contrario que en muchas de las fotos que se conservan de Miguel Hernández, el poeta no sonríe, está serio, y su mirada no está dirigida al espectador, sino que se focaliza a la derecha, fuera de la imagen, sugiriendo un estado de ánimo lleno de dignidad y determinación, que se adecúa plenamente a lo que el libro va a comunicar.

También sabemos que la foto que acompaña al poema "Las manos" es seguramente de Tina Modotti, que ya captó con su cámara otras fotos similares en su etapa mexicana (como *Manos lavando* y *Manos de titiritero*, de 1927, o *Manos de trabajador*, de 1928). De esta manera, Modotti inserta su imagen y el poema hernandiano en una serie icónica de largo desarrollo en los años veinte y treinta, como he estudiado en otro lugar (Alarcón Sierra 2015). Quizá también fuera suyo el único fotomontaje de todo el poemario, que acompaña a la "Elegía segunda" dedicada "A Pablo de la Torriente, comisario político". Podrían ser suyas otras imágenes, pero no puedo aportar más que afinidades entre fotografías: en México, Modotti retrató los pies calzados con sandalias de un campesino, que está sentado y con las manos bajo las rodillas (*Pies de campesino*, 1927: *vid*. Manguel 2002, 83-194), de forma similar a como sucede en la imagen colectiva que acompaña al poema "Campesino de España". Esta apareció previamente en el folleto *7 octubre. Una nueva era para el campo* (Madrid: Ministerio de Agricultura, 1936), cuya composición gráfica realizaron Josep Renau y Mauricio Amster (Robles 2014, 107[14]), y luego lo hace en *Frente Sur*,

[14] Robles, 2014, 107, afirma que esta fotografía apareció en *Frente Extremeño*, 2 (24 de junio de 1937), pero no encuentro la imagen en ningún número de esta publicación.

50 (16 de septiembre de 1937), 2, con el pie de foto: "Los decretos del Ministro de Agricultura, camarada Uribe, calientan el cuerpo y el alma de los campesinos españoles". En ambos casos la palabra "Decreto" aparece sobreimpresionada en la imagen, lo que no sucede en *Viento del pueblo*.

La imagen, lateral y a contraluz, de los soldados avanzando en línea, que cierra en *Viento del pueblo* el poema "Al soldado internacional caído en España", pertenece a David Seymour ("Chim"), y se publicó en la página 10 de la revista holandesa *Wij* el 26 de marzo de 1936, ilustrando el artículo titulado "De Heilige Mis Aan Het Front" con fotografías del reportaje sobre la misa en el frente que realizó el cámara durante el mes de febrero en Berriatúa, Vizcaya (Young, 2011, 2, 114; Robles, 2014, 108). Seguramente también aparecería en alguna revista española.

No se había señalado hasta ahora que la foto del militar reposando en una trinchera que cierra la "Canción del esposo soldado" es del alemán Otto Pless (1898-1972), al que Miguel Hernández conoció, como luego veremos, y que mantuvo en Madrid laboratorio propio durante la guerra civil, "Foto Oples". Se publicó ilustrando el reportaje de I. W., "Dos días con la centuria Thälmann en el frente de Aragón", en la página 14 del número 460 de revista *Estampa*, el 7 de noviembre de 1936 (la instantánea está recortada en el poemario: tal y como aparece en la revista, a la izquierda del brigadista se ve otro soldado y una ametralladora, y va acompañada de la indicación: "Un nido en la posición de la *Centuria Thälmann*"). Las imágenes de campesinas que acompañan a los poemas "Los cobardes" y "1º de mayo de 1937" también parecen ser de Otto Pless, pues se conservan copias suyas en la Biblioteca Nacional con el sello "Altavoz del Frente Zona Sur" en el reverso y anotaciones en alemán (BNE, GC-CARP / 246; Robles 2014, 108). Igualmente sería suya la fotografía de la madre con dos niños que acompaña la "Elegía primera", pues forma parte de la serie tomada en el asalto al Santuario de Santa María de la Cabeza, Andújar (BNE, GC-CAJA / 88 / 4 / 2, *ibid*).

Tampoco se había señalado que la foto del edificio en ruinas que acompaña al poema "Recoged esta voz" corresponde a uno bombardeado en 1937 en el barrio madrileño de Argüelles, y fue hecha por Vicente López Videa. Apareció publicada como portada de *Mundo Gráfico*, 1320 (17 de febrero de 1937).[15] Las fotos-denuncia de

[15] En Robles 2014, 108, aparece atribuida, creo que erróneamente, a Mayo. Vuelve a publicarse en *Mundo Gráfico*, 1349 (8 de septiembre de 1937), 6. Una fotografía del

inmuebles bombardeados son muy frecuentes en la prensa republicana. Katy Horna, por ejemplo, captó con su cámara algunas imágenes similares, en Barcelona y Aragón, y Capa y Taro lo hicieron en Madrid. Recordemos al respecto el artículo de Miguel Hernández "La ciudad bombardeada", publicado en el número 7 de *Frente Sur* (11 abril 1937). No se ha indicado tampoco que la foto de "Pasionaria" procede del discurso con que arengó al Quinto Regimiento a comienzos de octubre de 1936 (sus imágenes son constantes en la prensa republicana desde su famosa proclama "¡No pasarán!", pronunciada ante los micrófonos del Ministerio de Gobernación el 19 de julio de 1936) y probablemente sea de "Chim" (David Seymour), quien dedicó un reportaje gráfico al acto (*vid*. los negativos de *La maleta mexicana* en Young 2011, 2, 47-48). Por último, otras tomas pudieran ser del fotógrafo Tréllez, compañero de Miguel Hernández en el *Altavoz del Frente*, al que conoció en Jaén. Se conserva una foto donde ambos aparecen sentados en un muro de piedra, que se publicó en el libro de Josefina Manresa *Recuerdos de la viuda de Miguel* Hernández (1980, XIV) y en el de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y* regresado (1992, 233); actualmente puede verse también en la fototeca virtual de la Fundación Cultural Miguel Hernández. No obstante, otros fotógrafos trabajaron para el *Altavoz del Frente*, como Francisco Mayo y Benítez Casaus, amén de que Tina Modotti, al preparar la edición del libro (si es cierto que fue ella) seleccionaría las imágenes de entre el material que tuviera a mano, incluida la prensa ilustrada republicana.

Al menos ocho de las fotografías del poemario las he encontrado publicadas en el periódico del altavoz del *Frente Sur:* el retrato de Hernández aparece en el número 12, correspondiente al primero de mayo de 1937, acompañando a su artículo "La fiesta del trabajo", en la parte inferior de las páginas 3 y 4 (pudiera variar ligeramente el ángulo de la toma fotográfica, aunque el efecto puede deberse también a la mala calidad del periódico consultado y a que la imagen se divide en dos páginas). En el mismo ejemplar encontramos otras dos fotos del libro: en la página 2, la de los campesinos arando la tierra que abre el poema "Jornaleros"[16] y, en la página 4, la del soldado con la ametralladora Lewis que ilustra el poema "Euzkadi", que reaparece en

mismo edificio, tomada desde un ángulo ligeramente distinto, aparece ilustrando el artículo de J. Izcaray "Madrid como es hoy", *Estampa*, 495 (24 de julio de 1937), 12.

[16] Esta imagen parece varias veces en *Frente Sur:* la vuelvo a encontrar al menos en los números 56 (7 de octubre de 1937), 2, y 83 (13 de enero de 1938), 1. La repetición de fotografías es frecuente en el periódico, seguramente debido a la escasez de las mismas.

Frente Sur, 19 (27 de mayo de 1937), 3. Previamente, en el número 3 de *Frente Sur* (28 de marzo de 1937), 3, encuentro la imagen del soldado en la trinchera que en el libro se sitúa tras la "Canción del esposo soldado" (ya aparecida en *Estampa*, ahora con el siguiente pie de foto: Frente de Aragón.-Un puesto de observación en uno de los sectores de dicho frente").[17] La foto de la mujer con los dos niños que inicia la "Elegía primera" se publica en la cuarta página del número 15 de *Frente Sur* (13 de mayo de 1937), acompañando al artículo de Miguel Hernández "Los traidores del Santuario de la Cabeza", y con el siguiente pie: "En la tristeza de estas caras están reflejados todos los padecimientos sufridos por los cautivos del santuario de la Cabeza". La imagen es más amplia que la incluida en el poemario, que ha sido recortada (en la primera aparece un tercer niño de pie a la izquierda de la mujer, y un cuadro sobre las cabezas del grupo).

La imagen que inicia el poema "Los cobardes", donde varias campesinas están cribando el grano de cereal con cedazos, aparece en la portada del número 28 de *Frente Sur* (27 de junio de 1937). La campesina sonriente que cierra la composición "1º de mayo de 1937" se publica, más recortada en su margen izquierdo, en la página 4 del número 35 de *Frente Sur* (22 de julio de 1937), con el pie de foto: "Esta joven campesina contempla con satisfacción las mieses de cereal que ya no pertenecen al terrateniente sino a ella y a los suyos"; un primer plano de su rostro lo volvemos a encontrar en *Frente Sur*, 80 (1 de enero de 1938), 7. Como ya he indicado antes, la imagen que abre "Campesino de España" se publica en *Frente Sur*, 50 (16 de septiembre de 1937), 2. Además, una foto muy similar a la de los milicianos desfilando que acompaña a "Llamo a la juventud" aparece repetida en *Frente Sur*, 11 (25 de abril de 1937), 2, y 77 (19 de diciembre de 1937), 2, y otra en que aparecen los campesinos con las hoces en alto —*Frente Sur*, 135 (27 de mayo de 1938), 1— es una variante de la que inicia en el libro el poema "Vientos del pueblo me llevan".[18]

---

[17] La fotografía reaparecerá en *Ayuda* el 23 de enero de 1938 en un reportaje sobre la toma de Teruel (Herrera 2014, 107).

[18] Esta fotografía podría ser de Martín Santos Yubero: es similar a su retrato de un campesino extremeño sosteniendo una hoz y un martillo en el verano de 1936. Su original se conserva en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y fue expuesto en la exposición monográfica que la Comunidad le dedicó en la Sala Alcalá, 31 a finales de 2010 y comienzos de 2011 <http://culturaypropagandaguerracivil.blogspot.com.es/> [consulta: 10 de septiembre de 2015]. No obstante, las fotografías en que los campesinos elevan sus hoces son muy frecuentes en la prensa republicana: *vid*. la de "Foto Alfonso" en *Estampa*, 448 (15 de agosto de 1936), 19, las de "Foto Mayo" en

Finalmente, la fotografía que acompaña al poema "El niño yuntero" en *Viento del pueblo* fue publicada en *Frente Extremeño. Periódico del Altavoz del Frente de Extremadura*, I, 4 (1 de julio de 1937), 2, bajo el artículo "A los campesinos extremeños" y con el pie de foto: "Empuñando el arado mientras sus hermanos mayores empuñan el fusil". Aparece, como es habitual, de forma anónima, aunque en la Biblioteca Nacional se conserva una copia de la misma con el sello húmedo "Foto Oliva" (BNE, GC-CAJA / 56 / 2 /15; Robles, 2014, 107), que sería, por tanto, su autor.

¿Quién era Tina Modotti, responsable de la edición de *Viento del pueblo*? La crítica hernandiana no se ha ocupado demasiado en este punto, pese a su evidente relevancia (Pérez Álvarez 1995 y 2003, 52-59; Dalla Rizza 2005). Tina Modotti (Assunta Adelaide Lugia Modotti, Udine, Italia, 1896- México DF, 1942) se había formado como fotógrafa en Estados Unidos (donde vivía desde 1913) junto a Edward Weston, quien fue su amante (Figarella 2002). En el México postrevolucionario de los años veinte, frecuentó la compañía de Rivera (quien la retrato junto a Frida Kahlo en el mural *El Arsenal* en 1928) y Siqueiros, entre otros artistas de la vanguardia mexicana. En sus fotografías ofrece, con gran sensibilidad social y simbólica, testimonio y denuncia de las formas de vida del pueblo mejicano. En 1928, la revista barcelonesa *D'Aci i d'Allà* le dedica un artículo, que alaba la calidad estética y revolucionaria de su trabajo. Al año siguiente, su primera exposición individual en la capital mejicana es celebrada por Siqueiros como la primera exposición de la fotografía revolucionaria en México. Tras ser expulsada del país por sus actividades políticas (Modotti pertenecía al Partido Comunista desde 1927), recala en Berlín y en Moscú junto a Vittorio Vidali, a quien había conocido en México (Vidali 1984). En Moscú trabaja en la sección de Prensa y Propaganda de la oficina exterior de Socorro Rojo, hasta que ambos son enviados por el Komintern a la España republicana a comienzos de la guerra civil. Como miliciana del Quinto Regimiento y coordinadora del programa de trabajo del Socorro Rojo Internacional (SRI), Modotti, con el nombre de camarada María Carmen Ruiz Sánchez, desempeñó diversas tareas (enfermera en el Hospital Obrero de Cuatro Caminos, organizado por el SRI, y en una unidad móvil de transfusiones junto al médico canadiense Norman Bethune; enlace de distribución de alimentos del Socorro Rojo; evacuación de niños a otros países; representante del

Estampa, 491 (19 de julio de 1937), 1 y 15, o la de "Foto Vidal" en *Crónica*, 357 (13 de septiembre de 1936), 14.

SRI en el II Congreso Internacional de los Intelectuales en Defensa de la Cultura y en el Congreso de la Solidaridad). Además, editó diversos carteles fotográficos, escribió el folleto *La fotografía como arma del Socorro Rojo Internacional* y fue supervisora y redactora de la revista *Ayuda. Semanario de Solidaridad del Socorro Rojo Internacional*, donde se incluían fotografías (Miguel Hernández publicó en ella varios poemas, como sabemos), y en la que firmó varios reportajes con diversos seudónimos. No extraña, por tanto, que se encargara de la edición de *Viento del pueblo* y de seleccionar su material fotográfico. Ya en 1929 había trabajado en la edición de *El canto de los hombres* del mejicano Germán List Azurbide (como posteriormente lo haría con otro libro de Constancia de la Mora sobre los indígenas mejicanos), aunque ambos proyectos quedaron finalmente inéditos (Cacucci 1992; Barckhausen-Canale 1988 y 1998, 123-150; Hooks 1998; Branciforte 2006 y 2011; Poniatovska 2000 y 2002; Calle 2003 y 2007; Bertelli, 2008; Ruiz Rico 2009; Fernández 2011). En 1939 abandonó España por la frontera francesa y se exilió de nuevo en México, donde murió en 1942. Pablo Neruda (1984, 324) le dedicó el poema "Tina Modotti ha muerto", que leyó ante su tumba, e incluyó posteriormente en *Tercera Residencia. 1935-1945* (1947). Rafael Alberti, por su parte, le dedicó el poema "Presencia de Tina Modotti".

El hecho de que el poemario se publique con fotografías evidentemente determina su lectura. La crítica hernandiana tampoco se ha detenido apenas en este aspecto. La mayoría de las ediciones modernas de *Viento del pueblo* ni siquiera reproducen las fotos de la edición original (solo lo hizo la edición facsimilar del poemario a cargo de Rovira y Alemany y la edición de su *Obra completa*, ambas de 1992, pero no lo hace la reedición de esta última). Rovira y Alemany destacan sumariamente "la propuesta de un código de la imagen junto al texto", una "acertada conjunción de códigos expresivos" (Hernández 1992a, I, 57; lo que se produce es una interdependencia) y Eutimio Martín (2010, 464) califica al poemario de "documental épico-lírico dirigido tanto a la imaginación auditiva como a la percepción visual" (*vid*. además Torres Begines 2012). Serge Salaün (1985, 94-105) estableció una primera aproximación a la relación de poema e imagen, pero solo se refirió a las tiras, viñetas, cómics o tebeos de la prensa periódica y a las aleluyas, en las que el código verbal y el icónico entablan un diálogo en una comunicación de masas muy efectiva y de éxito considerable en la guerra civil (recordemos, por ejemplo, el popularísimo "Oselito" de Martínez de León en *Frente Sur*, compañero de Miguel Hernández en Jaén).

El propio Miguel Hernández (2010, I, 827) es consciente del poder comunicativo de la imagen fotográfica, que usa metafóricamente en varios poemas (*vid*. Estévez, 2010, 86-88). En su crónica "La rendición de la Cabeza", sobre la toma del santuario de Andújar, publicado en el número 13 de *Frente Sur*, correspondiente al 6 de mayo de 1937 (cuarta página), un epígrafe se titula: "Pless con su arma de combate: la máquina fotográfica", y bajo el mismo escribe: "A las ocho avanzaron seis tanques hacia Cerro Chico. Pless se desliza tras uno de ellos con un grueso de infantería, dispuesto a dar su vida para lograr una fotografía buena. Pless es un germano maduro que peleó en la guerra europea y que, por tanto, tiene sobradas experiencias. Sus cincuenta años no le estorban para correr y reír como un chiquillo y en las trincheras parece un patriarca fotógrafo y guerrero... Pless disparaba su arma fotográfica y avanzaba con ellos". Hernández se refiere al ya citado Otto Pless, firma que encontramos bajo sus fotografías, por ejemplo, además de la ya citada *Estampa*, en *Luz. Diario de la República* en 1933, y en el *ABC* madrileño durante la guerra civil.[19]

Viento del pueblo: fotografía, arte, guerra y comunicación de masas

En las primeras décadas de siglo XX, la fotografía, a través de la prensa y las revistas ilustradas, se convierte en el vínculo perfecto entre el arte y los medios de comunicación de masas, en una nueva "política de las representaciones" que está en todos los debates sobre el realismo, los procesos revolucionarios o las retóricas humanistas. Por un lado, en Estados Unidos, el trabajo que Lewis Hine emprende a partir de 1907 supone un inicio para la fotografía de representación de las clases obreras y el subproletariado: con un propósito de denuncia social, retrata la llegada de los inmigrantes a la Isla de Ellis, sus insalubres condiciones de vida y de alojamiento y sus distintos trabajos en fábricas o tiendas, sin rehuir la explotación infantil. Este trabajo se prolongaría a partir de los años treinta en la campaña de

[19] *Vid.,* por ejemplo, *Luz* (26 de mayo de 1933), 9, *ABC* (19 de septiembre de 1936), 4 y 36, (13 de noviembre de 1936), 16. Pless trabajó con el también fotógrafo Mariano Rawicz a comienzos de los años 30. Algunas de sus obras han sido expuestas en Fernández 2004. Testimonios sobre la importancia de los fotógrafos en la guerra civil aparecen en "Los guerreros marroquíes", *A sangre y fuego*, de Manuel Chaves Nogales; *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea; *Días de llamas*, de Juan Iturralde, o "Ruinas, el trayecto: Guerda [*sic*] Taro", *Capital de la gloria*, de Juan Eduardo Zúñiga. *Vid*. Sánchez Vigil y Olivera Zaldua 2014, 193-206.

documentación de los efectos de la depresión económica en el mundo agrícola del sureste de Estados Unidos, dirigida por Roy Stryker y con la participación de grandes fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein o Russell Lee.

Por otro lado, en los años veinte surge un nuevo movimiento fotográfico vinculado a la Internacional Comunista, la factografía (la "escritura o fijación de los hechos", el montaje dialéctico de los hechos reales, integrando el arte y la vida; en realidad, el mito de la fotografía como el registro de los hechos carente de mediaciones y anterior a cualquier interpretación), práctica surgida en el productivismo que conecta la escritura, la fotografía y el cine, y que protagonizan creadores como Alexander Rodchenko, Sergei Tretiakov, Gustav Klutsis o Boris Kushner, y que pronto se expande a través de Alemania (donde el papel de Willi Münzenberg y la *Neuer Deutscher Verlag*, "Nueva edición alemana", es fundamental, así como el precedente del fotomontaje dadaísta berlinés, de Haussman a Grosz y Heartfield) a todos los medios de comunicación de la izquierda europea. Se trata, con ayuda también del cartelismo, la tipografía, el fotomontaje y el cine, de redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad y de considerar al arte como un instrumento para la transformación social; de crear una imagen de tipo periodístico, con propósito objetivo y descriptivo, y destinada a los medios impresos, que documente la vida cotidiana de los trabajadores. Una imagen que convierta al proletariado en protagonista a la vez que en creador y espectador, como forma de emancipación social y de apropiación de los medios de producción y reproducción, tal y como teoriza Walter Benjamin en su ensayo "El autor como productor" (1934; *vid*. Río 2010).

En definitiva, se toma conciencia de la importancia que tiene la imagen fotográfica en la prensa ilustrada para la construcción de la opinión, de la ideología y de un imaginario social. La fotografía, aparentemente, favorece una percepción directa de la realidad, una disolución de la distancia entre los hechos y el espectador. La tarea de la prensa es, por tanto, la educación de las masas, como propone, entre otros, El Lissitsky, y los artistas de izquierda se ponen al servicio de este objetivo, elaborando además un programa iconográfico-propagandístico y un imaginario antifascista.

En la España republicana las Misiones Pedagógicas llevan la cultura al mundo rural (y deja constancia de sus actividades en el fotolibro *Patronato de Misiones Pedagógicas*, 1934) y a la vez construyen una imagen del mismo en los filmes documentales de José Val del Omar,

como también hace Luis Buñuel en *Las Hurdes, tierra sin pan. Estudio de geografía humana* (1933), combinando arte, visión antropológica y denuncia social, o como hará posteriormente, por ejemplo, Josep Renau en sus murales. Se trata de construir la imagen de un nuevo sujeto articulando nociones de cultura popular, propias del mundo rural y de sus formas tradicionales de producción, con las nociones históricas de clase, de alternativa a la burguesía, dentro de la concepción general de las clases proletarias como sujeto histórico emergente.

La guerra civil supone la consagración del fotoperiodismo: Agustí Centelles, Alfonso Sánchez Portela, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymur, el propio Otto Pless, etc., con sus cámaras Leica y Rolleiflex (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014) y de todas estas ideas: el arte se utiliza como un arma más, a través de lo que se denominó "cultura de guerra"[20]; un arte comprometido, cercano al realismo y al modelo soviético del *agit-prop*. Josep Renau, nombrado Director General de Bellas Artes, fundamentó su política artística en la relevancia de la imagen como instrumento de persuasión, de forma que el cartel, la fotografía, el fotomontaje, el fotomural, la ilustración gráfica y el cine se convirtieron en manifestaciones artístico-propagandísticas clave. En definitiva, es en este contexto, que he sintetizado brevemente, en el que hay que interpretar la edición de un poemario como *Viento del pueblo*, y su efectiva combinación de texto e imagen.

[20] "Elevar la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. Porque para nadie puede ser un secreto que nuestro Ejército Popular ha de ser un conjunto de hombres conscientes del ideal por el cual luchan y mueren si es necesario. Se impone, pues, que tengan una cultura literaria, científica y política todo lo más elevada posible, dentro de las circunstancias. ¡Abajo el analfabetismo! Efectivamente, pero teniendo presente que el analfabetismo no consiste solamente en no saber leer y escribir, sino en carecer de conceptos claros de las cosas y en permanecer alejado de los grandes conflictos morales y de justicia social que nos agobian", *Cultura Popular*, 2 (junio de 1937). Urrutia 2006, 21.

Obras citadas

AA.VV. *The Open Book. A History of Photographic Book from 1878 to the Present*. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.

Alberti, Rafael, *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Ed. R. Marrast. Barcelona: Seix Barral / SECC, 2009.

Alarcón Sierra, Rafael. "'Sonoras manos oscuras y lucientes': metamorfosis hernandiana de un motivo literario y artístico". *Miguel Hernández vuelve a Jaén. Primer Seminario Internacional Miguel Hernández*. Coord. R. Alarcón Sierra. Jaén: Universidad de Jaén, 2015. 129-49.

Aleixandre, Vicente. *Los encuentros*. Madrid: Guadarrama, 1958.

Anónimo. "Miguel y un amigo", fototeca de la Fundación Cultural Miguel Hernández: <http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php/fototeca/fototeca/biografia-de-miguel-hernandez/miguel-y-un-amigo-467> [consulta: 31 de agosto de 2014].

Ansón, Antonio. *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo, 2000.

Barash, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelman*. Madrid, Alianza, 1991.

Barckhausen-Canale, Christiane. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1988.

---. *Tina Modotti*. Tafalla: Editorial Txalaparta, 1998.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Bertelli, Pino. *Tina Modotti: sulla fotografía sovversiva dalla poética della rivolta all'etica dell'utopia*. Rímini: NdA Press, 2008.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

Branciforte, Laura. "Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América", *Studia Historica. Historia contemporánea* 24 (2006): 289-309.

---. *El Socorro Rojo Internacional (1923-1939). Relatos de la solidaridad antifascista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Cacucci, Pino. *Tina Modotti*. Circe: Barcelona, 1992.

Calle, Ángel de la. *Modotti, una mujer del siglo XX*. Madrid: Sins Entido, 2003.

Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1971.

Cervera Salinas, Vicente. "Una poética nerudiana en Miguel Hernández: 'Residencia en la tierra'". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*. Vol. 2. Coord. José Carlos Rovira. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 815-21.

Chevallier, Marie. *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1977.

Crónica. Revista de la semana. Madrid: 1929-1938.

Dalla Rizza, Maria. "Miguel Hernández: estudio biográfico". Padova: Università degli Studi di Padova. Tesi di Laurea, 2005.

Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1977.

Éluard, Paul, y Man Ray. *Facile*. París: Éditions G. L. M., 1935. <http://josefchladek.com/book/paul_eluard_-_facile#image-11> y en <http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2011/12/facile.pdf> [consulta: 3 diciembre 2014].

Estampa. Revista gráfica. Madrid: 1928-1938.

Esteve Ramírez, Francisco. "Arte y compromiso en Miguel Hernández". *Letras de Deusto* 40.126 (2010): 75-90.

Fernández, Horacio. Comisario. *Variaciones en España. Fotografía y arte, 1900-1980*. Madrid: La Fábrica, 2004. Exposición celebrada en MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, del 6 de febrero al 9 de mayo de 2004, en *Photoespaña 2004*, del 31 de mayo al 18 de julio de 2004 y en el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, del 7 de septiembre al 31 de octubre de 2004.

---. Comisario. *Fotos & libros. España 1905-1977*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Acción Cultural Española (AC/E) / RM, 2014.

Fernández, Merche. "¿Otras manos de Tina Modotti?". *La maleta mexicana* (13 de diciembre de 2011), Barcelona, MNAC Museo Nacional d'Art de Catalunya <http://maletamexicana.museunacional.cat/2011/12/otras-manos-de-tina-modotti/> [consulta: 31 de agosto de 2014].

Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posre-*

volucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.
Frente Sur. Jaén: 1937-1939.
Gaya, Ramón. "Carta de un pintor a un cartelista". *Hora de España* 1 (1937): 56-58.
---. "Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández", *Hora de España* 17 (1938): 48.
Gómez de la Serna, Ramón. "Las cosas y 'el ello'". *Revista de Occidente* 134 (1934): 190-208.
Gómez y Patiño, María. *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*. Valencia: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.
Gough, María. "Sergei Tretiakov, fotógrafo de hechos". *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2 (2011): 75-77.
Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2004.
Hernández, Miguel. *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*. Valencia: Ediciones "Socorro Rojo", 1937.
---. Edición facsímil a cargo de J. C. Rovira y C. Alemany Bay. Madrid: Ediciones de la Torre / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, 1992a.
---. *Obra completa*. 3 vols. Eds. A. Sánchez Vidal, J. C. Rovira, C. Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992b.
---. *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 2010.
Hesse, Wolfgang. "Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana". *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2 (2011): 64-69.
Hooks, Margaret. *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
Hoyo, Arturo del. "Prólogo". M. Hernández, *Obra escogida*. Madrid: Aguilar, 1952.
---. "Presentación del libro *Escritos sobre Miguel Hernandez*", Ateneo de Madrid, 28 de octubre de 2003. *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*. Eds. J. J. Sánchez Balaguer y F. Esteve Ramírez. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004. 591-93.

<http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas_II_Presentacion/45arturo.pdf> [consulta: 31 de agosto de 2014].

---. "Pequeña historia de un libro: *Obra escogida* (1952) de Miguel Hernández", texto leído en el "Homenaje al poeta Miguel Hernández en el 90 aniversario de su nacimiento" celebrado el 6 de noviembre de 2000 en el Ateneo de Madrid, en A. del Hoyo, *Escritos sobre Miguel Hernández*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003.

James, Henry. *The Portrait of a Lady*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1908. <http://www.portraitofalady.psu.edu/The_Frontispieces.html> [consulta: 16 de enero de 2015].

Juan de la Cruz, San. *Obra completa*. Ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Le Bigot, Claude. *L'encre et la poudre. Pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la II République (1931-1939)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Líster, Enrique. *Memorias de un luchador. Vol. 1. Los primeros combates*. Madrid: G. del Toro, 1977.

López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lumen, 1997.

Luedecke, Heinz. "Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern", *Der Arbeiter-Fotograf* 5.9 (1931): 211-13.

Manguel, Alberto. "La imagen como testigo. Tina Modotti". *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

Manresa, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.

Martín, Eutimio. *El oficio de poeta Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2010.

Martín Gijón, Mario. "Producción de presencia y auto-representación profética. Notas sobre la poesía del frente a propósito de *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández". *Bulletin Hispanique* 114.1 (2012): 263-76.

Martínez Sainz, Ángeles, y Manuel Ramón Vera Abadía. "Cuatro dibujos inéditos de Miguel Hernández han sido cedidos por Francisco Díe a la Fundación Cultural Miguel Hernández". *El Eco Hernandiano. Revista digital*, 6 (2003): *s. p.* <http://www.elecohernandiano.com/numero_6/dibujos_ineditos/dibujos_ineditos.html> [consulta: 13 de abril de 2015].

Millán, Mª Clementa. Ed. F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1994.
Mit, Geles. *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
Mitchell, W. T. J. "Más allá de la comparación: imagen, texto y método". *Literatura y pintura*. Ed. A. Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000.
Moholy-Nagy, L. "Fotografie [*sic*] ist Lichtgestaltung", *Bahuaus*, II, 1 (enero de 1928): 2-9.
Mundo Gráfico. Madrid: 1911-1938.
Neira, Julio. "El 27 y la fotografía". *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*. Madrid: UNED. 2014.136-48.
Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix-Barral, 1984.
Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
Parr, Martin, y Gerry Badger. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon P, 2004-2014.
Pérez Álvarez, Ramón. "Miguel Hernández y el Partido Comunista". *La Lucerna* 5.34 (1995): 33-35.
---. *Hacia Miguel Hernández*. Orihuela: Asociación Cultural Ediciones Empireuma y Fundación Cultural Miguel Hernández, 2003.
Poniatovska, Elena. *Las siete cabritas*, México, Era, 2000.
---. *Tinísima*. México: Era, 2002.
Puelles Romero, Luis. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
Río, Víctor del. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores, 2010.
Robles, Rocío. "Viento del pueblo. Poesía en la guerra", Fernández, 2014. 106-108.
Rodríguez Merchán, E. "La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo". Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2001. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3019901.pdf> [consulta: 18 diciembre 2014].
Rosset, Clément. *Fantasmagorías. Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada, 2008.
Rubio Jiménez, Jesús. "Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza". *Anales de la literatura española contemporánea* 37.3 (2012): 57-98.

Ruiz Rico, Javier. *Carmen Ruiz Sánchez, María. Una historia del Socorro Rojo Internacional*. Madrid: Fundación Domingo Malagón, 2009.

Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia, 1985.

---. "Miguel Hernández: eros en la guerra (*Viento del pueblo*)". *Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. F. J. Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, 1993a. 437-38.

---. "Miguel Hernández: hacia una poética total". *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*. Vol. 2. Coord. José Carlos Rovira. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993b. 105-13.

---. "La poesía de la guerra de Miguel Hernández. Una poética de la voz y de la dicción", *Ínsula* 763-764 (2010): 19-21.

Sánchez Vidal, Agustín. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta, 1992.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, y María Olivera Zaldua. *Fotoperiodismo y República. Prensa y reporteros gráficos 1931-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1992.

Sougez, Marie-Loup. "La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España", en AA. VV, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Tatarkievitz, W. *Historia de la estética, II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 1987.

Torres Begines, Concepción. "Dieciocho fotografías para *Viento del Pueblo*", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* 22 (2012)<http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-28-torres_begines_viento_del_pueblo.htm> [consulta: 31 de agosto de 2014].

Urrutia, Jorge. Ed. *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

Vidali, Vittorio. *Retrato de mujer. Una vida con Tina Modotti*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

Virmaux, Alain. "La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Francaises* 20 (1968): 257-74.

Wall-Romana, Christophe. *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. Nueva York: Fordham UP, 2013.

Young, Cynthia. Ed. *La Maleta Mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Capa, Chim y Taro*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2011.

Zirión Quijano, Antonio. "La noción de la fenomenología y el llamado a las cosas mismas". *Escritos de Filosofía* 22.43 (2003): 157-82.

Lo popular en el teatro de Miguel Hernández

Francisco Gutiérrez Carbajo
UNED

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: Relations between popular and serious literature are very common in literary history, as evidenced by the examples of Juan de Mena, Lope de Vega, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Becquer, Juan Ramon Jimenez... and theoretical works of Milá and Fontanals, Benedetto Croce, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc. With these assumptions, and taking into account the formal and expressive aspects, popular elements are analyzed in the plays *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que has asido*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire* and *Pastor de la muerte* by Miguel Hernández.

Key words: Popular; Miguel Hernández; theatre.

Resumen: Las relaciones entre la literatura popular y la culta son muy frecuentes en la historia literaria, como lo demuestran los ejemplos de Juan de Mena, Lope de Vega, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez..., y los trabajos teóricos de Milá y Fontanals, Benedetto Croce, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc. Con estos presupuestos, y atendiendo a los aspectos formales y expresivos, se analizan los elementos populares en las obras teatrales *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire* y *Pastor de la muerte* de Miguel Hernández.

Palabras clave: Popular; Miguel Hernández; teatro.

Las creaciones de tipo popular de Rafael Alberti, García Lorca y Miguel Hernández se han asociado con frecuencia al medio geográfico en el que se inspiraron. Sin obviar esta circunstancia, parece pertinente recordar que los autores citados vivieron algunos de sus mejores años en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que mantenía una vinculación muy estrecha con el Centro de Estudios Históricos. En esta ilustre institución, don Ramón Menéndez Pidal y otros destacados investigadores realizan una labor de recuperación de lo popular como nunca hasta entonces se había efectuado. En el año 1916 se crea la sección de folclore en la que se lleva a cabo el rescate del *Romancero*, la elaboración de mapas geográfico-históricos de la España medieval (desde 1914), una *Bibliografía general de la Lengua y Literatura españolas* (desde enero de 1915), la recopilación de letras y músicas de romances españoles, la edición de cancioneros musicales y la realización de un estudio de conjunto sobre la música popular española. Los responsables del *Archivo de la Palabra y las Canciones Populares* fueron Tomás Navarro Tomás y Eduardo Martínez Torner.

Estas instituciones y el ejemplo de otros importantes escritores estimularon a Miguel Hernández y a los del 27 a cultivar, junto a las composiciones cultas, las inspiradas en el acervo popular. Miguel Hernández, como ha explicado Javier Diez de Revenga, empleaba metros como el alejandrino, "sin desdoro de su raigambre tradicional", y en esta misma línea José María Balcells ha corroborado "el influjo rubendariano sobre el de Orihuela" (Balcells 2012, 22). La sabia combinación de la literatura culta y popular cuenta con una larga tradición en nuestra historia literaria, que me parece oportuno sintetizar con el fin de poder contextualizar la presencia de lo popular en el teatro hernandiano.

Aprecio histórico-literario de la poesía popular

En el siglo XV el Marqués de Santillana y Juan de Mena prestaron atención a las canciones populares cultivadas por la "gente de baja y servil condición", como diría el primero o por los "rústicos", como escribe el segundo. En las serranillas del Marqués de Santillana, si no se olvida del código de la poesía cortés, nos transmite a su vez una realidad directamente percibida, y junto al vergel de la tradición literaria refinada nos encontramos con la fragosidad de los puertos "y las rosas alternan con el humilde tomillo de fuerte aroma en la cercanía de alcores donde se oye el bramar de las reses" (Lapesa 1956, 63).

Juan de Mena, por su parte, a quien debemos un cancionero en el que conviven la poesía cortés con las composiciones políticas y de

circunstancias, en su magna obra *Laberinto de Fortuna* (1444) se refiere a los cantos populares, reconoce el valor de la copla que cantan los rústicos y el registro en el que estos la entonan, es decir, la circunstancia de que la composición esté *trobada por fabla senzilla* (Pérez Priego 2003, 155-156).

La existencia de este tipo de composiciones no pasa desapercibida para las poéticas y gramáticas de los siglos XVI y XVII, que se ocupan, aunque no hasta el extremo que deseaba Gonzalo Correas, de las creaciones poéticas de tipo popular.

Así, Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes* (1592) habla de la métrica de las seguidillas y Alonso López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596) se refiere igualmente a las creaciones populares. Antonio de Nebrija en la *Gramática de la Lengua Castellana* apoya algunos de sus ejemplos en romances, que él, en 1492, denomina antiguos.

Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535) considera que lo literario se encuentra íntimamente ligado al lenguaje normal y un poco más tarde Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), resalta la importancia de los "cantarcillos triviales" juntamente con la de los refranes y romances. Gonzalo Correas, en coherencia con su concepción del continuo trasvase de lo popular a lo culto y a la inversa, ilustra las exposiciones sobre gramática y métrica, en su *Arte de la lengua española castellana* (1625), con numerosas canciones populares, de la misma forma que inserta abundantes composiciones de este tipo en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

Las composiciones populares alcanzan un gran auge con Gil Vicente y Lope de Vega, e inspiran varias de sus obras teatrales. Y el culto don Luis de Góngora inserta en sus romances cancioncillas como las siguientes: "Mala noche me diste casada/Dios te la dé mala"; "Turbias van las aguas, madre,/ turbias van/ mas ellas se aclararán" (Millé y Giménez 1972, 245).

En el siglo XVIII Valladares de Sotomayor y en los siglos posteriores Milá y Fontanals, García Gutiérrez, Juan Valera, Joaquín Costa y Menéndez Pidal, entre otros, escribieron atinadas palabras sobre la poesía de tipo popular, y está ya reconocido el fenómeno de que composiciones de Gil Vicente, Lope de Vega, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado y otros autores, se confundieron con las del pueblo, muy a pesar de la opinión de alguno de ellos, como Ruiz Aguilera, o con la más absoluta conformidad, como sucede con Manuel Machado.

Los teóricos románticos como Herder, Grimm y Lachmann ya abordaron de un modo sistemático las creaciones populares y sostu-

vieron que la colectividad era el sujeto activo de estas manifestaciones. Eran tan fuertes el crédito y el predicamento de estas teorías que, en la España de la época, Tapia y Durán "no podían pensar de otro modo" (Menéndez Pidal 1972, 74-75).

Frente a estas posturas, la reacción antirromántica no se haría esperar: Milá y Fontanals en España, Gaston Paris y Bédier en Francia, Nise en Alemania y Pio Rajna y, más tarde, Croce en Italia rechazan el carácter impersonal de las composiciones populares y empiezan a acentuar el valor de la individualidad en toda creación literaria.

Un intento de conciliación de ambas posturas es la defendida por la teoría tradicionalista, apuntada ya por Milá y por Joaquín Costa y desarrollada más tarde por Menéndez Pelayo y sobre todo por Menéndez Pidal.

Para Milá "el género que nos ocupa comprende las poesías que para su uso componen o modifican ya el mismo pueblo, ya los poetas que a él se dirigen, con tal que estos no crean achicarse o descender de la jerarquía al componer la obra, sino que a ella apliquen de lleno cuantas facultades poseen"(Milá 1853, 6). El estudioso catalán plantea cuestiones muy atinadas que más tarde desarrollará Juan Valera: la poesía puede ser popular sin necesitad de adoptar un lenguaje pretendidamente sencillo ni rebajar el nivel de la creación artística. Destaca el papel decisivo que tuvo la imprenta en la difusión generalizada de estas composiciones y la labor de los grandes autores de todos los tiempos como Shakespeare, "que no despreció los cantos agrestes y patéticos de su patria" (Milá 1853, 19-20). Apunta ya el concepto de tradición que tanto juego habrá de dar en la teoría literaria posterior, y señala las nociones de "temple" popular y de "tono", que anuncian las tesis de Benedetto Croce, un ferviente defensor del carácter de unidad de la obra artística (Croce 1952).

La poesía popular "es la síntesis de la toda poesía" para Gustavo Adolfo Bécquer. En el prólogo de *La Soledad* de Augusto Ferrán nos legó algunos de los principios claves de su propia poética y, acorde con la visión romántica, considera al pueblo como al mejor poeta: "El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época" (Ferrán 1893, 12). A Bécquer no le interesa tanto precisar el carácter de la poesía de Augusto Ferrán cuanto distinguir entre la que llama "poesía de todo el mundo" y la que denomina "poesía de los poetas". Que en todas partes palpitase ya la oposición entre poesía artística y poesía popular, como

argumenta Dámaso Alonso (1946, 261 y ss.), no desmerece en absoluto las penetrantes observaciones del poeta sevillano. Bécquer resalta el sentimiento y la naturalidad de las composiciones de este tipo, la universalidad de las mismas y el hecho de que los grandes poetas de todos los países las hayan cultivado.

Augusto Ferrán, en efecto, consiguió construir canciones, atendiendo al modelo de las composiciones populares, y en este mismo quehacer serían auténticos maestros Manuel y Antonio Machado, Fernando Villalón, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Miguel Hernández...

A esta situación contribuyó Antonio García Gutiérrez, que dedica su discurso de ingreso en la Real Academia Española al tipo de poesía que estamos estudiando, y destaca su carácter anónimo y su elaboración por las clases populares. La poesía de tipo popular se encuentra, según García Gutiérrez (1862), en tres manifestaciones diferentes, los refranes, los cantares y los romances.

Don Juan Valera centra también su discurso académico en la poesía popular, poniéndonos en guardia sobre la barrera que suele establecerse entre los cantares populares y la poesía erudita, "...Lo que yo quiero advertir es el error vulgar que de este estudio y afición a los cantos populares ha nacido, poniendo muchas personas entre ellos y la poesía erudita cierta enemistad y antagonismo y despreciando a ésta para ensalzar más a aquellos" (Valera 1958, 1058). Elaborado este discurso cuando ya hacía varios años que se habían publicado las *Observaciones sobre poesía popular* de Milá y Fontanals, no supo Valera aprovechar algunos de los logros o de las intuiciones del erudito catalán. Como Milá, señala, sin embargo, entre los rasgos distintivos de este tipo poético, su anonimato o su impersonalidad.

Para Valera la poesía popular tuvo en España su etapa de florecimiento en los siglos XVI y XVII, no logrando ahogar su originalidad ni la revolución literaria de Boscán y Garcilaso ni el influjo de la poesía italiana. Los estudios posteriores de Rafael Lapesa (1967), de José Manuel Blecua (1970) y de otros investigadores confirmarían las observaciones de Valera.

La importancia que la poesía popular había ido adquiriendo a través de los siglos —y de un modo especial a lo largo del siglo XIX— lo pone de manifiesto el hecho de que autores como Joaquín Costa, cuyos intereses se centraban en otros asuntos, le prestó singular atención. Ello estaba quizá motivado porque el autor del *Colectivismo agrario* consideraba que difícilmente podría conocerse en su integridad la

naturaleza de un pueblo sin estudiar estas manifestaciones. Para Joaquín Costa, existirá poesía popular siempre que sepa interpretarse el sentimiento de la colectividad (Costa 1888, 136-137).

Autores tan conocedores del mundo clásico y tan defensores de la literatura culta, como Menéndez Pelayo, terminó reconociendo la importancia del género popular, aunque en un primer momento le puso algún reparo.

Dos acontecimientos explican sus rectificaciones: el descubrimiento del *Cancionero da Vaticana*, en la edición de 1875 y el definitivo reconocimiento del teatro de Lope de Vega. Menéndez Pelayo, que empieza a publicar al mismo tiempo la *Antología de líricos* y los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, va a encontrar en las comedias del Fénix un caudal de lírica tradicional que, juntamente con el de los cancioneros gallego portugueses, abrirán a "la profunda comprensión de don Marcelino un mundo inmenso de poesía que antes airadamente se había negado a aceptar" (Alonso 1956, 60).

Como explica Manuel Alvar, esta poesía gozó de nueva interpretación y "los cantarcillos intercalados, lejos de quebrar la armonía del conjunto, embellecen —como piedras preciosas— las escenas donde se engastan. Y —¡quién lo diría!— don Marcelino se convierte en adalid de este modo de crear" (Alvar 1970, 52).

El estudio filológico de la poesía popular y tradicional alcanzaría su máximo impulso con las investigaciones de Menéndez Pidal (1916, 1938, 1953, 1968…), Benedetto Croce (1952), Dámaso Alonso (1942, 1946, 1956…), José Manuel Blecua (1970), Manuel Alvar (1970), Margit Frenk (1966, 1978, 1987…) y de otros investigadores de nuestros días, a los que me he referido en otros trabajos (Gutiérrez Carbajo 1990, 63-111, 1995, 2002, 2006…).

No ajeno a la ciencia filológica, Juan Ramón Jiménez se ocupó en varias ocasiones, y con posturas no siempre homogéneas, de la poesía popular. Si en su *Segunda antología poética (1898-1918)*, aparecida en 1922, considera que "lo exquisito que se llama popular es siempre imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido", en sus observaciones sobre la poesía de Bécquer vuelve sobre este asunto y señala que el poeta sevillano "unió la balada alemana con la poesía popular española" (Jiménez 1962, 175). En otra ocasión considera que las *Rimas* de Bécquer constituyen el "son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo" (Jiménez 1961,10). Varios años después insiste sobre el mismo asunto: "Lo popular puede ser, es de una de estas dos maneras, lo creado por el poeta anónimo

elejido, por el milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional, el corazón como el pueblo dice de la flor o la fruta…" (Jiménez 1973, 202-203).

Juan Ramón no estaba, como he comentado, de espaldas a la ciencia filológica del momento y, sensible a la línea marcada por Menéndez Pidal, acierta a descubrir algo que a la ciencia se le había manifestado por otros planteamientos: la tradicionalidad. Manuel Alvar valora muy positivamente los trabajos de Juan Ramón por su precisión y sagacidad y hace notar que el poeta de Moguer viene a coincidir en el siglo XX con lo expresado por Fray Luis de León en el XVI (Alvar 1970, 521). Los ideales de sencillez, de síntesis, de justeza, de observación exacta de la realidad, característicos de la poesía popular, son —según Alvar, los que el propio Juan Ramón traspuso a la suya propia bajo la denominación de lo sencillo.

Los poetas de la generación siguiente a la de Juan Ramón, como Alberti, García Lorca, Cernuda, Dámaso Alonso, etc., se ocuparon igualmente de la poesía popular y varios de ellos la cultivaron con frecuencia (Gutiérrez Carbajo 1990,53-58).

Lo popular en la obra lírica y dramática hernandiana

Miguel Hernández la incorpora tanto en su obra lírica como en la dramática, sobre la que me limito a exponer solo algunos ejemplos.

Las creaciones populares aparecen ya en lo que fue su primera incursión en el teatro en el año 1932: la dramatización navideña denominada por el autor *Villancicos extrafinos*, integrada por cuatro brevísimas escenas: camino de Belén, el nacimiento, los tres Reyes y los pastores. Si el villancico tiene un carácter popular (Sánchez Romeralo 1969), este tono resalta especialmente en la última escena en la que canta un pastor acompañado por la flauta: "Ven, corregüela, conmigo/ a-dorar ar niño Dió/ güela, corregüela, güela/ como Mingo, como yo" (2046)-[1].

En una obra tan simbólica y alegórica como *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* tienen una destacada presencia los temas y las formas populares. La pieza fue publicada por José Bergamín en la revista *Cruz y Raya* en 1934 y ha sido considerada como una propuesta de reactualización de modelos y motivos calderonianos, junto a la

[1] Las páginas indicadas entre paréntesis remiten a Hernández, Miguel. *Obra completa, II. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

vinculación a autos contemporáneos como *El hombre deshabitado* de Alberti, sin obviar otras fuentes, como *Angelita* de Azorín, *El divino impaciente* de José María Pemán y *Mangas y capirotes* de Bergamín.

La obra "desarrolla en tres partes la pérdida y la recuperación de la pureza por el Hombre Niño, protagonista, que encarna la virtud, y que es sometido al engaño por el Deseo" (Rovira 1992, 1185). Si todo texto es un mosaico de citaciones, un diálogo con otro texto (Kristeva 1969), esta creación de Hernández establece una relación intertextual con el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y con *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca.

Si en el *Cántico Espiritual*, estructurado sobre la lira culta, el esposo habla de "ciervo vulnerado", —cultismo *vulnerado* que aplicaría Hernández a silbo y que ha dado nombre a la compañía teatral de Luis Felipe Alegre—, en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, una de las primeras intervenciones de la Esposa adopta la estructura popular de la seguidilla gitana de tres versos: "A la orilla de un río,/ que de las tentaciones de su obras/ huía fugitivo" (1231). Esta es una de las formas que puede adoptar dicha composición, que pasó del flamenco a la lírica popular.

El Deseo recurre en su caracterización a la estructura del romance, estrofa que junto con la de la cuarteta asonantada o tirana alcanzan el índice más alto de frecuencia en la literatura popular: "Nací en marzo; abril y mayo,/ con el ardor de las savias,/ la voluntad de sus hojas/ y la fuerza de sus ramas" (1237-38). Más tarde el Amor utiliza esa misma composición popular para explicar su naturaleza (1242).

La cuarteta asonantada, muy utilizada por Hernández, venía considerándose como una forma desgajada del romance, cuyos remotos orígenes pertenecerían a fines del siglo XVI, según Rodríguez Marín. Sin embargo, con el descubrimiento de las jarchas "nos sale al paso, nada menos que a comienzos del siglo XII, una auténtica "copla" popular, octosílaba asonantada, idéntica en su forma a las que hoy resuenan de continuo en toda España" (Menéndez Pidal 1956, 99-100). Esta antigua jarcha sirve de lazo de unión entre las cantigas de amigo y la más vieja poesía popular andaluza. Clarke (1949, 96) llamó la atención acerca de formas métricas semejantes en el *Cancioneiro da Vaticana* y Navarro Tomás (1974, 68) expone testimonios de don Juan Manuel, de Juan Ruiz y de otros autores. Su divulgación en la poesía popular durante los siglos XVI y XVII está documentada en numerosos villancicos y glosas, y como forma autónoma de la poesía culta Rudolf Baehr (1981, 247) cita varios epigramas de Francisco de la Torre Farfán en el siglo XVII.

En el siglo XVIII adquiere gran auge en Sánchez Barbero, Lista…, y en el XIX es una de las formas más frecuente en los cancioneros populares de Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín, Machado y Álvarez, Melchor de Palau y Catalá, etc. En el siglo XX y en nuestros días alcanza una destacada presencia y no solo en la denominada poesía popularista.

Miguel Hernández la alterna con otras clases de estrofas como la *soleá:* "Callad, flores, callad auras;/ callad, aves, ¡callad, todo,/ que viene el Amor que ama!" (1241)

El Viento que, según García Lorca, es uno de los elementos más poderosos de la poesía popular y que en su propia obra se presenta con el recurso de la personificación, es convertido por Miguel Hernández en un auténtico personaje, y recurre, al igual que en la escena anterior, a la estructura de la soleá, con referencias a elementos de la Naturaleza como las rosas y las zarzas: "Rosas, no doledle; zarzas/ no seáis opositoras/ lastimosas de sus plantas" (1243).

Miguel Hernández, que como Góngora y otros grandes autores, sabe combinar lo popular con lo culto, ilustra esta magnífica simbiosis con algunas de las intervenciones del Deseo. Este personaje, que se había expresado primero ateniéndose a la estructura del romance y de otras estrofas populares, en una escena posterior, repleta de sensualidad, en la que "danza la Carne enloquecida y cambiante", recurre a la culta octava real para dibujar un universo sensorial en el que no faltan los cultismos, como "lilio", los esdrújulos como "oriámbares" y "ánfora", y referencias intertextuales al Cid Ruiz Díaz (1280-1281).

En la segunda parte, la introducción de nuevos personajes, como las cuatro estaciones, contribuyen a potenciar todos los elementos de la Naturaleza, y las referencias a las faenas del campo, como la siega, incrementan el clima popular: "Siega que te siega/ que te segarás/ el pan que tu boca/ no se comerá. (…) siega que te siega/ blanco y candeal,/ desde la ascensión/ hasta por San Juan" (1306). La canción popular de siega se acoge al ritmo y a la estructura del romancillo.

El elemento popular adquiere un papel más relevante en *El torero más valiente* (1934), que llamó "Tragedia española". La obra lleva esta dedicatoria: "A José Bergamín, a cuyo ingenio debo más". Bergamín y Ramón Gómez de la Serna intervienen en la acción dramática, junto a otros personajes como "El Pinturas", mozo de espadas y trasunto escénico del gracioso. En la línea de lo que viene defendiéndose en este trabajo, otro de los personajes de la obra es precisamente la Voz Popular, que es la que se encarga de los vítores al matador: "¡Viva! Que viva José,/ el torero más valiente" (1428, 1429).

José María Balcells ha analizado con su rigor habitual la elaboración de la pieza, las cartas a José Bergamín, a Pedro Pérez Clotet, a Pablo Neruda, a Federico García Lorca, los trámites para su estreno, la incorporación del elemento taurino, los "ligámenes" de *El torero más valiente* con "Citación-fatal", el enfoque teológico del toro y de la tauromaquia, y en general todos los elementos integrantes de la obra (Balcells 2012, 258-271).

El torero más valiente, como ya señaló Agustín Sánchez Vidal, establece un diálogo intertextual con *El torero Caracho* de Ramón Gómez de la Serna, *La estatua de Don Tancredo*, de José Bergamín y *El romancero gitano*, de Federico García Lorca (Sánchez Vidal 1986, 22 y ss.).

La obra, cuyo entramado dramático ha sido sintetizado por José Carlos Rovira (1992, 1193-1194), estructura su acción a través de la redondilla, una estrofa de gran rendimiento en la literatura de tipo popular. Constituyen también elementos de este tipo la figura del ciego que pasa por la calle "cantando por lo hondo", los cantos de un coro de niñas, la barraca de feria…Los cantos populares son generadores del drama como en *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El sol parado* de Lope de Vega.

Los cantos de las niñas y el galán, que interpretan sus creaciones mientras bailan, no renuncian a juegos de palabras y a procedimientos como el calambur, en un ambiente que parece anunciar un final trágico: "Este es el cuadro/ de Mariquita/ yo lo-coloco/ y ella lo-quita!/ A la Mancha va a segar/ mi amor porque es jornalero./ A la Mancha va a segar/ y por la Mancha me muero./ A la Mancha va a segar/ y me da en el corazón/ que no he de verlo ya más" (1475).

La Pastora anima el ambiente del pueblo, invita a cantar, a hacer palmas y a bailar y, como nos expresa una cuarteta asonantada, se dispone a interpretar una canción: "¡Venga baile, venga bulla,/ venga palmas, venga coros/ que voy a cantar (si puedo)/ de lo poco que sé un poco" (1276).

A través de los pliegos de cordel, los romances de ciego se transmitieron fundamentalmente desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, y solían combinar con los elementos tradicionales otros procedentes del teatro de los Siglos de Oro. Se recitaban en las calles y plazas por autores no muy letrados, que solían acompañar sus historias con grabados. Valle-Inclán ya incorporó este recurso a su teatro, y Miguel Hernández, buen conocedor de Valle y de la comedia áurea, como se pone de manifiesto en *El torero más valiente* y en otras obras,

lo introduce en esta obra. Primero la Niña y después toda la concurrencia le solicitan un romance, y el Ciego está dispuesto a recitarles el de "La Niña del ojo encandilado", el milagro de San Crisóstomo, la Leyenda de Oro... pero finalmente se decide por el de la muerte de Gallito, "el torero más famoso/ de todos los tiempos": "Bello, moro y español/ como la Torre del Oro,/ catedral de luz cristiana/ con el bulto transitorio/ iba Joselito el Gallo/ de punto en punto redondo./ Como Dios, por todas partes/ estaba por los periódicos,/ por los muros, por las bocas,/ por las almas, por los cosos" (1478-1479).

En este contexto de lo popular, Miguel Hernández recurre también al romancillo, denominación que se aplica al romance de menos de ocho sílabas, y que aparece por primera vez en la *Serranilla de la Zarzuela* ("Yo me iba, mi madre/ a Villa Reale..."), y ya en el *Romancero General* de 1600 está representado por más de treinta muestras. Lo cultivaron Lope de Vega ("Pobre barquilla mía..."), Quevedo, Góngora, y precisamente a partir de Lope estas composiciones arraigan en el teatro, como intermedios líricos, por lo general cantados. En el siglo XVIII fueron ignorados por largo tiempo, pero en el último tercio experimentaron un reflorecimiento como consecuencia del nuevo género anacreóntico impulsado por Meléndez Valdés y por Cadalso, y se convirtieron en las formas básicas de numerosas odas anacreónticas, letrillas, idilios, cantilenas y romances menores (Baehr 1981, 221). En el Romanticismo disminuye su uso, pero no faltan ejemplos como *Inconsecuencia* de Zorrilla y *A una mariposa* de Avellaneda. Tampoco se emplea mucho en el Modernismo, aunque contamos con significativos ejemplos, como el romancillo tetrasílabo *Una noche tuve un sueño* de Rubén Darío. De especial relevancia son los romancillos "Yo escucho los cantos" de Antonio Machado y "el *Canto nocturno de los marineros andaluces*, de García Lorca, que recurre a la antigua forma fluctuante de romancillo con estribillo" (Baehr 1981, 221-222).

Esta estructura estrófica, de tanta tradición en la literatura popular, es la que pone Miguel Hernández en boca del Pinturas para relatar el entierro del torero, un romancillo de gran belleza, intensidad y patetismo: "Iban tras la caja/ todos los toreros// los ojos oscuros/ y los trajes negros/ los niños del barrio/ llorando y gimiendo/ echaban crespones/ sobre sus cabellos/ Cuatro picadores/ llevaban el féretro/ y con largas cañas/ de cirios morenos/ como banderillas/ sagradas de fuego/ quemaban sus manos/ los banderilleros" (1484-85).

La tradición popular del romance de ciegos se ha relacionado también en esta obra con *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

En el acto III la muerte del torero se representa en una barraca de feria, a la que nos invita a entrar el Propietario: "Pasen adentro, señores/ pasen, pasen y verán/ tres momentos de la muerte/ de una gloria nacional/ José el milagroso héroe/ del arte de torear,/ el torero más valiente/ que pisó el ruedo jamás…/ pasen, verán su cogida/ tan sólo por un real". Mezclados con el público, entran en la barraca Bergamín y Ramón Gómez de la Serna, que hablan sobre la cera y los maniquíes, tan propios del mundo de Ramón.

No entraré en la relación de la muerte de José con la de Ignacio Sánchez Mejías y la rivalidad con su cuñado Joselito, ni en la conexión temática con un grupo de poemas de la primera época, como "Elegía media del toro", "CORRIDA-real", "CITACIÓN-fatal" (dedicada a Sánchez Mejías), analizadas magníficamente por José Carlos Rovira, José María Balcells y otros estudiosos.

En *Los hijos de la piedra (*1935), aunque escrita en prosa, también es poderosa la presencia de lo popular. José Carlos Rovira relaciona la obra con la conferencia sobre Lope de Vega, pronunciada el 27 de agosto de 1935 en la Universidad Popular de Cartagena invitado por Carmen Conde y Antonio Oliver, en la que explica que está escribiendo una "tragedia minera y pastora". Analiza el desarrollo temático de la pieza dividida en tres actos en los que se dramatiza el enfrentamiento de la colectividad (el pueblo de Montecabra) con el señor de las tierras y su capataz. La trama de la obra —como en *El Labrador de más aire*— toma como modelos los "triángulos amorosos" de las comedias de comendadores de nuestros Siglos de Oro. La irrupción de un tercero —de clase más alta— en la vida de una pareja trastoca la vida de la comunidad (Rovira 1992, 1200). Miguel Hernández sigue aquí el mismo esquema que los denominados por Ruiz Ramón (1981, 154) "dramas del poder injusto" de Lope: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*". El acoso que sufre la mujer en *Hijos de la piedra* por parte del señor es paralelo al que sufre el pueblo, y genera el descontento social: "El engarce de las dos tramas genera la insurrección popular final, en la que se da muerte al Señor y la violenta represión por parte de la guardia civil, que entra en el pueblo al grito de "tiros en la barriga", escena que conecta definitivamente la obra, en un marco histórico de referencia directa, con los sucesos de Casas Viejas…", (Rovira 1992, 1200). La crítica también ha vinculado la obra con la represión de la insurrección de Asturias en octubre de 1934 (Riquelme 1990, 451), así como con los dramas sociales y rurales, como *Juan José* de Dicenta.

Además de estos ecos rurales, en *Hijos de la piedra* resuenan los sones populares en las canciones que entonan los campesinos, entrelazando sus herramientas: "¡Muerte, muerte, muerte/ abierta en la frente/ de quien nos ha hecho/ desear la muerte!/ ¡Muerte, muerte, muerte/ para la cabeza/ de quien nos ha hecho/ malquerer la tierra!" (1599). Las reiteraciones, las construcciones anafóricas y paralelísticas y otros recursos de este tipo son procedimientos privilegiados por las composiciones populares.

El Labrador de más aire, escrita a lo largo de 1935, fue publicada en 1937 por la Editorial Nuestro Pueblo de Valencia. La pieza se articula como una tragedia rural, en la que el protagonista, Juan, se enfrenta al propietario de las tierras, don Augusto, hasta la muerte del primero por orden del patrón. Este primer nivel de construcción de la tragedia es el motivo de una indagación sobre poder absoluto del cacique y la necesidad de la rebelión social. El protagonista la ha de asumir como una rebeldía individual por la pasividad de sus conciudadanos. Un segundo nivel convierte la obra en una tragedia amorosa (Rovira 1992: 1201-2).

En cuanto a las fuentes de la pieza, Renata Innocenti (1973) fue una de las primeras que las indagó, con especial referencia a Lope de Vega.

La relación entre la pareja de Juan y Encarnación y la irrupción brusca en la misma del poderoso don Augusto constituye de alguna forma una reelaboración o un nuevo planteamiento de este tipo de relaciones que se establece en las obras citadas de Lope.

En todos estos casos, el señor pretende a la amada del villano, incluso por la fuerza y esto genera el conflicto dramático. No conviene olvidar que en los dramas de Lope quien ejerce injustamente el poder es un comendador, un alcalde, un poderoso. Ellos irrumpen en la vida de los ciudadanos, cometiendo todo tipo de abusos. En todas ellas interviene el Rey, que escucha y ampara las reivindicaciones del pueblo, como el verdadero administrador de la justicia.

Como ya explicó José Antonio Maravall (1972), Lope se muestra en estas obras como un defensor de la política de los Austrias y presenta al rey como un auténtico justiciero, el reparador de los males y el auténtico valedor de los intereses del pueblo.

Esta actitud propagandística de Lope se pone más claramente de manifiesto en algunas de sus obras como en *Los tellos de Meneses*, donde se dice que "la obediencia es nobleza en el vasallo", toda una proclama de reaccionarismo, según Maravall. Solo en una de sus piezas,

La estrella de Sevilla, es el rey el que ejerce injustamente el poder. Se trata, sin embargo, de un rey lejano en el tiempo, como es Alfonso VIII, el de las Navas de Tolosa (1212).

En *El labrador de más aire* hay varias escenas que pueden considerarse reelaboraciones de escenas similares del teatro barroco, como la del enfrentamiento con el poderoso, el ambiente festivo, etc.

El planteamiento social del drama tiene en Hernández una articulación individual, aunque el héroe representa a la colectividad. En *Fuenteovejuna* el protagonista es un personaje colectivo, que desencadena una rebelión social y un tiranicidio, sobre cuya legitimidad ya debatían los clásicos y Juan de Mariana desarrolla en su libro *De rege et regis institutione* (1599). En nuestros días, por ceñirnos a la literatura y no hablar de la obscenidad con la que los medios han presentado el asesinato de dictadores como Nicolae Ceaucescu, Sadam Husein, Muamar Gaddafi, constituye un buen ejemplo *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, que ha declarado que el tiranicidio es algo perfectamente legítimo y que los asesinos de Trujillo serían ajusticiadores.

En contraste con el clima trágico, y también como engarce con la comedia del Siglo de Oro, ofrece todo su esplendor la ambientación festiva. La fiesta, el calor de las estaciones, la cosecha, potencian todas las virtualidades de la atmósfera popular.

Buena muestra de ello es el parlamento de Quintín, conocido como el *Romancillo de mayo*, recuerdo indudable de romances populares ("Que por mayo era por mayo"), y canciones de tipo popular que exaltan ese mes, como propio de la alegría y de la fiesta. El romance de Quintín aclama el esplendor del campo, la fiesta y el amor: "Por fin trajo el verde mayo/ correhuelas y albahacas/ a la entrada de la aldea/ y al umbral de las ventanas./ Al verlo venir se han puesto/ cintas de amor las guitarras/ celos de amor las clavijas, / las cuerdas lazos de rabia/ y relinchan impacientes/ por salir de serenata" (1647).

Con esta misma tonalidad popular, Encarnación se había referido al mes de mayo recriminándole que no fueran correspondidos sus deseos. Las quejas puestas en boca de la mujer recuerdan las de otras canciones de tipo popular, desde las jarchas, las cantigas galaico portuguesas y las provenzales hasta algunas composiciones amorosas contemporáneas: "Pocas flores, mayo/ diste a mi vergel,/ la del amormío/ falta en el clavel/ y la malvarrosa/ que te preparé [...]. Me crecen los pechos/ bajo el aire de él,/ me duele la vida/ de tanto querer, / se me cae la lengua/ cubierta de sed. [...] Pocas flores, mayo,/ diste a mi vergel,/ ¡la del amor

mío/ no va a florecer/ (1614). Se trata de un romancillo, que, como ha podido comprobarse, presenta una gran rentabilidad estilística en el universo popular.

Contrasta con las quejas de Encarnación las seguidillas populares que entonan los mozos y las mozas, exaltando el mes de mayo. Cantan los mozos, "Lo mismo que un olivo,/ con una encina/ me juntaré contigo,/ morena mía/. ¡Mayo de olor/ me mueven en tus aires/ vientos de amor!"(1645). Y entonan las mozas: "Como la madreselva,/ florezco en mayo,/ y me crecen los ojos/ como los ramos./ ¡Mayo de pan,/ como me altera el aire de mi galán"! (1645). Menéndez Pidal y Navarro Tomás ya encontraron en las jarchas antecedentes de las seguidillas, a las que se refirieron, entre otros, Díaz Rengifo, Correas, Andrés Bello, Cejador, Hanssen, Henríquez Ureña, etc. El primer ejemplo de seguidilla castellana es una letra glosada en el siglo XV por Juan Álvarez Gato, un poeta que, según Menéndez Pelayo, supo imitar las letras y los ritmos de los cantares del pueblo.

Con una tonalidad distinta a las de las seguidillas entonadas por los mozos en la plaza en el acto I de la obra de Hernández, enlazan, dentro del ámbito popular, algunas redondillas del parlamento de Blasa en ese mismo acto: "¡Tantos años sin llover/ más que unas aguas mezquinas!/ Estaba el lugar en ruinas/ de sembrar y no coger" (1628). Los lamentos nos recuerdan los que se expresan en una *soleá* incluida en los cancioneros populares del siglo XIX, que tiene grabada Enrique Morente y siguen interpretando sus hijas Estrella y Soleá y la gran maestra Carmen Linares: "¿Para qué tanto llover?/ mis ojitos tengo secos/ de sembrar y no coger".

Ante las galanterías y requiebros de Tomaso, Encarnación los apremia para que realicen las faenas del campo: "La era os está esperando/ y mi primo no se alza,/ y tú te distraes conmigo/ y al paso que van las parvas,/ hasta noviembre o diciembre/ habrá trigos y cebadas/ sin pasar bajo los trillos/ hechos grano y hechos paja…" (1743)

Como reelaboración de motivos del teatro del siglo de Oro puede considerarse la escena del toro escapado, que en Miguel Hernández cobra especial significado por la importancia de elemento taurino en su obra. En *El Labrador de más aire* Juan salva del toro a Isabel, la hija de don Augusto, en unas secuencias análogas a las de *El caballero de Olmedo* y de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. El toro en medio de las fiestas populares provoca reacciones similares de temor y valor en los personajes (Rovira 1992, 1204). Hernández reelabora el motivo, sin embargo, de forma diferente a Lope.

Los ojos como transmisores del amor es un recurso que ya aparece en el Ciego de Tudela, en el siglo XII, que ha tenido un gran rendimiento en la literatura popular, y Hernández lo incorpora a su obra, en las canciones de las mozas: "De dos en dos mis ojos/ te van mirando,/ y de dos en dos se abren/ a ti mis brazos./ ¡Mayo de flores,/ me aguardan en sus labios/ dos ruiseñores!" (1649).

El oxímoron y la imagen con los que Encarnación expresa su situación amorosa pueden considerarse reelaboraciones de estos mismos procedimientos utilizados por los místicos, cuando se refieren al "cauterio suave", a la "llaga regalada": "Es una herida tan bella,/ que estoy sufriendo por ella/ y estoy a gusto en mi herida"(1634).

En la caracterización de la mujer, participa de las dos perspectivas que se han seguido a lo largo de la historia literaria: la sublimación de la mujer (en la poesía cortés, trovadoresca, petrarquista), que, con el pretexto de la idealización, implicaba una "descorporeización", y la cosificación, o la visión "objetal", como diría Castilla del Pino. Ambas se combinan en las palabras de Quintín**:** "Que para mí, plantas, flores/ astros las mujeres son/. No hay ninguna moza fea,/ en todas las mozas hallo/ una cualidad de mayo/ que mis ojos hermosea"(1664). Hay que reconocer, sin embargo, el valor metafórico de las expresiones, la vena poética de Hernández, que impregna su drama de lirismo, lo que ha llevado a que grandes estudiosos, como Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, lo hayan definido como "un poeta con vocación dramática" (Díez de Revenga-De Paco 1981, 11).

Hernández reelabora en escena los asuntos y las formas de la literatura culta y popular, concediéndole una singular importancia a la canción. Algunos ejemplos de su poesía más sencilla son canciones como "Las nanas de la cebolla", que ya hace años, y por nuestra sugerencia, grabó e interpretó magníficamente Enrique Morente. En esas nanas adquiere un destacado protagonismo la pena, que según García Lorca en la poesía popular "se hace carne, toma forma humana" (García Lorca 1982, 160). En *El Labrador de más aire* Tomaso hace partícipe a Encarnación de su pena: "Tengo una pena muy grande,/ zagala dentro de mí/ de ver que no oyes mi lengua/ o no la quieres oír" (1719).

La pena se asocia también a los deseos no cumplidos, como sucede a veces con el amor. Platón definió el amor como la expresión del deseo de aquello que nos falta y en el *Persiles* de Cervantes se comenta: "Todos deseaban y a ninguno se le cumplían sus deseos". En *El Labrador de más aire* todas las mujeres desean a Juan, pero al final cada una ha

de contentarse con otro, Luisa con Alonso, Teresa con Lorenzo, Baltasara con Roque, Rafaela con Lázaro y, si este tampoco le hace caso, se contentará con Tomaso. Juan expresa muy gráficamente la naturaleza del deseo: "No creo/ perder nada en este caso/ Que sólo pierdo a mi paso/ lo que pierdo con deseo./ Lo que no deseo amigo/ No existe para mi vida,/ y doy por cosa perdida/ la que quiero y no consigo" (1762).

En la obra se presenta también la dialéctica del campo/ ciudad. La exaltación del campo y de una vida libre de coerciones aparece ya en Ovidio, en los utopistas Moro, Campanella, en Guevara, en el propio *Quijote* en el discurso sobre la Edad de Oro ante los cabreros, aunque en el *Coloquio de los perros* asistimos a la desmitificación de lo pastoril. En *El labrador de más aire* Isabel, la hija del cacique, nos ofrece una displicente visión del campo, de lo popular y del trabajo: "No quiero oír más canciones/ ni andar la orilla del río [...]. No puedo con este olor/ a establo y flor de tomillo./ Me irrita ya tanta flor/ y tanto cuadro sencillo./ No sé para qué me trajo/ mi padre de la ciudad/ a esta vida de trabajo/ y de laboriosidad" (1698). Frente a esa concepción del trabajo como algo indigno y degradante de la persona, los campesinos defenderán su labor, como harán don Francisco Giner de los Ríos, Antonio Machado... y como lo defiende Juan en nuestra pieza: "A la era volveré y no he de parar en ella; / es el trabajo una estrella/ de cuya luz me mantengo/ para confirmar que vengo/ con mi vida a dejar huella" (1767). El trabajo es también fuente de placer. Y en este contexto, en la exaltación del trabajo, del cuerpo, del goce se ha de incluir la exaltación del vino, como ya hacían los clásicos, la poesía anacreóntica, autores de varias generaciones como los del grupo del 50 (Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad*, Caballero Bonald en *Breviario del vino*, etc.). En *El labrador de más aire*, en el acto III, la primera escena del cuadro segundo se desarrolla en una taberna y Carmelo canta ante Lucio: "¡Vivan la uva y la cuba,/ viva el vino y quien lo hizo" (1751). Y si Roque comenta: "A mí de cualquier color,/ me da lo mismo mirarlo/ blanco tinto, verde, azul/ que amarillo o que morado", el tabernero le replica: "Porque eres un bebedor/ de poca afición, muchacho./ Los verdaderos ministros/ de la religión de Baco/ son bebedores que piden/ el vino con mucho tacto,/ alternando cada día/ de los que comprende el año/ los vinos y su color,/ su olor siempre variado/ y su sabor, tan distinto/ en todos con entusiasmo" (1758-1759).

Una exaltación, por tanto, del pueblo, del campo, del amor, del vino, de la vida, como una defensa ante la muerte, que al final siempre acecha.

La muerte y sus defensores irrumpieron en la escena española en julio del 1936, lo que trastocó la vida del pueblo y determinó un cambio en la escritura hernandiana, representado en lo dramático por las cuatro obrillas de *Teatro en la guerra* y por *Pastor de la muerte*.

Teatro en la guerra apareció en la editorial Nuestro Pueblo de Valencia en 1937, un librito en prosa integrado por las cuatro piezas siguientes: *La cola*, *El hombrecito*, *El Refugiado y Los sentados*.

En ellas se reconstruyen escenas de la vida cotidiana durante el conflicto. En *La cola*, la protesta de una madre ante la falta de suministros, la lleva a enfrentarse con las "deslenguadas", los otros personajes, que critican lo que están viviendo. *El hombrecito* —con la misma brevedad didáctica— narra el enfrentamiento de un adolescente con su madre, que no quiere que vaya a combatir. *El refugiado*, escrito en el frente de Jaén el 17 de marzo de 1937, es el encuentro de un combatiente en el frente de Madrid con un huido de Andalucía, de una ciudad ocupada por los facciosos. *Los sentados* es una insistencia en la pasividad de algunos en la retaguardia, mediante un diálogo con un soldado. El valor didáctico de las piezas se inscribe en la actividad directa del autor en los frentes madrileño y andaluz, desde los primeros meses de la guerra (Rovira 1992, 1206).

Aquí lo popular no viene representado por las estructuras formales sino por el contenido: por la defensa del pueblo defendiéndose de sus agresores. Constituyen también una defensa de la luz frente al ocaso, una defensa de la tierra frente a los que quieren apropiársela, como se canta al final de *Los sentados:* "¡Que tu alborada destruya/ el ocaso!¡Es tuyo el día:/ España, la tierra es tuya" (1813).

Las obras tienen fundamentalmente un valor propagandístico y en el texto introductorio Hernández explica que "una de las maneras mías de luchar es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve, un teatro de guerra [...]. Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra" (1787).

Así lo entienden también los que desarrollan actividades teatrales durante la contienda. Al principio de la contienda muchas compañías se encontraban en giras por todo el Estado Español, y en Madrid durante el mes de julio seguía representándose *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. También en Valencia representaban a principios de la guerra Amparo Martí y Paco Pierrá la obra de Casona y *Los intereses creados*, en los que el propio Jacinto Benavente encarnó el papel de Crispín,

a beneficio de los combatientes. *Nuestra Natacha* sirvió igualmente para inaugurar la compañía valenciana de Carmen Nieto y Pilar Martí, con sede en el Teatro Principal (Oliva 2002: 127).

Junto a estos teatros, empezó la labor de diversas compañías, como el *Grupo de Teatro Popular* y el *Teatro de Guerra*, dirigido por el actor y director Manuel González. Con la finalidad de cohesionar —dentro de las actividades culturales— la programación teatral, la Alianza de Intelectuales Antifascistas la estructuró en diferentes grupos o ramas de actuación, como la *Nueva Escena*, que luego se transformaría en el *Teatro de Arte y Propaganda* y las *Guerrillas del Teatro* (Marrast 1978,18; Oliva 2002, 119).

La *Nueva Escena* colabora estrechamente con la comisión de Trabajo Social y Cultura del Batallón de Hierro. Funciona como una cooperativa integrada por escritores, como Alberti, Altolaguirre, Bergamín, Dieste, por actores y escenógrafos, como Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Miguel Prieto, y estrena en el Teatro Español de Madrid *Electra* de Galdós, *La Malquerida* de Benavente, *Juan José* de Dicenta, *Bodas de sangre de* García Lorca, *Al amanecer* de Dieste, *La llave* de Sender y *Los salvadores de España* de Alberti. En 1936 se transforma en el *Teatro de Arte y Propaganda*, dirigido por María Teresa León y Rafael Alberti y se establece en La Zarzuela (Sánchez Vidal 1984, 774).

Marrast y otros investigadores han estudiado las relaciones entre estos grupos, así como las de *Nosotros* y *El Altavoz del Frente*. Al igual que sucedía en otros programas culturales, *El Altavoz del Frente* desarrollaba diversas actividades, y en la sección teatral contaba con la experiencia de *Nosotros* dirigido por César e Irene Falcón. Este grupo, como nos ha testimoniado Antonio Espina, representa obras de Gorki y Maiakovski, y en 1934 forma la *Central de Teatro y Cine Proletario*.

Las propuestas constructivistas de Maiakovski van a influir en las producciones de *El Altavoz del Frente*, que, en relación con el gobierno republicano, presenta un cierto carácter semioficial, y constituye el más importante grupo de *agit-prop* entre los que actuaban en el escenario de las operaciones bélicas (Gómez Díaz 2006, 70). *El altavoz del Frente* dependía del Quinto Regimiento y estaba integrado por dos Guerrillas del Teatro, dirigidas por Fernando Porredón y Modesto Novajas, que desarrollaban sus intervenciones en el mismo frente, y el Teatro de Guerra, dirigido por Manuel González y César Falcón, que actuaba en Madrid.

El programa de *Las Guerrillas del Teatro* abrigaba un objetivo "atento a poner a las masas populares en contacto con las realidades del momento expresadas con brevedad en formas dramáticas". En consonancia con este objetivo se impulsó un repertorio integrado por piezas teatrales breves, como las citadas de Hernández, la mayoría de las veces de carácter político, aunque también se representaban sainetes y entremeses (Marrast 1978, 77; Torres Nebrera 1999, 144-153; Oliva 2002, 134; Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada 2005, 343).

En este contexto, y con el objetivo de "sepultar las ruinas del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía" (1788), escribe Miguel Hernández *Pastor de la muerte*. La obra, concluida en Cox el 26 de noviembre de 1937, según dice el manuscrito, se desarrolla tras su viaje a la URSS en septiembre de 1937, aunque es previsible que algunos esbozos coincidan con el mismo viaje (Rovira 1992, 1207-8). La pieza ha merecido desde la valoración no muy favorable de Ruiz Ramón (1975, 282) hasta la positiva de Florence Delay (1978, 135), que la considera su obra maestra.

El espacio, denominado receptáculo por Platón en el *Timeo*, constituye el elemento en el que todos los elementos teatrales adquieren su valor sémico, y Hernández distribuye aquí hábilmente la acción en un doble espacio: la aldea de Pedro**,** el protagonista, y el frente, en Guadarrama, en Madrid, y en el patio de un cuartel. La aldea abre y cierra la obra distribuida en cuatro actos y construida con una perfecta estructura circular.

De *Pastor de la muerte*, exhaustivamente analizada por destacados estudiosos, resaltaré solo algunas escenas en las que adquieran especial relevancia las formas populares. Por ejemplo, el personaje del cubano, cuya identidad ha sido magistralmente estudiada por José María Balcells (2012, 145-156), y en cuyos labios, según este investigador, "pone Hernández el concepto y la expresión de la que se valdría para titular *Pastor de la muerte* a su texto escénico" (Balcells 2012, 148), entona una canción, con el mismo ritmo y estructura de las muchas creaciones que, importadas de América, han enriquecido el acervo de la musa popular española: "Yo vengo de Cuba/ de Cuba soy yo:/ cubana mi madre, / mi padre español,/ y en un barco vine/ por ser defensor/ del pan que se come/ con mucho sudor" (1848). En el flamenco ocupan un lugar destacado los "cantes de ida y vuelta".

Durante la guerra se escribieron numerosos romances, como ha estudiado, entre otros, la profesora Maryse Bertrand de Muñoz (2006), y sobre esta popular forma estrófica estructura su encendido discurso

la Madre, en la escena final del acto II: "¿Quién te salvará, Madrid/ si van dejando tus puertas/ solas y de para en par/ ante el paso de las fieras?/ Quien te salvará, Madrid,/ si el Manzanares se lleva/ la flor de los españoles/ igual que una espuma muerta?/ ¡Puertas de Madrid: cerradlas!/ No me las dejéis abiertas,/ que si se pierde Madrid/ se perderá España entera" (1870).

A Madrid se refieren también los dinamiteros al comienzo del acto III, recurriendo a la estructura popular de la *soleá*: "Cifra en Madrid su esperanza/ el enemigo, y no creo/ que se pare en la jornada" (1874). A esta forma popular le prestaron ya atención los preceptistas del siglo XIX como Narciso Campillo y Correa y Antonio Espantaleón y Carrillo, y los recolectores de cantos populares, como Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado y Álvarez, y a ella se refiere Tomás Navarro Tomás al analizar la obra lírica de Manuel Machado: "Las que reunió bajo la denominación de *soleares* constan de tres octosílabos con asonancia en los impares, y el segundo suelto. Dedicó a esta clase de coplas una poesía titulada *Elogio de la solear*. La mayor parte de las canciones reunidas en *Proverbios y cantares* de A. Machado son soleares de este tipo…" (Navarro Tomás 1974, 458-459). También a propósito de Manuel Machado, habla de las *solearíyas* pero la estructura estrófica que le aplica es la de seguidilla gitana o *playera*, estrofa que erróneamente Navarro Tomás identifica con la *solearíya*.

Con una estrofa de tres versos, aunque no es estrictamente una *soleá*, ya que deja abierta la copla, que podría ser una seguidilla popular, se refiere el dinamitero segundo a los asturianos: "¡Qué bien parecen!/ Sobre Sierra Morena/ que bien parecen…" (1884). El ritmo y la estructura recuerda la de otras composiciones populares: "Cómo reluce/ cómo reluce…"

El grupo de moros, en el cuadro segundo del acto III, se expresan en un pareado de versos cortos, en una actitud "*como si aullaran*", según el autor: "¡Sangre, rojo! ¡Sangre, rojo!/ ¡Tu sangre irrita mi ojo" (1885,1886 y 1888). El pareado de versos cortos fue adoptado de la poesía cortesana francesa, y los primeros pareados octosílabos se hallan en la poesía del siglo XI de la *Historia troyana* (h. 1270). Se reanudan en los decires aforísticos y conocen una gran acogida por parte de los modernistas Juan Ramón Jiménez (*La creación)*, Martínez Sierra (*Bendiciones*) y después por Jorge Guillén (*Sábado de gloria*, *Noche del gran estío*…) (Baehr 1981: 227).

Los fusileros, por su parte, se expresan mediante las formas populares de la cuarteta asonantada o tirana y de la *soleá*: "¡Qué grande

muerte y qué loca/ la muerte que nos espera/ tal vez, antes de la aurora!" (1892).

Estas y otras formas populares constituyen el contraste rítmico con otras formas cultas, como los magníficos serventesios en alejandrino con los que la Voz del Poeta, en "una visión de la guerra lunar, cinematográfica en su agilidad y en sus formas" (1931) da fin a la obra.

Con la introducción de estas formas populares en su teatro, Miguel Hernández se incorpora a una rica tradición de nuestra historia literaria, que incrementa, dignifica y engrandece.

Obras citadas

Alonso, Dámaso. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires: Losada, 1942.

---. "Originalidad de Bécquer", en *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946.

---. *Menéndez Pelayo, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1956.

Alonso, Dámaso-Blecua, José Manuel. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964, 2ª ed.

Alvar, Manuel. *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona: Planeta, 1970.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid:Gredos, 1981, 2ª reimp.

Balcells, José María. *Miguel Hernández: espejos americanos y poéticas taurinas*. Madrid: Devenir, 2012.

Bécquer, Gustavo Adolfo. (1893), Prólogo a *La Soledad* en *Obras completa* de Augusto Ferrán. Madrid: La España Moderna, 1893.

Bertrand de Muñoz, Maryse. *Romances populares y anónimos de la guerra de España*. Madrid: Calambur, 2006.

Blecua, José Manuel. "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.

Campillo y Correa, Narciso. *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Madrid: S. Martínez, 1872.

Clarke, Dorothy, "Remarks on the early romances and cantares", *Hispanic Review* 17 (1949): 308-15.

Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Selecciones Gráficas, 1954 [ca. 1626].

Costa, Joaquín. *La poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1888.

Croce, Benedetto. *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari:Gius, Laterza & Figli, 1952.
Delay, Florence, "El teatro de Miguel Hernández", *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978.
Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano De Paco. *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia : Universidad de Murcia, 1981.
Ferrán, Augusto. *Obras completas*. Madrid: La España Moderna, 1893.
Frenk, Margit. *Lírica hispánica de tipo popular*, *Edad Media y Renacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
---. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
---. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
García Gutiérrez, Antonio. *Discurso de recepción ante la R.A.E.* Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneya, 1862.
García Lorca, Federico. "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo". *Poema del cante jondo*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 146-68.
Gómez Díaz, Luis Miguel. *Teatro para una guerra (1936-1939.Textos y documentos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 2006.
Góngora, Luis de. *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Jiménez. Madrid: Aguilar, 1972.
Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez", *Epos* 5 (1989): 217-35.
---. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco, 1990.
---. "Jarchas y zéjeles". *Historia del flamenco*. Vol. 1. Dirs. José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez. Sevilla: Tartesos, 1995. 111-47.
---. "La copla española". *La Literatura popular*. Coord. Mª Cruz García de Enterría. Barcelona: *Anthropos* 166-167 (1995): 99-101.
---. "Mitología y popularismo en *Apolo y Climene*". *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Vol. 2*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002. 219- 33.
---. "La poesía de tipo popular en Antonio Machado". *Hoy es siempre todavía*: *Curso Internacional sobre Antonio Machado. Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005*. Coord. Jordi Domènech Soteras. Madrid: Renacimiento, 2006. 254-78.

Hernández, Miguel. *Obra completa*, *Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
Huerta Calvo, Javier. Dir. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
Huerta Calvo, Javier-Peral Vega, y Héctor Urzáiz Tortajada. *Teatro español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
Inocenti, Renata. "Il teatro di Miguel Hernández", *Lavori Ispanistici*, III. Firence: Casa editrice D´Anna, 1973.
Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso (conferencia)*, Selección y prólogo de Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961.
---. *El Modernismo. Notas en torno de un curso*. México: Aguilar, 1962.
---. *Crítica paralela*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Ediciones Narcea, 1973.
Kristeva, Julia. *Sémeiotiké. Recherche pour une Sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
Lafuente y Alcántara, Emilio. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1865.
Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1956.
---. "Poesía de cancionero y poesía italianizante". *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos, 1967, pp. 145-171.
Machado y Álvarez, Antonio. "Demófilo". *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Imprenta y Litografía "El Porvenir, 1881.
---. *Colección escogida de cantes flamencos*. Madrid: Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890.
Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1978.
Martínez Torner, Eduardo. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966.
Maravall, José María. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Eds., 1972.
Menéndez Pidal, Ramón. "*Poesía popular y romancero*", en *Revista de Filología Española* 3 (1916): 270-76.
---. "La primitiva poesía lírica española". *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

---. "Sobre geografía folklórica". *Revista de Filología Española* 7 (1920): 229-38.
---. "Cantos románicos andalusíes". en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
---. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
---. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española" (1939). *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
Milá y Fontanals, Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1853.
---. "Cantos populares españoles, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín". *Romania 13* (1884): 140-53.
Millé y Jiménez, Juan e Isabel. Eds. Luis de Góngora. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.
Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor, 1974.
Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
Palau y Catalá Melchor de. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, 1900.
Pérez Berná, Juan. *Villancico extrafino. Retablo escénico en catro cadros*. (Música impresa). Santiago de Compostela: IGAEM-Dos Acordes, 2008.
Pérez Priego, Miguel Ángel. Ed. Juan de Mena. *Laberinto de Fortuna*. Sevilla: Fundación Lara, 2003
Riquelme, Jesucristo. *El teatro de Miguel Hernández (las tragedias de patrono entre el drama alegórico las piezas bélicas)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...* Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-3, 5 vols.
Rovira, José Carlos. "Introducción. Miguel Hernández y la escritura teatral". Miguel Hernández. *Obra completa, Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 1179-1221.
Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1981.
---. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico*. Madrid: Gredos, 1969.

Sánchez Vidal, Agustin. "Introducción" a Miguel Hernández. *El torero más valiente*. *La tragedia de Calisto*. *Otras prosas*. Madrid: Alianza, 1986.

---. "La literatura en la guerra civil". *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 7. *Época Contemporánea (1914-1939)*. Coord. Víctor García de la Concha. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984.

Torres Nebrera, Gregorio. "La Guerrillas del Teatro (urgencia, propaganda, compromiso)". *ADE Teatro* 77(1999): 156-62.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

Valera, Juan. "La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862". *Obras Completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1958. 1049-64.

Vanguardia e imágenes visionarias en la poesía última de Miguel Hernández

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: Visionary, irrational or dreamlike images populate *Cancionero y romancero de ausencias* as gestures of avant-garde and reveal how much Miguel Hernandez had acquired an artistic mastery of the resources of overcoming the most effective reality. Overcoming reality gets in his latest book profiles of clear originality that accentuate its lyrical potential but above all its pathos and dramatic tension, especially when it is possible to discover elements of nature deprived of reality, imagined in apparent rupture of the rational system.

Key words: Miguel Hernández; visionary images; avant-garde; poetry.

Resumen: Las imágenes visionarias, irracionales u oníricas pueblan *Cancionero y romancero de ausencias* como gestos de vanguardia y revelan hasta qué punto Miguel Hernández había adquirido un dominio artístico de los recursos de superación de la realidad más efectivos. La superación de la realidad consigue en *Cancionero y romancero de ausencias* perfiles de evidente originalidad que acentúan su potencial lírico pero sobre todo su patetismo y tensión dramática, sobre todo cuando es posible descubrir elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en evidente ruptura del sistema racional.

Palabras clave: Miguel Hernández; imágenes visionarias; vanguardia; poesía.

Entre las obras de Miguel Hernández, el *Cancionero y romancero de ausencias* destaca por su espontánea originalidad. Parece como si el poeta se hubiese desnudado de retóricas y artificios para alcanzar con su palabra poética cotas de sinceridad nunca antes conseguidas. Pero tal realidad no es incompatible con la sabiduría literaria y artística que Hernández ha adquirido en los años inmediatamente anteriores, de manera que su bagaje poético se advierte nutrido de unas formas estructurales de alta calidad, porque su lenguaje ha alcanzado una evidente mayoría de edad. El genio natural de Miguel Hernández ha sabido, en el corto tiempo en que su obra anterior se ha forjado, decantar su expresión poética hasta conseguir que su palabra sea suya, cada vez más personal, cada vez más sincera, y por ende cada vez más original.

Tradición en *Cancionero y romanero de ausencias*

El lector que conoce el *Cancionero y romancero de ausencias* sabe que se encuentra en un contexto de tono tradicional claro e indudable. Sabe que Hernández, en estos años postreros, vive la ausencia y el dolor más íntimamente porque los siente desde la entraña de lo popular, para él lo más vivo y lo más propio. Y no cabe duda de que esta impresión tan fuerte contribuye decisivamente, como tantas otras veces, a construir la contextura rítmica y la disposición versal.

El libro está presidido por tres temas fundamentales, que adquieren diversas interpretaciones, y por una unidad formal basada en el paralelismo, que afecta tanto a canciones como a romances. Los tres temas son el amor, la ausencia y la muerte, presentes desde el comienzo del libro, aunque sujetos a diferentes interpretaciones y enriquecidos por variados motivos literarios, algunos de larga tradición como el de las "dulces prendas", con que se abre el cancionero. Presagios de muerte, dolor y pena, el tema central del hijo esperado primero y muerto muy pronto, junto a un fuerte y mantenido sentimiento de la naturaleza, ya conocido en el poeta, son notas muy relevantes de todo este conjunto final de poemas. Es muy interesante insistir en la importancia que tiene en este libro el paralelismo, que sirve al poeta para intensificar determinados aspectos de su creación.

La expresión del amor se ve así engrandecida por las reiteraciones constantes que es posible interpretar como insistencias vitales más que como mero gusto o juego cancioneril. Son las poesías del *Cancionero* páginas de un diario personal del autor, según se ha afirmado con frecuencia. Late la vida y late la muerte en ellos, porque esos son los

signos de todos estos poemas breves y sencillos en su contextura, pero profundos, y en cierto modo enigmáticos, en su contenido.

Herencia y originalidad

El primer problema que se plantea cuando de lírica tradicional hablamos es el de considerar cuánto hay de herencia y cuánto de originalidad en las interpretaciones de la poesía tradicional en nuestros tiempos. Ya se sabe que Miguel Hernández no está solo en este campo, porque un grupo de poetas, que encabeza por sus indudables valores Federico García Lorca, reelaboran toda clase de poemas populares llegando con plenitud a asimilar e interpretar todas las formas espontáneas de lo popular. En este grupo Juan Ramón Jiménez y posteriormente Rafael Alberti y Gerardo Diego, entre otros, reviven tonos y temas en una tendencia que en principio se llamó equívocamente "neopopularismo". Pero como en realidad lo que reavivaban era la poesía tradicional y no la popular —teniendo en cuenta la veterana distinción de Menéndez Pidal—, recibieron toda clase de nomenclaturas que ahora no vienen al caso.

Lo cierto es que Miguel Hernández, por numerosos ejemplos en su obra y, sobre todo, por su gran creación de *Cancionero y romancero de ausencias*, se integra plenamente en esta tendencia y junto a los poetas citados. La idea de unos y otros parece ser siempre la misma y quizá en Miguel Hernández sea en el que menos dudas quepa: tratan de restaurar las formas paralelísticas propias de las canciones tradicionales españolas, cuyo oscuro origen se remonta a los tiempos de las jarchas y de la lírica gallego-portuguesa. Y logran revivir esta poesía como la más auténtica, espontánea e intuitiva. Su evidente relación con la música nos habla de bailes y tonos populares sin alambiques ni elaboraciones cuidadas. El mismo término *canción*, acogido por todos —recuérdese el título del último libro de Hernández— es lo suficientemente expresivo de lo musical y de lo tradicional.

Su demostrado dominio de las técnicas del verso queda de nuevo patente al utilizar, con la misma maestría que en otras ocasiones, los variados resortes de la lírica popular. La tradición de esta poesía pesa sobre el autor que instruido, conocedor, admirador y respetuoso con ella, baraja sus inmensas posibilidades de armonía y contrastes. Pero sobre tales efectos ya conocidos predomina la gran peculiaridad y el personalismo inconfundible del genial poeta oriolano. En tales circunstancias el poeta, que había transitado por caminos de hermetismo poético, que había luchado como nadie en su tiempo por

adquirir una expresión poética personal, indiscutiblemente suya, vuelve a la sencillez de la canción tradicional.

Pero, junto a estos principios establecidos por la crítica hace ya décadas, interesa ahora advertir cómo en el *Cancionero y romancero de ausencias*, junto a la tradición, también la vanguardia está muy presente en la construcción literaria de la poesía en el libro contenida.

Construcción innovadora de las imágenes

Y así lo advertimos en la construcción imaginística de sus poemas, en la utilización de representaciones que sobrepasan la realidad para reflejar sensibilidades íntimas que se expresan y plasman en visiones superadoras de la expresión común. De hecho podemos advertir la constante aparición de imágenes visionarias, irracionales u oníricas a las que recurre el poeta para representar inquietudes que no es posible evocar con palabra comunes. El lenguaje poético se pone al servicio de la imaginación y de los sentimientos y sobrepasa lo racional para introducirse en espacios profundos de sentimientos e inquietudes.

Acaso podamos advertir que sus lecturas en ese momento de sus amigos, los que muchos años después alcanzarían el Premio Nobel de Literatura, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, y sobre todo su admiración y amistad hacia esos dos poetas, le familiarizaron con estas superaciones de la realidad en imágenes muy originales. Junto a estos estímulos vitales e incluso ideológicos, surgieron, ya antes de la Guerra de España en la poesía de Hernández, Aleixandre y Neruda como dos gigantes admirados por su expresión, por su bondad y por su poesía, hasta el punto de convertirse en sus más influyentes modelos. En las dos odas a ellos dedicadas, "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre" y "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda", aparece una asimilación vital respectiva de dos estilos diferentes pero para el poeta intensos y admirados. Quizá los dos grandes poetas con su ejemplo dotaron a Miguel Hernández de seguridad para superar lo establecido en un orden racional y alcanzar un lenguaje poético diferente, innovador, agresivo y convincente por su contundencia. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y *Residencia en la tierra*, así como *La destrucción o el amor* pueden muy bien estar en el fondo de los atrevimientos metafóricos del último Hernández, el de *Cancionero y romancero de ausencias*.

Observemos algunos ejemplos. Y el primero es el de la imagen del agua, en la canción "Tus ojos parecen/ agua removida" con identificación entre los ojos y el agua removida:

Tus ojos parecen
agua removida.
¿Qué son?

Tus ojos parecen
el agua más turbia
de tu corazón.
¿Qué fueron? ¿Qué son? (*Poesía*, 686).

Para a continuación igualar la imagen del corazón a la del agua, de manera que el agua se convierte en una imagen irracional al equipararse con elementos con los que nada tiene que ver, para superar la realidad real y establecer una realidad poética. Es ahora, en otra conocida canción, la identificación del hombre y el agua:

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
sombra sin salida.

En el fondo del hombre
agua removida (*Poesía*, 686-87).

Resulta muy interesante advertir la presencia de las imágenes irracionales, las imágenes oníricas en *Cancionero y romancero de ausencias*. Así en "Vals de los enamorados y unidos hasta siempre" se muestra la imagen onírica del amor, de los enamorados, en una danza que no dejará de ser bailada pese a las adversidades, unas adversidades que de acontecer cesarían cualquier baile, tales como huracanes, hachas…:

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos (*Poesía*, 688).

Para hacer surgir, con los elementos de la naturaleza agresiva evocados, la imagen del viento y sus consecuencias, que sin embargo

no impide el abrazo sensual e indisoluble de los enamorados unidos hasta siempre:

> Recorrieron naufragios,
> cada vez más profundos
> en sus cuerpos, en sus brazos.
> Perseguidos, hundidos
> por un gran desamparo
> de recuerdos y lunas,
> de noviembres y marzos,
> aventados se vieron
> como polvo liviano:
> aventados se vieron,
> pero siempre abrazados (*Poesía*, 688).

Y es que la imagen del viento será constante y su presencia determinará muchas reacciones del poeta en el *Cancionero*. En "Un viento ceniciento" aparecen elementos habituales de la vida cotidiana tales como una cámara, un espejo, un lecho…, dotados de fuerza y misterio, y que reflejan presagios y presentimientos oníricos:

> Un viento ceniciento
> clama en la habitación
> donde clamaba ella
> ciñéndose a mi voz.
>
> Cámara solitaria,
> con el herido son
> del ceniciento viento
> clamante alrededor.
>
> Espejo despoblado.
> Despavorido arcón
> frente al retrato árido
> y al lecho sin calor.
>
> Cenizas que alborota
> el viento que no amó.
>
> En medio de la noche,
> la cenicienta cámara
> con viento y sin amores (*Poesía*, 689).

En el poema 15 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Neruda también evoca elementos habituales de la vida cotidiana:

> Déjame que te hable también con tu silencio
> claro como una lámpara, simple como un anillo.
> (*Obras completas*, I, 191)

Como hace también en el poema "Melancolía en las familias" de *Residencia en la tierra*, donde un comedor o unas sillas o unas alcuzas, incluso una tienda o unos paños le sirven a Neruda para reflejar y recrear presagios o presentimientos:

> Pero por sobre todo hay un terrible,
> un terrible comedor abandonado,
> con las alcuzas rotas
> y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
> y un rayo detenido de la luna,
> algo oscuro, y me busco
> una comparación dentro de mí:
> tal vez es una tienda rodeada por el mar
> y paños rotos goteando salmuera (*Obras completas*, I, 314).

Objetos de la vida cotidiana que se convierten en imágenes para captar presentimientos de ausencia y de muerte, como ocurre en esta patética canción de Hernández:

> Llevadme al cementerio
> de los zapatos viejos.
>
> Echadme a todas hora
> la pluma de la escoba.
>
> Sembradme con estatuas
> de rígida mirada.
>
> Por un huerto de bocas,
> futuras y doradas,
> relumbrará mi sombra (*Poesía*, 697).

La condición onírica del poema nos lo muestra muy próximo al surrealismo más puro, ya que las imágenes de pesadilla recurren a la más nítida ortodoxia surreal. Así, la recurrencia a elementos de la vida cotidiana (zapatos, escoba, estatuas, huerto) aquí vertidos en un entorno desagradable y amenazador y la persecución evocada, que finaliza con la presencia del cementerio. La inconcreción de la escena y la abstracción de su contenido hacen que el poeta atraviese los límites

de la racionalidad para internarse en los submundos de la mente fuera de control, dentro de la más canónica ortodoxia automática.

Más adelante, en "Todas las casas son ojos", la realidad imposible es transformada, ya que las casas pueden ser partes del cuerpo (ojos, brazos). Los verbos revelan en su envolvente paralelismo encuentros y desencuentros vitales. Imágenes y estructuras se combinan para alcanzar no solo un logro artístico, sino también un eficaz significado:

> Todas las casas son ojos
> que resplandecen y acechan.
>
> Todas las casas son bocas
> que escupen, muerden y besan.
>
> Todas las casas son brazos
> que se empujan y se estrechan.
>
> De todas las casas salen
> soplos de sombra y de selva.
>
> En todas hay un clamor
> de sangres insatisfechas.
>
> Y a un grito todas las casas
> se asaltan y se despueblan.
>
> Y a un grito, todas se aplacan,
> y se fecundan, y se esperan (*Poesía*, 699).

De forma que algo cotidiano o habitual se convierte en imagen de destrucción. Si acudimos a Pablo Neruda y reparamos en su imagen del río en *Residencia en la tierra*, advertimos una visión de la realidad cotidiana transmutada en destrucción. Así el poema "No hay olvido (sonata)":

> Si me preguntáis en donde he estado
> debo decir "Sucede".
> Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
> del río que durando se destruye (*Obras completas*, I, 343).

La realidad transmutada roza el absurdo de la irracionalidad cuando rompe el significado literal y lógico, en este caso de los verbos, para reflejar la tragedia tremenda que vive el poeta. El patetismo de la situación real es evidente cuando las acciones se modifican y apartan de su habitual sentido racional y se intercambian acciones que se

convierten en impropias con una clara ruptura del sistema léxico y semántico normalizado:

> Enciende las dos puertas,
> abre la lumbre.
> No sé lo que me pasa
> que tropiezo en las nubes (*Poesía*, 736).

Entornos familiares y vanguardia

El más genuino Miguel Hernández, vinculado a la naturaleza rural, esa misma que fue siempre en su poesía no solo un escenario sino una vivencia del paisaje, elabora, sobre las imágenes visionarias de los espacios habituales y los elementos familiares, una nueva representación superadora de la realidad para evidenciar una vez más el drama interno que vive el yo lírico, como ocurre en estas dos canciones contrapuestas y forjadas sobre cuatro imágenes, procedentes todas del entorno más rural y familiar (pozo, palmera, oliva, limón):

> El pozo y la palmera
> se ahondan en tu cuerpo
> poblado de ascendencias (*Poesía*, 736).

Y en la siguiente:

> La oliva y el limón
> las desentrañaron
> desde tu corazón (*Poesía*, 737).

En el poema 8 de *Veinte poemas de amor*..., la realidad imposible, como acontece en el poema mencionado de Hernández, se transforma. Ojos y brazos, como en Hernández, comportan nuevos significados:

> Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.
> Ah desnuda tu cuerpo de estatua temerosa.
>
> Tienes ojos profundos donde la noche alea.
> Frescos brazos de flor y regazo de rosa (*Obras completas*, I, 184).

Este recurso es muy utilizado no solo por Pablo Neruda sino también por Vicente Aleixandre, ya que esta formulación imaginística

se puede observar en el poema titulado "Noche sinfónica", en cuyos versos la realidad que vive el poeta se desviste de esa misma realidad:

> La música pone unos tristes guantes,
> un velo por el rostro casi transparente,
> o a veces, cuando la melodía es cálida,
> se enreda en la cintura penosamente como un arma de hierro.
> (*Poesías completas*, 329)

La superación de la realidad adquiere en *Cancionero y romancero de ausencias* perfiles de evidente originalidad que acentúan su potencial lírico pero sobre todo su patetismo y tensión dramática, especialmente cuando es posible descubrir elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en evidente ruptura del sistema racional, de manera que, desatados los elementos, estos adquieren fuerza sobrenatural:

> En este campo
> estuvo el mar.
> Alguna vez volverá.
> Si alguna vez una gota
> roza este campo, este campo
> siente el recuerdo del mar.
> Alguna vez volverá (*Poesía*, 691-92).

En el poema 14 de Neruda, los elementos adquieren también una fuerza sobrenatural:

> De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada.
> El cielo es una red cuajada de peces sombríos.
> Aquí vienen a dar todos los vientos, todos.
> Se desviste la lluvia (*Obras completas*, I, 189).

En otro contexto, viento y ventanas adquieren en su representación superadora de la realidad poderes sobrenaturales que provocan separación y ausencia. Se siente en estos versos también al más agresivo Pablo Neruda transformando imágenes de vanguardia en ansiedades y anhelos:

> ¿Qué quiere el viento de encono
> que baja por el barranco
> y violenta las ventanas

mientras te visto de abrazos?

Derribarnos, arrastrarnos.

Derribadas, arrastradas,
las dos sangres se alejaron.
¿Qué sigue queriendo el viento
cada vez más enconado?

Separarnos (*Poesía*, 687-88).

La relación o conexión de ideas e imágenes que se aprecian en *Residencia en la tierra* con el agua como protagonista, adquiere una fuerza sobrenatural. Así en "Agua sexual":

Rodando a goterones solos,
a gotas como dientes,
a espesos goterones de mermelada y sangre,
rodando a goterones
cae el agua,
como una espada en gotas,
como un desgarrador río de vidrio,
cae mordiendo
golpeando el eje de la simetría, pegando en las costuras
del alma,
rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro.
(*Obras completas*, I, 321-22)

En Vicente Aleixandre, en el poema "Después de la muerte", se aprecian esos elementos de la naturaleza desposeídos de realidad, imaginados en una realidad irreal. Desatados estos elementos (el aire, el bosque, el agua del río), adquieren fuerza sobrenatural:

La realidad que vivo,
la dichosa transparencia en que nunca al aire lo llamaré [unas manos,
en que nunca a los montes llamaré besos
ni a las aguas del río doncella que se me escapa.
La realidad donde el bosque no puede confundirse
con ese tremendo pelo con que la ira se encrespa,
ni el rayo clamoroso es la voz que me llama
cuando —oculto mi rostro entre las manos— una roca
[a la vista del águila puede ser una roca.
(*Poesías completas*, 327-28)

Las representaciones oníricas de la muerte, advertidas en la canción "Por eso las estaciones/ saben a muerte", manifiestan a la muerte como representación onírica, dado que es imaginada como una estación, como un puerto, como una despedida:

> Por eso las estaciones
> saben a muerte, y los puertos.
> Por eso cuando partimos
> se deshojan los pañuelos.
>
> Cadáveres vivos somos
> en el horizonte, lejos (*Poesía*, 693).

La despedida reflejada por medio de pañuelos blancos aparece también en Neruda en el poema 4 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

> Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes,
> el viento las sacude con sus viajeras manos.
>
> Innumerable corazón del viento
> latiendo sobre nuestro silencio enamorado.
> (*Obras completas*, I, 181)

Y en Aleixandre en "Aurora insumisa":

> En medio de los adioses de los pañuelos blancos
> llega la aurora con su desnudo de bronce
> con esa dureza juvenil
> que a veces resiste hasta el mismo amor.
> (*Poesías completas*, 346)

Las imágenes visionarias, irracionales u oníricas pueblan *Cancionero y romancero de ausencias* como gestos de vanguardia y revelan hasta qué punto Hernández había adquirido un dominio artístico de los recursos de superación de la realidad más efectivos. Vanguardia sometida al sentimiento, humanizada para expresar la gran tragedia de la soledad, de la ausencia y de la muerte:

> Negros ojos negros.
> El mundo se abría
> sobre sus pestañas
> de negras distancias.

> Dorada mirada.
> El mundo se cierra
> sobre sus pestañas
> lluviosas y negras (*Poesía*, 685).

De manera que las imágenes, al adquirir un nuevo significado, podrán llegar a convertirse en elementos de violencia que revelan frustración y tragedia:

> Rotos, rotos: ¡Qué rotos!
> Rotos: cristales rotos
> de tanto dilatarse en ver, odiar, mis ojos.
> Rotos: por siempre rotos.
> Rotos: espejos rotos caídos,
> sin imagen, sin dirección, tus ojos (*Poesía*, 741).

Indudablemente, el ambiente de privación en que este poema se escribe desencadena un deseo imparable de libertad, común a todos los poemas del libro. Las imágenes irracionales responden bien a este deseo, a esta ansia de liberación, pero revelan también el trasfondo real y exaltado de la insatisfacción en ese ambiente de desolación y de privación de libertad.

Diario personal

Son las poesías del *Cancionero* páginas de un diario personal del autor, según se ha afirmado con frecuencia. Late la vida y late la muerte en ellos, porque esos son los signos de todos estos poemas breves y sencillos en su contextura, pero profundos, y muchos de ellos enigmáticos, en su contenido. Merece especial detención, en este sentido el conjunto de composiciones que cierran el *Cancionero* con el rótulo de "Últimos poemas". Posiblemente son la expresión de la cumbre en la poesía hernandiana, ya que en ellos confluyen toda la capacidad de inspiración del poeta unida a la fuerza de las circunstancias adversas. Y, desde luego, también incorpora en ellos las nuevas imágenes, el renovado modo de captar la realidad superándola sobre la base de visiones y representaciones insólitas. Temas que son trascendentales para Miguel Hernández, como la unión sexual y la generación del hijo, adquieren aquí un valor especial. El primero de estos poemas, "Hijo de la luz y de la sombra", es uno de los textos más elogiados de Hernández y con razón, porque en él percibimos con claridad la precisión de su

estructura tripartita, creada para destacar los pasos firmes de un proceso genético evocado en intensidad humana particular.

Otros, como "A mi hijo" u "Orillas de tu vientre" contienen el dolor y la fuerza del recuerdo de la muerte y el amor. "Orillas de tu vientre", como algún otro poema de la serie final, nos devuelve uno de los temas preferidos de Miguel ya desde *Perito en lunas*, el del sexo femenino, que el poeta ha mantenido como constante a lo largo de su obra siempre, tanto en *El rayo que no cesa* como en *Viento del pueblo* ("Canción del esposo soldado", por ejemplo) hasta llegar a esta versión final patética y de ausencia. Pero algunas canciones de forma popular y paralelística ya han glosado previamente elementos desarrollados en los poemas extensos del final:

> Menos tu vientre,
> todo es confuso.
> Menos tu vientre,
> todo es futuro,
> fugaz, pasado
> baldío, turbio.
> Menos tu vientre,
> todo es oculto.
> Menos tu vientre,
> todo inseguro,
> todo postrero,
> polvo sin mundo.
> Menos tu vientre
> todo es oscuro.
> Menos tu vientre
> claro y profundo (*Poesía*, 738).

El vientre se convierte en una imagen constante y obsesiva y aparece en todos estos poemas finales con toda su carga de sexualidad y fecundación, que ya había recreado con firmeza en la "Canción del esposo soldado", que tantos ecos tiene de la pasión por el cuerpo de la amada que Neruda fijó en sus *Veinte poema de amor y una canción desesperada*. La unión íntima del amante y la amada, la fusión de los dos cuerpos, muestra la indisolubilidad de esa unión, más allá de la vida y de la muerte… Y las imágenes superadoras de la verdad racional revelan la dramática realidad de la que surgen. Así en "A mi hijo":

> Pero en tu vientre, pero en tus ojos, mujer mía,
> la noche continúa cayendo desolada (*Poesía*, 707).

O en “Orillas de tu vientre”:

> A mi lecho de ausente me echo como a una cruz
> de solitarias lunas del deseo, y exalto
> la orilla de tu vientre.
> ...
> Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
> La losa que me cubra sea tu vientre leve,
> la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
> la eternidad la orilla (*Poesía*, 708).

O en “Hijo de la luz” :

> La gran hora del parto, la más rotunda hora:
> estallan los relojes sintiendo tu alarido,
> se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
> y el sol nace en tu vientre, donde encontró su nido (*Poesía*, 714).

O en “Hijo de la luz y de la sombra”:

> Caudalosa mujer, en tu vientre me entierro.
> Tu caudaloso vientre será mi sepultura.
> Si quemaran mis huesos con la llama del hierro,
> verían qué grabada llevo allí tu figura (*Poesía*, 715).

O en esta hermosa canción:

> A la luna venidera
> te acostarás a parir
> y tu vientre irradiará
> claridades sobre mí.
>
> Alborada de tu vientre,
> cada vez más claro en sí,
> esclareciendo los pozos,
> anocheciendo el marfil.
>
> A la luna venidera
> el mundo se vuelve a abrir (*Poesía*, 727).

O en esta otra, aún más breve:

> Dicen que parezco otro.
> Pero sigo siendo el mismo
> desde tu vientre remoto (*Poesía*, 736).

Dos imágenes, que adquieren la categoría de símbolo, presiden todo este conjunto de estos poemas finales de verso extenso y culto: la luz y la sombra, junto a otros binomios como alegría-tristeza (presente éste último en "Sonreír con la alegre tristeza del olivo"). Pero tanto la luz como la sombra ya han protagonizado alguna canción de tipo tradicional con el ritmo propio de las reiteraciones paralelísticas. Así, la luz, esta vez entrevista en la enigmática y misteriosa imagen de la luciérnaga:

> La luciérnaga en celo
> relumbra más.
>
> La mujer sin el hombre
> apagada va.
>
> Apagado va el hombre
> sin luz de mujer.
>
> La luciérnaga en celo
> se deja ver (*Poesía*, 697).

Pero también la sombra, enredada en los elementos de la vida cotidiana unidos a la intimidad de la amada ausente (paños, ropas, sábana…):

> Ropas con su olor,
> paños con su aroma.
> Se alejó en su cuerpo,
> me dejó en sus ropas.
> Luchas sin calor,
> sábana de sombra.
> Se ausentó en su cuerpo.
> Se quedó en sus ropas (*Poesía*, 685).

O en esta otra canción, donde las sombras se enlazan con otras imágenes evocadas acaso en delirio irracional y visionario (fieras, hombres, soles, flores, mares):

> Cogedme, cogedme.
> Dejadme, dejadme,
> fieras, hombres, sombras,
> soles, flores, mares.
> Cogedme.
> Dejadme (*Poesía*, 695).

O al comienzo de la canción "Antes del odio":

> Beso soy, sombra con sombra.
> Beso, dolor con dolor,
> por haberme enamorado,
> corazón sin corazón,
> de las cosas, del aliento
> sin sombra de la creación
> Sed con agua en la distancia,
> pero sed alrededor (*Poesía*, 718-19).

En el poema del hijo —de la luz y de la sombra— ya se trazaban las líneas maestras de esta temática tan expresiva, que serán reiteradas en "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío", en "El hombre no reposa" o en "Sigo en la sombra lleno de luz", que son reflejo de la superación del poeta de las circunstancias vitales, esas mismas circunstancias que veremos en el último poema, "Eterna sombra", cómo vencen a su autor, que crea un contexto totalmente negativo, aunque se vislumbre una esperanza final en un último rayo de sol. Con él se cierra la obra poética excepcional de un autor, Miguel Hernández, hijo él mismo de la luz y de la sombra:

> Soy una abierta ventana que escucha,
> por donde ver tenebrosa la vida.
> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida (*Poesía*, 759).

Consideramos, pues, a Miguel Hernández un significativo eslabón en la prolongada cadena de la poesía de tipo tradicional elaborada por autores cultos con intuición expresiva y emocional momentánea, surgida como reflejo de una intimidad auténtica. No se trata, como también se ha dicho de García Lorca, de una mera reinterpretación de la tradición popular, sino que, con su voz acorde con la tradición, Hernández aporta una serie de expresiones originales que la renuevan y avivan, como en su tiempo hicieron Gil Vicente o Lope de Vega. Y en esas aportaciones de original categoría importa mucho el nuevo concepto de la imagen creadora, surgido de su ansia de superar la realidad real para crear una realidad poética nueva, en cuyo proceso tienen mucho que ver los gestos y los atrevimientos de vanguardia aprendidos en sus maestros y amigos Vicente Aleixandre y Pablo Neruda.

Obras citadas

Aleixandre, Vicente. *Poesías completas*. Edición de Alejandro Duque Amusco. Madrid: Visor, 2001.

Hernández, Miguel. *Obra poética. Vol. 1. Poesía*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Neruda, Pablo. *Obras completas*. Ed. Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Miguel Hernández and the Aesthetics of the Double

F. Komla Aggor
Texas Christian University

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

To Agustín Sánchez Vidal

Abstract: An important dimension of Miguel Hernández's poetry is his aesthetic of the double. From his earliest poetry to his final verses, this aesthetic is manifested in a variety of ways, creating a coherent energy through his work. On one level, the double is expressed by means of ambivalent representations of realities, with no drive toward resolution. On another level, opposites and contradictory units are merged in an effort to forge new realities altogether. In its propensity toward ambiguity and indeterminacy, Hernández's aesthetic helped set the stage for what would become the philosophical cornerstone of a postmodernist literary culture in Spain.

Key words: the double; postmodernism.

Resumen: Un aspecto importante de la poesía de Miguel Hernández es su estética de la dualidad. Desde su poesía inaugural hasta sus últimos versos, esta estética se manifiesta de varias formas, creando una energía coherente a través de su obra. En un plano, la dualidad se expresa mediante representaciones ambivalentes de ciertas realidades, sin deseo por la resolución. Desde otra perspectiva, las entidades opuestas o contradictorias se mezclan en un esfuerzo poético por forjar nuevas realidades. En su afán por la ambigüedad y la interpretación abierta, la estética de Hernández ayudó a construir la base para lo que luego sería el pilar filosófico de una cultura literaria posmodernista en España.

Palabras clave: dualidad; posmodernismo.

The Genesis of an Aesthetic

A core principle underlying the ideological and aesthetic integrity of Miguel Hernández's poetry is its constant drive against fixity and closure. Within verses and between bodies of poetry, dualist representations reign supreme, as opposites cohabit freely as independent or unified entities. The genesis of this dualist principle can be traced largely to three biographical factors. An environmental factor has to do with Orihuela's ambivalent reality as Hernández's primary source of artistic inspiration, that is, the tension between the freedom radiated by his native town's open, attractive landscape and the parochial, repressive nature of its Catholic-abiding citizenry.[1] A personal factor relates to the conflict between Hernández's own nature as a secular, earthly-oriented individual and the urgency he felt, during the early stages of his literary career, to embrace, even if dubiously, the neo-Catholic ideology propagated by his friend and mentor Ramón Sijé. These two factors complement a third, namely, an avid self-instruction in literary traditions —particularly the Baroque— that was facilitated by Orihuela's archbishop Luis Almarcha, who availed the poet of his private library for his unlimited use.

In referring to the Baroque, I have in mind two of its conceptual pillars-contrast and antithesis-as particularly affirmed by Guillermo Díaz-Paja and Eugenio D'Ors. In comparing the Baroque with Renaissance thought, Díaz-Plaja isolates the combination of contrasts as constituting what he describes as "el *leitmotiv* persistente de todo lo barroco" (64). D'Ors is even more categorical, for he labels as Baroque all style based on antithesis: "Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco" (36). Exaggerated as these affirmations might seem, they serve as a reliable guide in comprehending the theoretical and aesthetic interstices of Miguel Hernández's poetry, which is steeped in allegorical diction. Still, it needs to be stressed that Hernández's poetry rises beyond the neo-Baroque, as it fashions a brand of poetic aesthetic in which are dovetailed the classical (grounded in Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, and Saint John of the Cross) and the modern (inspired by such writers as Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Federico García Lorca, and Rafael Alberti). This eclectic brand of aesthetic, which, as we shall see, borders on the postmodernist, is

[1] In a letter he wrote in May to Josefina, this is what Hernández said: "Yo necesito tu persona y con tu persona, la vida sencilla de Orihuela, no la de sus vecinos, sino la de sus tierras y sus montes" (1988, 85).

shaped by a distinct poetic imagination and linguistic authority that are always inspired by, and drawn on, the Orihuela milieu.

My study builds on a 1978 article by Luce López Baralt in which she focuses on stylistic variation and coherence to show Hernández as a poet of contrasts (see "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández"). Consequently, my reference to stylistic differentiation among the various bodies of poetry will be selective, with a view to ensuring that the two studies serve effectively as complementary critical resources. In my analysis of the poems, I proceed along the core themes that run parallel to the complete trajectory of Hernández's poetry.

The Earliest Poetry and the Double

Nature —the Orihuela landscape and its elements— serves as foundation on which Miguel Hernádez's poetic kingdom is edified. It is the fountain from which flow the creative streams of images, symbols, metaphors, even language, and it represents the fertile soil on which his imaginative powers blossom.[2] The poet himself suggests as much in his brief treatise, entitled "Poética": "El limonero de mi huerto influye más en mi obra que todos los poetas juntos" (1986, 90). What is particularly significant is the erotic function associated with these natural elements and the key role they play in the poet's conceptualization of the double —flowers and plants (lilies, spikes, orange blossoms), fruits and fruit trees (melons, palm trees, figs and fig trees), insects (bees and beehives, wasps and their nests), reptiles (snakes and worms), birds (roosters and nightingales), nuts (especially almonds), etc.

To illustrate Hernández's aesthetic in this initial poetic phase —Poemas Sueltos I, *Perito en lunas* (1934), and Poemas Sueltos II— let us concentrate on his obsessive representation of the Virgin Mary, an icon of the Catholic faith. In a poem entitled "Plegaria" (PSI, OC 192), Mary is held high on the pedestal of holiness, but the romantic diction and tone of the poetic subject's long prayer seems to undermine his religious devotion, for, gradually, he emerges as a passionate individual trapped in lust for the Mother of God.[3] In this spirit of ambivalence, Mary is

[2] No one makes the point most forcefully about Hernández's artistic originality than Agustín Sánchez Vidal, who insists that, even during the poet's most mimetic phase, he always relied on his own voice, which was shaped by his environment (1992: 125).

[3] For clarity sake, I use the following abbreviations in reference to the poetic corpus cited in this study: PSI - Poemas Sueltos I; PSII - Poemas Sueltos II, etc; OC - *Obras completas*, 1992; RNC - *El rayo que no cesa*; VP - *Viento del pueblo*. E.g. "(PS1, OC 192)" refers to Poemas Sueltos I on page 192 of Hernández's 1992 Complete Works.

portrayed as the "Virgen Morena", as dark-skinned as the floors of her garden and as attractive as the heavens, and the song of praise to her is flavored with essences of orange blossoms and adorned with the silk of worms. In *Perito en lunas*, Holy Mary once again occupies the center stage, as a symbolic reflection of the poetic subject's inner sensibility. In octave XIII ("Gallo"), the rooster is described as an archangel charged with executing the Annunciation of the Virgin Mary, but instead of accomplishing his sacramental duty, it engages in a violent sexual act with what appears to be an unwilling hen. In another poem, octave XXX ("Retrete"), this time the Virgin is depicted as the focus of a piece of painting, with serpents and a glorious full moon lying at her feet. Note that, earlier, in octave XVI ("Serpiente"), and later, in "Culebra" (PSII 292-93), the serpent, against its biblical characterization as the source of sin, is glorified by the poetic subject and given free rein to propagate its sinful desire:

> Dame, aunque se horroricen los gitanos,
> veneno activo el más, de los manzanos (OC 259).

And if any doubt still remains about the poet's ambivalent presentation of the Mother of God, the following verses of "Balada de la juventud" should serve to shatter the uncertainty, for not only does the poet enable Mary speak directly for herself, as an icon of holiness and lust, but she reveals herself as an unfaithful lover with a *laissez-faire*, decadent spirit:

> Yo soy virgen casta que todos adoran…
> yo soy manjar rico que todos devoran;
> amante a quien todos suspiran y lloran
> cuando huye a otros brazos (OC 196).

Other instances of Hernández's non-conformist subversion of monolithic notions proliferate his earliest poetry: his presentation of orgy as a holy act ("Horizontes de mayo", OC 174), his metaphoric portrayal of angelic bees that take delight in sucking the entrails of figs (i.e. female genitalia) ("El adolescente", OC 315), his frequent play on neoplatonic love *vis-à-vis* genital sexuality, etc.

In effect, in this initial phase of Hernández's poetry, the poet, freed of guilt, strategically collapses, by means of an aesthetic of the double, socially-constructed ideological polarities. In the socio-historical context of a 1930s Orihuela, therefore, the subject's theological self-

identification as "Yo, dios y adán" ("Huerto-mío", OC 340) stands as a bold rhetorical negation of a conservative, religious mindset, which posits the divine against the human as irreconcilable opposites. For this poet, to be divine is to be human, and vice versa; no wall can separate the two entities. But will this audacious poetic stance be sustained? Yes and no; the poet's comfortable posture soon suffers a crisis, causing a rhetorical shift. The shift occurs in the next group of poems, Hernández's religious poetry, which Agustín Sanchez Vidal refers to as one of the most important in modern Spanish literature (71).

Spiritual Battle

The rhetorical shift is first noticed in a poem, "Primera lamentación – de la carne", which forms part of a section entitled "Miscelánea" within the Poemas Sueltos II group of poems. Still, it is in the poems published in Sijé's neo-Catholic journal, *El Gallo Crisis*, and in those classified under the corpus "Primitivo Silbo Vulnerado" where the spiritual battle reaches its apex. It is also in this range of poems that Hernández's neo-Baroque artistry comes to light most vividly. Note that it was Sijé —the force behind Hernández's push toward the Baroque— who, in a publication of *El Gallo Crisis*, declares: "Todo arte o ciencia de palpitación metafísica es arte barroco, *ciencia barroca*", which he defines as "[el] acercarse a Dios por la interpretación tenebrosa" by way of severe asceticism (*Gallo Crisis* 30-32). Sijé's words find support in Ana Suárez Miramón, who puts the matter more directly: "la complejidad barroca hay que buscarla en esa eterna contradicción manifiesta entre sensualismo y trascendentalismo" (12-13).

"Primera lamentación – de la carne", as the title suggests, registers an important ethical break from the past, for it echoes a re-assessment of the self, one that contradicts the poetic subject's previous extolment of the body as nature's gift. In this poem, written at the threshold of the spring season, the poetic subject finds himself caught in the maelstrom of desire, as he struggles to be unchained from the grip of carnal temptation:

> ¡Conflicto! de mi cuerpo enamorado,
> ¡lepanto! de mi sangre. . .
> Sólo puede haber paces y descansos
> donde no hay carne, ¡ay carne!
>
> Malaganas me ganan, con meneos
> y aumentos de pecados;

me corrijo intenciones y deseos
en vano, en vano, en vano...

¡Oh Muerte!, ¡oh inmortal almendro! cano:
mondo, pero florido,
sálvame de mi cuerpo y sus pecados,
mi tormento y mi alivio (OC 357).

The poem's technical facets —structure, style, word choice, sound— collectively support its ideological force, as they make vivid the paradoxical realities that the subject experiences. The more the subject feels threatened by his sinfulness and desires to escape his body, the more he feels attracted to it. This conflictive condition comes to the fore when, once again, he makes a recourse to the Virgin Mary. If in *Perito en lunas* Mary was portrayed with suggestive sexual emblems, in "A María Santísima" it is her genitality that becomes the poet's focus of attention, as graphic metaphoric references are made to the process of Christ's birth: the material virginity, the pregnancy, the labor process, and the delivery (OC 368-9).

In his struggle against carnal desire, the poetic subject laments the flight of winter and cold weather (symbols of purity) as he is frightened by the approach of spring and heat (erotic symbols). These weather forms, represented as a vacillating play on contrast, pervade the verses throughout this phase of Hernández's work. Consider just two examples:

Frío, fríos, refríos fríos quiero:
dolor, helor, temblor ¡ay! solicito:
temblar, cuerda templada por enero.
("Invierno - puro [Diciembre]", OC 350)

Vendrá otra vez —¡que voy!— la Primavera
a darnos un pecado en una rosa,
y al cabo de su sol seré yo cera.
("Invierno - puro [Enero]", OC 351)

The movement from the cold toward warmth produces a contradictory condition of fear and desire, which the poet calls "la llaga perfecta" ("El silbo de la llaga perfecta", OC 390). In the end, the dilemma ends in a confused state of victory for Desire, for when the subject's long campaign to drive out what he perceives as impurities ("malas ansias" and "intenciones turbias") chokes against the other end

of the polarity (his quest for freedom), he masochistically commands the impurities to stay put: "Que no se salga... ¡Cierra!" (OC 391).

This streak of tension is expressed in other ways throughout Hernández's religious poetry. For example, in contrast to the earlier depolarization of the relationship between God and humans —"Yo, dios y adán"— the poet now erects a gap between the two entities by associating God with Silence and humans with Words. In this poetic vision, Silence enables the revelation of Truth, for it requires only examples, as opposed to words, which cannot be trusted. In "Silencio - broncíneo", silence is referred to ironically as residing between two church bells, and, according to the poet, it is silent vibrations that echo the depth of noiselessness (OC 362). This intricate display of the double further expresses itself in "Silencio - amoroso", in which the poetic subject —reminiscent of St. John of the Cross' ambivalent approach in the Spiritual Canticle— abandons his quest for silence, opting for verbal expression, now that he is faced with a flesh-and-blood beloved:

> Lo que es peligroso
> en una pareja
> de amor, es callar,
> porque sin la lengua,
> discurre la carne,
> políglota terca.
> Silencio. ¿Sí o no?
> ¿Sí? ¿Ya?.... ¡Qué tristeza! (OC 363).

In the same vein, ambivalence characterizes the poet's representation of the Eucharistic wine in "Oda - al vino" (OC 403), in which the altar offering is sanctified and, at the same time, reconstructed as an earthly, hedonistic intoxicant embraced with delight by the poetic subject, who pledges to relish it with passion. Still, as Marie Chevallier cautions us, Miguel Hernández's mystical exercise needs to be considered as a "materialismo místico", an experience inspired more by terrestrial immortality than by transcendental spirituality (168).[4]

Beyond rhetoric, the scheme of contrapositions evident in Hernández's religious verses registers its strongest imprint through the poet's verbal dexterity, especially through his technique of *double entendre*. Consider, for instance, the following metaphoric verses, aimed at portraying the subject's exaltation of God through the use of oceanic imagery:

[4] For a comprehensive study of the erotic in Miguel Hernández, see Aggor (1994).

Elevando tus nadas hasta el bulto,
creando y descubriendo vas presencias,
y llevas las presentes a lo oculto.

Inexistencias paren existencias
se cela en lo secreto lo patente,
nacen, mueren, sigilos, evidencias...

Es la perla tu más bello defecto...

Tu belleza sin bridas es el vicio
de tu virtud...

Luchando en paz, en guerra no reposa
tu Paz, siempre temida y deseada,
más rica cuanto más tempestuosa...

por fin ángel marino, pez terreno ("Mar y dios", OC 442-44).

Further examples can be seen in phrases such as "fieles infieles" (OC 274); "somos, y no, cautivos" (OC 415); "te llevo dentro, y no, me llevo dentro" (OC 433); "Siendo, sin ser, te trasladas/ de tu reposo a tu lucha" (OC 302); "para partir estoy quedo" (OC 300); "del vacío en el vacío:/ forma del silencio mío/ que ausentemente presencio" (OC 314); "gobernador de pompas sin gobierno" (OC 321), etc. This complex stream of contradictory enunciations -doubling in speech, if you will- recalls what Joseph Bristow, in reference to Oscar Wilde, calls "wittiest phrases [that] turn conventional wisdom on its head" (6). Suffice a few examples from Wilde's *The Importance of Being Ernest*.

Algernon — . . . I love hearing my relations abused. It is the only thing that makes
me put up with them at all. (Part I)

Lady Bracknell — I dislike arguments of any kind. They are always vulgar, and
often convincing. (Part III)

Gwendolen - "This suspense is terrible. I hope it will last (Part III).

Such witty imagination, characteristic of the works of many a writer —e.g. Shakespeare, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Nieva— finds its equally strong linguistic expression in Miguel Hernández. It is an aesthetic that, from the late 1950s onward, came to define certain artistic works as postmodernist. Dualist representations, synchronic affirmation and negation of terms, accumulation and accommodation

of compatible and antithetical realities, conventional meanings that give way to polysemous interpretations; these features of Hernández's poetry, some of which hack back to the classical past, certainly look forward to the future, one in which a postmodernist artistic culture now takes hold. I am suggesting that, long before postmodernism came to be consolidated as a bona fide cultural and artistic phenomenon in the West, Miguel Hernández's poetic aesthetic already revealed a strong imprint of its fundamental principles in Spain.

Postmodernism, as Jonathan Mayhew once reminded us, is multi-dimensional and hard to apply in any consistent fashion because of its lack of a critical consensus (1994, 15). In my application of the term as a cultural-aesthetic phenomenon to Hernández's poetry, it is largely its more avant-garde grounding to which I find recourse. As such, I do part company with the more self-conscious -to borrow Mayhew's term- literary culture that came to define in the 1980s the works of poets such as Agustín Foxá, Alonso Quejada, Ramón López Velarde, and Tomás Morales, whose attention focuses on colloquial language and urban spaces. In Hernández's work, I wish to highlight what I consider to be an essential criterion of postmodernism as conceptualized by such theorists as Charles Jencks, Linda Hutcheon, or Ihab Hassan. Jencks, a founder of the postmodern movement, calls this essential principle *double-coding*, "the combination of modern techniques and something else", or that which exemplifies itself as opposite pairings (1996, 30). Hassan reconstructs this concept and dubs it "a double view", a principle that, in his view, postmodernism "demands." "Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt", Hassan proclaims, "...must be honored if we are to attend to history [and] apprehend (perceive, understand) change" (121). Hassan concludes that, as a philosophical, erotic, and social phenomenon, postmodernism veers toward certain forms and yet implies their very opposites, what he calls "their antithetical realities" (125). For her part, Linda Hutcheon sustains this theoretical continuum when she defines the postmodernist phenomenon this way: "postmodernism is the process of making the product; it is absence within presence, it is dispersal that needs centering in order to be dispersed; it is immanence denying yet yearning for transcendence. In other words, the postmodern partakes of a logic of 'both/and', not one of 'either/or'" (49).

So pertinent to Miguel Hernández's poetic praxis are these postulations that, even though in his life this poet might never have come across the *postmodernism* word, it is incumbent on critics of his work

to draw the connection. Listen to his poetic philosophy as pronounced in his treatise, "Poética":

> ¿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… ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie… Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza….
>
> 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.
>
> Impudor poético, vicio romántico: hablar de lo más íntimo, de lo que sólo pertenece a unos cuantos seres queridos. Publicar dolores, desgracias, con demasiado desenfado, es inconsciencia poética, no perdonar imagen ni objeto que se le viene al paso….
>
> Pierde la mitad de valor el verso que se dice y gana doble el que se queda en la garganta (Hernández 1986, 86-90)[5].

Immediately evident in the treatise are the displacement of the poet and the glorification of the reader as ultimate creator of meaning. For Hernández, the poetic text ought to be designed to foster varied levels of interpretation, which then generate avenues for argument and indeterminacy. In the context of a largely self-taught writer of a 1930s provincial Orihuela, Hernández's brief treatise evinces a provocative and forward-looking standard. Surprisingly, even as he stands tall

[5] Let us keep in mind the significant role that Spain played in the development of postmodernism. As Charles Jencks informs us, it was the Spanish writer Federico de Onís who in his *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) made the first, tentative, written use of Post-Modernism (17). Furthermore, before Arnold Toynbee in 1946 coined the neologism 'Post Modern Age' and before North American literary criticism became interested in the topic in the 1960s, Spain had registered the presence of the postmodern in a variety of *postist* works such as those of Eduardo Chicharro, Jr. and Carlos Edmundo de Ory (for a list of early *postist* literature, see Jaume Pont, pp. 16-21). For another perspective on Spain's role in the development of postmodernism, see Ramón Esquerra's entire entry on the term (as defined by Federico de Onís) in his 1938 literary vocabulary book, *Vocabulario literario*, p. 246. Another source that reiterates Spain's more contemporary role in the dissemination of postmodernist literary culture is Aggor's *Francisco Nieva and Postmodernist Theatre*.

today as a celebrity among Spanish poets, it is not uncommon to read or hear scholarly comments that continue to underrate the quality of his earliest works, mainly because they are hard to grasp. On the other hand, the "skeletal" *Cancionero y romancero de ausencias* —fairly free of "secretos"— is widely considered as his best literary product, because it is often seen as his most authentic; what amounts to a great misunderstanding, in my view. It may very well be that, even as he struggled to attain originality in his work —perhaps because of the lack of endorsement he suffered from some of his renowned contemporaries— Miguel Hernández's intention all along was to produce a complex poetry, one that is self-contradictory and open to varied interpretation and analysis. Herein, in my view, lies his greatness.

Regarding the poet's ideological stance, surely his earlier bold affirmations became eclipsed by the subject's outpour of an inner conflict, thanks to his newly-found religious preoccupation. What has not changed, however, is his ingrained desire for freedom of expression. If one is to go by Linda Hutcheon's words but in a reversed order, I would say that what one witnesses in Hernández's religious poetry is an essentially secular poetic subject who is caught in a fight with transcendence but goes about *denying yet yearning* for immanence.

Love and the Double

From his preoccupation with God as leitmotif, Miguel Hernández shifts to Woman as the epicenter of what could be referred to as the core of his romantic poetry, which is composed of *El silbo vulnerado* and its associated sonnets, *El rayo que no cesa* (1935), and Poemas Sueltos III. Like his battle with the divine, the poetic subject wrestles with the beloved, this time with an acute existentialist intensity. The subject's rift with the self continues unabated, and the new poetic form of choice, the sonnet, surfaces as a metaphoric confinement within which the captive struggles for a union with the beloved. Love, in this context, cannot but carry a self-contradictory sensibility:

> de esta dulcísima dolencia,
> de no verte estoy viendo que me muero (Sonnet 197, OC 459).

To search for the pleasure of love is to plunge oneself inevitably into its opposite, agony:

Más triste… que un balido
en ti busco el alivio de mis llagas,
y cuanto más lo busco, más me llago (Sonnet 203, OC 462).

Thus, when in Poem 4 of *El rayo que no cesa* the beloved throws a lemon at the lover, the effect produced in the latter is a mixture of pleasure and pain, for the contact symbolizes the touch of the woman's breasts (the lemon), which the lover craves but is denied; evidently a modern evocation of an old myth, that of Cupid's arrow. Similarly, love is depicted as a dangerous game, a perpetual lightning bolt —*el rayo que no cesa*— and a carnivorous knife that torments like a predator:

Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido (RNC 1, OC 493).

What is significant is that, even though the subject is tortured by the fatal knife, he does not panic, nor does he seek to escape the pain; on the contrary, he paradoxically demands a continuation of the cruelty:

Sigue, pues, sigue, cuchillo,
volando, hiriendo (OC 494).

Very much in the tradition of Vicente Aleixandre, therefore, Love ambivalently emerges as *querido contramor* or *esquivo contramor* (Sonnet 9, OC 484), ever attractive yet repellent.

In this afflictive vision of life, the meanings with which nature was previously associated become plagued with ambiguity. In Poemas Sueltos 1 and *Perito en lunas*, nature is presented as an instrument of reinforcement of the poetic subject's erotic sentiments, but in the romantic poems of this phase, nature is often portrayed as a melancholic agent that ironically interrupts the subject's yearning for true pleasure. For example, in Sonnet 198, the poet presents two types of solitude, but the one that is envisioned in a negative light is that derived from his pastoral activity, while the kind engendered by his devotion to the beloved is cast in a positive light. Still, in the final analysis, the poem ends on unstable semantic grounds, a zigzag of sorts that confuses and belies any level of perceived assurance (by "ésta" read "solitude of love"; by "aquélla" read "pastoral solitude"):

Cuando ésta jubilosa, aquélla triste,
y si cuando ésta luz, aquélla umbría,
cuando aquélla casada, ésta viuda (OC 459-60).

Feeling misled, the reader wonders which of the solitude polarities the poetic subject actually weighs over the other, when that which is portrayed as sad ends up married, and that which is jubilant ends up in mourning. Then again, how can one be sure that Hernández's purpose here is not to invert conventional thought, that is, to subvert the idea that marriage produces happiness rather than sorrow? A parallel scheme is presented in "Suspiro y piedra - Eternos" (OC 462-3), where the stone (a tangible natural element) is thrown into conflict with the amorous sigh (the intangible), but in the end, "suspiro" and "piedra" are merged and consolidated into bright stars that hover over the poetic subject's life, both placed on a single path to the destiny of nothingness, "la nada."

As noted in the case of the religious poetry, in the love poetry too message is presented in artistic accord with the dynamics of lexical and formal techniques. Consider these instances: "Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,/ pero me voy, desierto y sin arena" (RNC 19, OC 504); "Recuerdo y no recuerdo aquella historia… / Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo … Y recuerdo aquel beso sin apoyo…" (RNC 21, OC 505); or this showpiece of verbal accomplishment:

Ojinegra la oliva en tu mirada,
boquietierna la tórtola en tu risa,
en tu amor pechiabierta la granada,
barbioscura en tu frente nieve y brisa.

Rostriazul el clavel sobre tu vena,
malherido el jazmín desde tu planta,
cejijunta en tu cara la azucena,
dulciamarga la voz en tu garganta.

Boquitierna, ojinegra, pechiabierta,
rostriazul, barbioscura, malherida,
cejijunta te quiero y dulciamarga.

Semiciego por ti llego a tu puerta,
boquiabierta la llaga de mi vida,
y agriendulzo la pena que la embarga.

("Pena - bienhallada" OC 478-79)

Lexically, syntactically, phonically, and rhythmically, the verses radiate a palpable collaborative energy in their collective quest to dissolve disparities and forge new possibilities that escape the stranglehold of conventionalism.

As if to unravel itself from an existentialist shell, Miguel Hernández's love concept *poeticizes* suffering in a way that enables metaphysical pain to reconstruct itself paradoxically as an instrument through which the victim —the poetic subject— masochistically rises above, or deals with, affliction. Indeed, the roots of this self-conflictive strategy can be found in classical Aristotelian *catharsis* and in modern psychoanalysis, which in important ways inspired the European avant-garde. In a reference to André Breton's comparable notion of the union of opposites, the French philosopher Georges Bataille affirms the following:

> "Everything leads us to believe," wrote André Breton, "that there is a certain point in the mind where life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, are no longer perceived in contradiction to one another." I shall add: Good and Evil, pain and joy. This point is indicated both by violent literature and by the violence of a mystical experience: only the point matters. (15)

Consequently, in its forceful representation of what Ihab Hassan calls antithetical realities, the aesthetic of the double surfaces in Hernández's love poetry as an instrument of panacea for the subject's tormented mind, because the resolutions presented through the union of opposites demonstrate the complexity of life as truth and the need to recognize that truth if one is to rise above affliction.

The Poetry of Combat, a Betrayal of the Aesthetic?

If poetic rhetoric has much to do with a poet's life experiences, as it often does, it should be easy to conclude, on the basis of the foregoing analysis, that Miguel Hernández was a tenacious individual. In 1936, at the break of the Spanish Civil War, he joined the Republican army, by choice, and in the trenches he stood out as a soldier-poet, reciting newly written verses designed to urge on his comrades of the 5th Regiment. At this juncture in the evolution of his poetry, art and life become conspicuously unified and the poetic subject's voice is hardly distinguishable from that of the soldier, the subject's creator.

The imminence of combative oratory is announced in Poemas Sueltos III, which immediately precede the war poetry, composed of *Viento del pueblo* (1937), Poemas Sueltos IV, and *El hombre acecha* (1937-39). The poem of agency is "Sonreídme" (OC 519). In it, the poetic subject jubilantly declares his liberation from a repressive past (filled with religious guilt) and professes solidarity with the *pueblo*, whom he urges to build a united front against the exploiters. The stage is set for a full-force committed poetry, in which the dualist principle will lose part of its integrity to a dialectic of incompatibilities. But can a pronounced standard of incompatibility take hold within a postmodernist artistic paradigm, when postmodernism is about inclusiveness?

In the war poetry, two opposite bands emerge in a clear-cut fashion: the forces of Good —*Us*— and the forces of Evil —*Them*. The forces of Good are composed of the poor and the hungry, gardeners, farmers, and the exploited. The forces of Evil, made up of the exploitative bourgeoisie, are given many derogatory appellatives: from "ladrones de naciones," "la hiena," "águilas," "tiburones," "panteras," and "toros de arrogancia," to "asesinos" and "cluecas del capital y sus doblones" to "bárbaros del crimen" and "gentes de la hierba mala." Indeed, if one is to grasp fully the degree of partisan antagonism embedded within the poetry of combat, one ought to read the belligerent Poem 5 of Poemas Sueltos IV, whose inaugural verses read, "Tu famosa, tu mínima impotencia" (OC 628), as well as "Los hombres viejos" (HA, OC 656), against the adulatory "Memoria del 5º Regimiento" (OC 625), which is strategically juxtaposed to "Tu famosa…." Death unto the enemy (already condemned to die wherever they pass), and Life unto the popular forces (who shall not die):

> De la muerte y la muerte
> sois: de nadie y de nadie.
> De la vida nosotros,
> del sabor de los árboles.
>
> Victoriosos saldremos
> de las fúnebres fauces…
> y vosotros vencidos
> como aquellos cadáveres.
>
> ("Campesino de España," OC 606-7)

Nevertheless, as soldiers and civilians of the popular side in reality die in their numbers, while those of the Nationalist band seem to be gaining the upper hand, the poet's rhetorical approach to Death

loses consistency. The graphic cruelty drives him into what could be perceived as a contradictory campaign to the earlier oratory offensive. Take, for example, these verses of "Recoged esta voz":

> Naciones, hombres, mundos, esto escribo:
> la juventud de España saldrá de las trincheras
> de pie, invencible como la semilla,
> pues tiene un alma llena de banderas
> que jamás se somete ni arrodilla.
>
> Allá van por los yermos de Castilla...
> diciéndose en su sangre de generosas flores
> que *morir es la cosa más grande que se hace*.
>
> (VP, OC 579; my emphasis)

The first stanza promises unequivocal triumph, yet the second acknowledges the reality of death, what signals a reversal of the message in "Campesino de España." Keep in mind that the glorification of death is limited to the casualties of the Republican army and its allies, not to those of the enemy. Once the propaganda regarding death changes, however, it is as if the poet were able to garner greater audacity to set down new forms of oratorical paradoxes to urge on his fellow soldiers. Consequently, Hernández can proclaim that to kill is to live —"Es preciso matar para seguir viviendo" ("Canción del esposo soldado," OC 602)— and as long as the motivation for fighting is to achieve liberty, the combatant can be "herido alegremente" ("El herido," OC 666). This awareness of the soldier's tragic vulnerability impels the poet to bring back into focus the symbol of the fighting bull, as manifested in Sonnet 23 of *El rayo que no cesa*. But while in *El rayo* it is the bull's tragic fate that is accentuated —"Como el toro he nacido para el luto/ y el dolor" (OC 506)— in *El hombre acecha*, it is the duality inherent in the fighting bull as killer and victim that carries the metaphoric force intended to expose the soldier's plight:

> Partido en dos pedazos, este toro de siglos,
> este toro que dentro de nosotros habita:
> partido en dos mitades, con una mataría
> y con la otra mitad moriría luchando.
>
> ("Llamo al toro de España," OC 650)

In this military atmosphere, a paralytic dualism comes to define the poet's vision of children's world. With their innocence betrayed

and invaded, children are depicted as maturing into adulthood within young bodies, thus heading early toward death:

> Carne de yugo, ha nacido
> más humillado que bello...
>
> ...trae a la vida
> un alma color de olivo
> vieja ya y encallecida.
>
> Empieza a vivir, y empieza
> a morir de punta a punta
> levantando la corteza
> de su madre con la yunta...
>
> Contar sus años no sabe,
> y ya sabe que el sudor
> es una corona grave
> de sal para el labrador ("El niño yuntero," OC 560-2).

Rhetorically and aesthetically these magisterial verses connect with tradition, evoking Quevedo and Jorge Manrique, or even John Donne, but with a striking distinction in Hernández's representation of the child's world. Designed to command maximum persuasive power within the poet's regiment, the words invoke empathy and the urgency of commitment to the popular cause. The child portrayed in the poem is a symbol, and his/her life, as poetically sung, is metaphoric of the unjust toil and exploitation suffered by the masses (keep in mind Hernández's own life as a child goatherd). These are the children who, according to the poet, are protected by "compañero Stalin" in Russia while violently crashed in their very bedrooms during the Civil War by the forces of Mussolini and Hitler, "los dos mariconazos" ("Rusia," OC 652).

In Francisco Esteve's *Miguel Hernández para niños*, a beautifully written poem begins this way:

> Mi casa contigo era
> la habitación de la bóveda.
> Dentro de mi casa entraba
> por ti la luz victoriosa (Hernández 1989, 95)[6].

By the second stanza, however, what appeared to be a hypocoristic approach to the child's world quickly becomes a horrifying scenario.

[6] Perhaps inadvertently, this poem is omitted from the 1992 *Obras Completas*.

The house is transformed into a tomb and the radiant sunshine gives way to a gloomy darkness. When it rains, the little child feels the building sinking underneath. Soon, the house turns into a city and a coffin, and as it rains it rumbles and drives away the swallows that try to allay the trepidation. On the opposite left page to the poem (in this 1989 edition of the collection) appears Lorenzo Olaverri's artistic accompaniment to the poem, an apt illustrative drawing that enhances the underlying duplexity of the piece. My point is this: Like his general poetic cosmology, Miguel Hernández's vision of the child's universe is complex and *sur*realistic. Shattering the conventional unilateral view of the child as innocent and tender, he forges an aesthetic in which the child emerges as any adult, with characteristics that pervade the human experience: innocence and awareness, joy and horror, safety and violence. Were this poem a piece of painting, it could be comparable to the works of Goya or Dalí, or to Cubist art, whose goal is to destroy perspective and penetrate the exterior of things and uncover their interior. In a 2015 Guggenheim Bilbao exhibition of the African-American artist and musician Jean-Michel Basquiat, a description of his piece called "Loans" (1981) on a museum wall so aptly resonates with Hernández's poetic art that it is worth quoting:

> He paints individuals and objects in ambiguous relationships to evoke tension and challenge perceptions. Basquiat is often [said] to have existed in two worlds —as an "insider-outsider." For the artist, however, the notion of duality was complex, related not just to his own identity but also to social systems of wealth and class…. By combining disparate elements in a single work of art, Basquiat also suggests that opposing forces can be united to create a whole.

Despite the generational, geographic, and vocational gap that separates the Spanish poet and the American painter —Basquiat was born in 1960 and died in 1988— it is hard to miss the philosophical and aesthetic bond between the two figures: their artistic drive to breakdown unilineal ways of seeing the world and to build systems of plurality, no matter how contradictory or incongruous.

In effect, Hernández's aesthetic of the double remains in force, even within the poetry of combat. On one level, it is expressed as a strand of tension and incompatibility —the forces of Evil versus the forces of Good. This betrayal, as it were, by the poet of his core aesthetic principle is forced by the exigency of war, which, understandably, is an antagonistic undertaking. But it would be simplistic to view this

body of work as sheer propaganda devoid of an aesthetic appeal. As demonstrated above, the poetry of combat features a rhetoric of exclusivism —an *either/or* schism— but, at the same time, it creates spaces in which a dualist aesthetic of pluralism —the Linda Hutcheon *both/and* formula— presents itself, often in the form of paradox. Such is the eclectic and diverse mode in which Miguel Hernández built his non-conformist poetic artistry that, in the words of José María Balcells, his poetry defies compartmentalization (Balcells 21); a defiance that, in itself, distinguishes a legitimate postmodernist piece of work.

The Union of Opposites, Glorified

If the reality of war parenthetically provided context and impetus for an artistic order of incompatibility, the final poetic corpus forcefully reconnects with the love poetry in its representation of the union of opposites. This body of poetry consists of *Cancionero y romancero de ausencias* and its group of uncollected pieces, partly written during the war and in prison from 1938 to 1941. As an expression of the poet's sense of the approach of death, *Cancionero* reconstructs the earlier dualist play on life and death as a consolidated tripartite reality, which Hernández calls "las tres heridas," namely, Life, Death, Love (Poem 25, OC 694). The theater critic David George has written about how theater thrives on ambiguity, not as a dialectic driven toward resolution but as a condition that accepts its contradiction. Speaking about Hegel's dialectics, George describes how all ambiguities create temporary states in which two forces are not reduced to one but coexist, purged of antagonism but preserved in difference (see George, 1989). This dramatic principle, often ignored by many a playwright, finds a firm grounding in Miguel Hernández's poetry and drama, all the way through.

With a renewed sense of compatibility, Hernández marries Love and Hatred, in a skillful display of *double entendre*:

> Rojo es el odio y nutrido.
> El amor, pálido y solo.
> Cansado de odiar, te amo.
> Cansado de amar, te odio ("Después del amor," OC 724).

In this vein, physical imprisonment cannot but lose its quality as enemy to freedom:

… dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante…
alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
sólo por amor.

No, no hay cárcel para el hombre.
No podrán atarme, no…
¿Quién encierra una sonrisa?
¿Quién amuralla una voz?…
Libre soy. Siénteme libre… ("Antes del odio," OC 720)

Love overpowers captivity and death, for it is love —expressed through the *sonrisa*— that feeds and sustains the subject's life in the throes of death:

Sonreír con la alegre tristeza del olivo…
Sonriamos. Doremos la luz de cada día
en esta alegre y triste vanidad del ser vivo.

Me siento cada día más libre y más cautivo
en toda esta sonrisa tan clara y tan sombría.
Cruzan las tempestades sobre tu boca fría
como sobre la mía que aún es un soplo estivo.
("Sonreír con la alegre tristeza del olivo," OC 751)

The poet's articulation of ambivalence goes on, because such is the reality of the "ser vivo" —an embodiment of conflicting emotions and sentiments whose coexistence make up what life is. Consequently, the home, which in the poetry of combat is depicted as an abode of horror, reemerges with high intensity in its dualistic representation. In Poem 40 (OC 699), houses are personified as eyes that synchronously gleam and frighten; as mouths that spit, bite, but kiss; and as arms that let go and, at the same time, embrace. Upon an outcry, while all the houses are invaded and ravaged, they remain calm, as hopeful reproductive dwellings.

Throughout the final corpus, terms and entities emerge that, on the surface, could be viewed as disparate or contradictory, but they are always placed within paradigms of harmonious coexistence. A most impressive example is the interplay between light (or day or sun) and darkness (or night or shadow), salient symbols in Hernández's poetry.

Let us consider these extracts from "El niño de la noche:" "Quise llevar la risa como lo más hermoso./ He muerto sonriendo serenamente triste"; "Vuelvo a rodar, consciente del sueño que me cubre./ En una sensitiva sombra de transparencia"; "Me arrojan de la noche. Y ante la luz hiriente/ vuelvo a llorar, como siempre he llorado" (OC 754-5). A union of polarities is presented in "Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?" whose title readily reveals the inherent paradox (OC 756). Other poems in which the same motif is manifested are "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío" (OC 751-2), Poem 108 (OC 740), and Poem 15 (OC 763). Even in "Eterna sombra," in which the poetic voice seems to suffocate under the strain of darkness, a flash of light appears at the end of the tunnel that illuminates the promise of hope, to which the subject is beckoned:

> Soy una abierta ventana que escucha,
> por donde ver tenebrosa la vida.
> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida (OC 759).

As one of the last verses written by Hernández —if not the very last— the chiaroscuro effect imposed on the reader by "Eterna sombra" gains special significance in the poem's iteration of the complexity of life as a condition that accepts its diversity and contradictions. To be postmodernist is to be ambivalent; it is to let opposing forces unite to create a whole. In my view, Miguel Hernández's aesthetics of the double —his poetic formula for viewing a complex world— is a postmodernist mechanism of entrenching his stance against the tyranny of fixture and fate. This facet of his artistic contribution to the development of European literary culture should not be ignored.

Works Cited

Aggor, F. Komla. *Eros en la poesía de Miguel Hernández*. York, N.C.: Spanish Literature Publications, 1994.

---. *Francisco Nieva and Postmodernist Theatre*. Cardiff: U of Wales P, 2006.

Balcells, José María. *Miguel Hernández*. Barcelona: Editorial Teide, 1990.

Bataille, Georges. *Literature and Evil*. Trans. Alastair Hamilton. London: Calder and Boyars, 1973.

Bristow, Joseph, ed. *The Importance of Being Earnest and Related Writings*. London and New York: Routledge, 1992.

Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1978.

Díaz-Plaja, Guillermo. *El espíritu del barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar. n. p.

Esquerra, Ramón. *Vocabulario literario*. Barcelona: Editorial Apolo, 1938.

El Gallo Crisis. Imprenta Zerón, Orihuela, No. 2, 1973.

George, David. "On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory." *Theatre Research International* 14.1 (1989): 71-85.

Hassan, Ihab. "The Question of Postmodernism." *Romanticism*, *Modernism*, *Postmodernism*. Ed. Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell UP. London and Toronto: Associated UP, 1980. 117-26.

Hernández, Miguel. *Cartas a Josefina*. Introducción. Concha Zardoya. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

---. *Miguel Hernández para niños*. Ed. Francisco Esteve. 6th ed. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

---. *Obra completa*. Eds. Agustín Sánchez Vidal and José Carlos Rovira (collaboration of Carmen Alemany). Vol 1. Poetry. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

---. *Prosas líricas y aforismos*. Ed. María Gracia de Ifach. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History*, *Theory*, *Fiction*. London and New York: Routledge, 1988.

Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* 4th ed. London: Academy Editions, 1996.

López Baralt, Luce. "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández". *Sin nombre* 9.3 (1978): 75-102.

Mayhew, Jonathan. *The Poetics of Self-Consciousness: Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell UP. London and Toronto: Associated UP, 1994.

Miramón, Ana Suárez. *La renovación poética del barroco*. Madrid: Editorial Cincel, 1981.

Pont, Jaume. *El postismo: un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

Sánchez Vidal, Agustín. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.

El relumbre de su sombra: Miguel Hernández en Estados Unidos en el centenario de su nacimiento

Geraldine C. Nichols
University of Florida

Recibido: 6 de agosto de 2015 *Aceptado: 5 de octubre de 2015*

Abstract: An investigation carried out in 2010 which attemtps to trace the echoes of Miguel Hernández in the United States. A survey of academic publications —dissertations, articles and books— and researchers into Hernández is followed by a consideration of his presence on reading lists for the MA and PhD degree. Also reviewed are works of poets who have acknowledged Hernández's influence, and all of the translations into English of his work which have circulated in the United States since shortly after his death.

Key words: Miguel Hernández in the Us; influence; research; translations.

Resumen: este artículo se basa en una investigación, realizada en 2010, sobre la resonancia de Miguel Hernández en Estados Unidos. Se considera primero todo lo publicado sobre el poeta en el ámbito universitario del país, se especula sobre la influencia de los especialistas en su obra y luego se rastrea su presencia en los programas de estudios superiores (de Master y de PhD). Se pasa revista a los ecos de Hernández en los poetas estadounidenses que han reconocido su influencia, y finalmente se detallan las traducciones al inglés de su poesía que han circulado por USA.

Palabras clave: Miguel Hernández en EEUU; influencia; investigación; traducciones.

Preparé este trabajo para un seminario organizado por José Carlos Rovira y celebrado en 2010 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander. La invitación a participar en aquel congreso me dio la grata posibilidad de volver a sumergirme en las aguas hernandianas, y de poder compartir unos días con otros tan apasionados como yo del poeta de Orihuela. Amén de escuchar a Paco Ibáñez cantar sus conmovedoras y ya históricas musicalizaciones de algunos poemas hernandianos.[1]

Concretamente, se me pidió hablar de la resonancia de Hernández en Estados Unidos, encargo que desde el principio intuía espinoso. ¿Dónde, en un país con tan merecida fama de pragmático y prosaico, iba a encontrar huellas de ese meteoro otrora pastor o de su voz poética? Por otra parte, razoné que iba a ser más fácil investigar el tema en 2010 que cuando hice mis pinitos con Hernández, allá por los años 60. Cincuenta años más tarde no habría que depender de lo que se encontrara en los estantes de la biblioteca universitaria, sino que tendría a mi alcance el amplísimo mundo digital, que podría multiplicar los contactos y la información. Siempre y cuando hubiera información por recabar, claro: a condición de que relumbrara su sombra todavía en algún rincón del vasto país. En estas páginas compartiré lo que aprendí en esa pesquisa, confiada en que sorprenderá a los demás tanto como a mí.

Mi primer instinto, como catedrática de literatura española en una universidad que enfatiza la investigación, era el de mirar lo que se había escrito y publicado sobre Hernández en el ámbito académico de Estados Unidos.[2] Ahora bien, si las fronteras entre países son arbitrarias, también lo fui yo al designar que tal tesis o artículo era estadounidense y por ende prueba de la resonancia hernandiana en el país. Es decir, conté las tesis doctorales escritas en universidades norteamericanas, aunque algunos de sus autores no eran oriundos del país. Asimismo, excluí de mis datos a algunos investigadores españoles que aunque se habían desempeñado principalmente en Estados Unidos —Juan Cano Ballesta y Manuel Durán, por ejemplo— se formaron en España y seguían publicando principalmente en España.

De manera parecida a todos los profesores en universidades como la mía, de Florida, compaginaba la investigación con la docencia, así que mi segundo instinto era el de buscar huellas hernandianas en los

[1] Este trabajo se publica medio lustro después de 2010, y los datos citados son de ese año. En algunos casos he apuntado los actuales en una nota al pie.

[2] Soy emérita desde 2012.

programas de estudio del español, tanto en el nivel secundario como universitario. Y luego se me ocurrió explorar otro mundo —como el albañil de Hernández, no me faltaba aliento—, éste más alejado de mi cotidiano vivir. Indagaría, en la medida de lo posible, el medio poético, el de los y las poetas norteamericanos en funciones. Recordemos lo que dijo Hernández en la dedicatoria a Vicente Aleixandre de *Viento del pueblo*:

> Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido. Ante la sombra de dos poetas, nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos de mañana (*Poesía*: 550)[3].

Pero, ¿una guitarra puede cruzar el océano, burlar la frontera cultural y lingüística y resonar, sin estridencias, en Norteamérica? Me parecía dudoso.

El cuarto y último ámbito que me propuse examinar era el de la red, analizando los resultados de una búsqueda en Google, iniciada en EEUU y en inglés. Tecleé "Miguel Hernández, poetry" y esperé los 10 segundos que tarda ese buscador. Dejaré para más adelante lo que apareció en la pequeña pantalla. Cerraré el trabajo con una breve reflexión sobre una historia particular, la mía, inmodestia ya perdonable en estos tiempos posmodernos. Pero la cuento no por posmoderna sino porque es transversal, una visión diacrónica que contrasta con las sincrónicas antes enumeradas. Además, ejemplifica otra modalidad de resonancia, inconmensurable, aleatoria, duradera, efecto de esos vientos que pasan "soplados" por los poros de uno, y que conducen "sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas" (550).

Marco de investigación científica

Comienzo con lo producido dentro del mundo académico estadounidense. Para contextualizar los datos, explico brevemente el sistema universitario en lo que afecta a los profesores, su contratación inicial y los baremos con que se mide su idoneidad para conseguir

[3] Todos los textos del poeta se citarán conforme a la edición que se referencia: Miguel Hernández. *Obra completa*. I. *Poesía*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Esta edición será citada la primera vez como *Poesía*, y las siguientes solo por el número de página.

la permanencia o el "tenure", normalmente en el sexto año de su desempeño. Pero conviene tener en cuenta que este patrón está siendo modificado a pasos agigantados, de manera que "el pasado no garantiza el futuro", como rezan los anuncios de los fondos de inversión. Si en 1960 el 50% de los profesores univesitarios tenía un contrato con permanencia o con la posibilidad de ganarla, en 2010 es sólo el 31%. Son menos caros los contratos provisionales, el despido más fácil.[4]

En los años 60 en EEUU, cuando empezaba a llegar a las aulas universitarias el fruto de la explosión demográfica que siguió a la II Guerra Mundial, se abrieron muchos puestos de trabajo profesoral, la mayoría de los cuales requerían el doctorado. En consecuencia, se expandieron los programas de PhD en todas las áreas, incluídas las humanidades, hoy desfavorecidas porque no tienen una salida laboral muy clara, pero en aquel momento consideradas el corazón de la formación universitaria. No es casual que la primera tesis doctoral sobre Miguel Hernández se defendiera en 1968, porque era un año revoltoso —en plena guerra de Vietnam— y abundaban los estudiantes politizados. Su autor, Gabriel Berns, luego ejerció de profesor en la U de C Santa Cruz, cerca de San Francisco y una institución tan "hippy" y contra-cultura como Berkeley en esos años.[5] Berns nunca publicó su tesis, sobre la violencia en la expresión poética de Hernández, aunque sí tres artículos derivados de ella, uno en *Revista de Occidente* en 1970.[6]

En los años 70, se produce la cosecha más nutrida de la historia en mi país en tesis doctorales sobre lenguas extranjeras, y Hernández forma parte de esta pleamar.[7] Entre 1971 y 1978 se defienden nueve dedicadas a él, ocho de ellas sobre su poesía, con distintos enfoques que enumero en orden cronológico: el tema del sino sagriento, la poesía social, el tema amoroso, la poesía vista diacrónicamente (la mía), la poesía de guerra, la escrita entre 1933 y 1936, el patetismo en la

[4] Las líneas paralelas del mundo laboral de España y el de EEUU se van aproximando cada vez más, sobre todo después de la crisis económica que empezó en 2007.

[5] Cuando Berns se jubiló, dedicó sus últimos años a ayudar a la población hispana inmigrante en San Francisco, haciendo de intérprete. Se ve por qué se sentía atraído por Hernández.

[6] Interesa notar que esta tesis pionera en nuestros lares advirtió contra lo que ya venía lastrando la crítica hernandiana, y sigue empañándola: una tendencia a leer su obra a través de su dramática biografía, recursivamente, o, según apuntaba Berns, a descubrir un reflejo de lo que iba a suceder en lo que el poeta compuso antes de su desenlace fatal.

[7] Datos sobre la producción de PhD en lenguas extranjeras extraídos del informe del MLA Office of Research de marzo de 2010.

poesía, y el impulso dramático en la obra poética. La novena tesis versa sobre el empleo por Hernández, en distintos géneros, de la "modalidad pastoril", tesis aparecida en España en 1983 con el título de *El pastor de la muerte*, y realizada por William Rose.

Entre todos los estudiosos que se recibieron como hispanistas en la década de los 70, parece lógico suponer que estos nueve hernandianos serían los más interesados en diseminar la obra del poeta, y que contribuirían más que nadie a ampliar su resonancia. Por eso, intenté rastrearlos: ¿publicaron, enseñaron, inspiraron a otros a leer a Hernández? Dos parecen haber abandonado sus puestos académicos dentro del primero lustro,[8] mientras que otros dos se contrataron en pequeños "colleges" sin programas de posgrado.[9] En tales instituciones los profesores no tienen la obligación de "publicar o perecer", como reza el consabido lema, y no encontré referencias a artículos suyos ni en las bibliografías anuales del MLA ni en JSTOR. Pero podemos imaginar que sí habrán inspirado amor al poeta oriolano en generaciones de estudiantes en sus clases de español.

Tres de los restantes estudiosos de la década del 70 pasaron sus años docentes en universidades estatales regionales, que ofrecen programas de maestría; dos de este grupo publicaron sobre Hernández: Arturo Pérez, tres artículos; y Timothy S. Rogers, dos. William Rose enseñó en el Lehman College de la Ciudad de Nueva York, y publicó su tesis doctoral sobre Hernández, en Puvill, en 1983, como antes se señaló, además de un artículo.

De la promoción de los 70, yo fui la única que llegó a desempeñar en una universidad dedicada a la investigación. Mis publicaciones sobre el poeta constan de un libro —el único libro crítico sobre él en inglés— y dos artículos. Y enseñaba la poesía de Hernández fiel y apasionadamente, cuando el currículum me lo permitía.

Pasando a la década de los 80, amaina el fervor hernandiano, aunque se amplía el enfoque de los doctorandos y cambia el perfil demográfico de los mismos, reflejo de cambios en el hispanismo de EEUU. Se defienden cinco tesis sobre Hernández entre 1981 y 1985, tres de ellas sobre sendos aspectos de la poesía: las experiencias vitales como elemento poético en sus obras; su cosmovisión poética; el toro, el mito y las emociones en la obra en verso. El cuarto, de un profesor

[8] Por lo que he podido averiguar en internet, Nora Jacquez Wieser enseñó hasta 1980 en Oberlin College; Daniel A. Williams estuvo en Virginia Wesleyan College por unos años. No se encuentran posteriormente en listados de profesores.

[9] Jon W. Arms enseña en Hendrix College, Alabama, y Howard J. Lamson en Earlham College, de Indiana.

de origen dominicano, Rei Berroa, trata la ideología y retórica de las prosas de guerra, y es publicado en 1988 como libro en la editorial Libros de México. La quinta tesis de esta década examina el teatro hernandiano. No emergen tantos profesores universitarios de este grupo: sólo dos, una jubilada (en 2010). A diferencia de la promoción de los 70, compuesta de siete hombres y dos mujeres, de tres hispanos y seis no-hispanos, en la del 80 hay tres mujeres frente a dos hombres, y cuatro de los cinco son hispanohablantes.

En los años 90 se añaden tres tesis sobre Miguel Hernández, aunque la de Roser Coll-Alguer enfoca el teatro de cuatro poetas de su época: Bergamín, Lorca, Alberti y Hernández. Otra tesis, por el ganiano Komla Aggor, trata el tema de eros en la poesía hernandiana, estudio que luego ve la luz en forma de libro, publicado en español en una pequeña editorial surcaroliniana. Aggor es también autor de un artículo sobre el poeta, aparecido en la colección de Rovira de 1992. La tercera tesis lleva a cabo un análisis semiótico de *Quien te ha visto y quien te ve*. De esta tanda —dos mujeres hispanas y un varón africano— dos continúan como docentes universitarios en Estados Unidos.

En la primera década del nuevo milenio, se han defendido dos tesis que tratan total o parcialmente de Hernández. La primera, de Antonio Noguera, enfoca su corpus dramático, cuya unidad, según Noguera, radica en tener siempre un propósito político, aunque variara de la derecha católica a la izquierda radical. La segunda tesis presenta un análisis del auto sacramental en la España del siglo XX. Hernández es uno de cinco autores considerados en el capítulo dedicado a los años 30.

Lo que se aprecia en este repaso a las tesis doctorales, además de su número menguante, es un cambio de enfoque, de la poesía al teatro. Es también significativo que de las cinco últimas tesis escritas —desde 1992— dos incluyen a Hernández como uno de los varios autores. Eso refleja la nueva tendencia en estudios doctorales de literatura en Estados Unidos: huir de los análisis centrados en un solo escritor o escritora, porque tienen fama de impublicables y, ya se sabe, es publicar o perecer. La consigna actual es la de abarcar a varios autores y emplear una aproximación de estudios culturales. Esta orientación tiene sus ventajas y sus desventajas, pero vaticino que no favorecerá a Hernández ni a ningún poeta, por razones diversas. Menciono dos: los géneros más apegados al referente histórico, mimético —narrativa, drama y cine— se prestan mejor al análisis cultural, que echa mano

de la historia, de la sociología, del periodismo, de las artes plásticas y gráficas.[10]

En segundo lugar, analizar bien la poesía requiere una formación literaria muy sólida y, si se quiere, tradicional. En EEUU quedan pocos catedráticos que puedan impartir esa disciplina, la que recibí yo a manos del historiado hispanista escocés Bruce Wardropper y del igualmente riguroso surcarolineano Elias Rivers. También hay que considerar que si un profesor universitario en EEUU quiere prosperar y recibir aumentos y ascensos, tiene que agradar a sus estudiantes, que evalúan a sus instructores al fin de cada semestre. Y los estudiantes no hispanos encuentran muy difícil la poesía en español; les da miedo y prefieren una clase sobre narrativa o cine. Yo misma dejé de enseñar cursos de poesía durante décadas, sólo retomándolos cuando podía contar con una masa crítica en la clase de hispanohablantes bien dispuestos al género.

Hasta aquí se han considerado las tesis doctorales sobre Hernández, y las otras publicaciones sobre el poeta de sus autores. Pero éstos no han sido los únicos estudiosos del país que han escrito sobre él. De hecho, han aparecido tres libros: el primero, de 1974, es de Alicia Raffucci de Lockwood; su tema es la Generación del 36, para ella constituida por Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Leopoldo Panero. En 1979 otra investigadora, Carole Holdsworth, da a conocer un libro en inglés que compara a Miguel Hernández y Jacques Brel como trovadores modernos. Es también autora Holdsworth de dos artículos sobre el poeta. El tercer libro es de Alberto Acereda, español doctorado en la Universidad de Georgia; en 1995, publica en Pliegos *El lenguaje poético de Miguel Hernández*, un estudio lingüístico de *El rayo que no cesa*, prologado por José María Balcells. También ha escrito dos artículos sobre Hernández.

[10] Como prueba de esta tendencia entre los doctorandos en español, un par de datos. En 1973 se defendieron 30 tesis doctorales sobre la poesía, y 38 sobre la narrativa. En 2005, 3 sobre poesía, 28 sobre narrativa. Es más, en 1973, 21 de los estudios poéticos se concentraban en un solo poeta, mientras que en 2005, ninguno (de los 3) lo hace. Los narradores también pierden exclusividad: en 1973, 26 de las 38 tesis enfocaban una sola figura, pero en 2005 sólo once de 28 siguen esta pauta. He armado estas estadísticas de las listas de tesis doctorales en español publicadas todos los años en *Hispania*, en el número de mayo. No son del todo fiables, porque es voluntario enviar información sobre la tesis: depende de cada doctorando o director de tesis. En los últimos años, además, juntan en la lista tesis en curso y tesis defendidas. En un repaso a lo publicado en los veinte años de existencia de *España contemporánea* (entre 1988 y 2008), se ha señalado la misma tendencia hacia la narrativa entre los artículos publicados.

Mis pesquisas pueden haber dejado fuera algún que otro escrito, y no contabilicé reseñas de los libros mencionados, pero, resumiendo, encontré un total de 38 artículos sobre Hernández publicados en foros académicos. Los que escribieron la tesis sobre él produjeron 17, y los demás, 21: cuatro en la década de los 70, tres en los años 80, 12 en los 90, y dos en 2007. Es un número respetable y un reparto cronológico alentador.

Ámbito docente

Pasemos, entonces, a las aulas o programas de estudios en español, para ver si el corazón del poeta late allí, ya que me niego a aceptar su vaticinio en "Llamo a los poetas" de que su "corazón helado" iba a tiritar en "el museo, la biblioteca, el aula/ sin emoción, sin tierra, glacial" (674). Empecé por la escuela secundaria, encontrando que Hernández no figura en la escueta lista de poetas del curriculum de literatura en español del Advanced Placement, un programa nacional para los estudiantes más avanzados de los colegios. Subiendo el escalón, tenemos las clases universitarias de pregrado. Varios poemas de Hernández figuran en las antologías más usadas en nuestras universidades, de modo que podemos suponer —pero no probar— que se le enseña en muchas clases.

Es más fácil rastrear su presencia en el próximo escalón, el de la maestría. Miré 65 universidades que dan tanto el Masters como el PhD en español, más dos que sólo dan el Masters. En conjunto, son las mejores universidades del país y las más activas en fomentar la investigación, así que se puede decir que marcan la pauta. Hace un par de décadas muchas de estas instituciones tenían dos listas de lectura obligatoria, una para el PhD y otra para el Masters. Pero hoy los doctorandos se examinan en áreas más circunscritas al tema de su propuesta de tesis y es sólo en el nivel del Masters que persiste el examen sobre una lista fija de obras canónicas.

De los 67 programas de español, 53 declaran en su página web que el estudiante se examinará sobre una lista de lecturas. En seis programas, las listas se confeccionan individualmente; en cinco, no hay tal examen, y en nueve, es imposible determinar su práctica. Pude consultar 33 listas, y Hernández figura en 17 de ellas, un 51%. Las selecciones van de los poemas suyos incluídos en una antología —las de Correa y de Ayuso son las más citadas— a otros poemas especificados por título.

Tres instituciones exigen —al menos a estudiantes que se especializan en literatura española— la lectura de *El rayo que no cesa* íntegro.[11]

Siempre he pensado que Hernández sería mejor conocido y más frecuentemente enseñado si no tuviera tanta competencia de otros poetas soberbios que escribían en español en el siglo XX: Machado, Jiménez, Guillén, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Neruda, Vallejo, y así sucesivamente. Por otro lado, ¡cuánto se enriqueció precisamente por eso! Cierro este capítulo sobre la presencia de Miguel Hernández en las universidades norteamericanas con una pregunta incontestable: ¿cuántos de los maestros y profesores que leyeron a Hernández para un examen, o para una clase de literatura española del siglo XX, decidieron incorporarlo a sus propias clases?

Ambientes no académicos

Dejemos, entonces "el aula/sin emoción" —aunque no me explico cómo se podría enseñar fríamente uno de sus textos— para considerar la resonancia de Hernández como poeta y figura viva en el mundo no-académico de EEUU. Hasta hace poco tiempo, cuestión de un par de décadas, un poeta español sólo habría resonado en el país a través de sus traducciones al inglés. Ahora que EEUU cuenta con una significativa población hispana, y el español acapara a la gran mayoría de los estudiantes de lengua extranjera, se amplían las posibilidades de transmisión y se complica el rastreo de la misma.

Se puede suponer que en pequeñas ciudades de Minnesota, de Michigan, de Oregon, donde las dotaciones para las bibliotecas públicas siguen siendo generosas, quizás en un ángulo oscuro, está algún que otro libro de Hernández, o una versión bilingüe de su poesía, esperando que una mano de nieve (o de otra sustancia) lo coja al azar, para posterior goce de su dueño. Así le pasó a Don Share, uno de los más recientes y brillantes traductores de Hernández al inglés. Poeta él mismo, editor de la prestigiosa revista *Poetry*, Share aprendió español en la secundaria y en la universidad, y menciona haber tenido amigos hispanohablantes que le alentaban a seguir interesándose por la lengua.[12] Un buen día, curioseando entre libros de poesía en español, encontró a Hernández: pura chiripa. Nunca lo había oído mencionar antes. Desde entonces, ha publicado dos libros con sus traducciones de los poemas de Hernández (1997, 2013).

[11] En un análisis de 56 listas de lecturas obligatorias para el MA y/o el PhD en español, hecho en 1998, Joan L. Brown y Crista Johnson encontraron que Hernández figuraba en 55% de las listas, las de 31 instituciones.

[12] Comunicación personal; e-mail de 13 de julio de 2010.

Otro de los traductores recientes, Ted Genoways, aprendió español a instancias de su padre, que también insistió que era hora de que tomara en serio la traducción. Tampoco había oído nombrar a Hernández, pero un día en una clase sobre poesía en español —dictada en inglés en un curso sobre escritores latinoamericanos— oyó leer por primera vez textos hernandianos que le electrizaron. No estaba siquiera matriculado en esa materia, pero por una serie de circunstancias, decidió ir de oyente: otra vez interviene la carambola.

A partir de ese momento, Genoways no descansó hasta reunir todo lo traducido de Hernández. Pero encontró serias lagunas: nadie explicaba su trayectoria poética, ni cómo se relacionaban cronológicamente los poemas traducidos. No tuvo más remedio que meterse con el original: de hecho, con la edición de las *Obras completas* de Sánchez Vidal, Rovira y Alemany. A todas estas, Genoways estaba en la University de Virginia, a dos pasos del despacho de Juan Cano Ballesta, cuyos textos sobre Hernández Genoways había leído sin darse cuenta de que eran vecinos. Cuando por fin se entera, se reúne con Cano varias veces (*Selected* xvii-xix).

En 2001, poco antes del 11S, Genoways publicó su edición bilingüe de 100 poemas de Hernández; incluye textos traducidos por él y por otros. Es un hermoso libro de 419 páginas, con fotografías y buena materia introductoria para cada etapa. Salió en la prestigiosa imprenta de la editorial de la University de Chicago. Lástima de sus muchas erratas, sobre todo de los textos originales, amén de un par de traducciones tan erradas que dan risa. Cito una: "Tus piernas implacables al parto van derechas" se transforma en "Your implacable legs parted straight forward" o sea, tus piernas implacables están partidas en sentido recto. Pero en general las traducciones son asombrosamente buenas; me conmovieron de nuevo, en mi propio idioma. Gracias al renombre de la editorial y a las excelentes reseñas del libro, lo habrán comprado cientos de bibliotecas públicas, donde esperará ser encontrado por la próxima víctima del embeleso.

Las traducciones de Share y de Genoways no eran las primeras hechas por estadounidenses; este honor pertenece a una antología de poetas "de la España leal" que vio la luz en 1937. En ella, el conocidísimo poeta William Carlos Williams —hijo de puertorriqueña y asiduo traductor del español— presenta su traducción de "Sentados sobre los muertos". Otra antología de poetas republicanos, publicada en Inglaterra en 1939, contenía la traducción de un poema hernandiano por el también famoso poeta Stephen Spender. Los libros editados

en Gran Bretaña siempre han circulado en Estados Unidos, y hoy en día el tránsito es aún más fluido con internet y las compañías globalizadas como Amazon. De hecho, el primer libro de Share se publicó en Escocia, pero encabeza la lista de libros de Hernández listados en Amazon.com en Estados Unidos.

Después de estas tempranas traducciones pasaron varias décadas hasta la aparición de otras, comenzando en el propicio ambiente de los 60, en diversas antologías y revistas literarias, tales como *The Sixties*, editada por Robert Bly, uno de los traductores más fieles de Hernández. En 1972, Timothy Baland and Hardie St Martin editan una colección bilingüe de poemas de Hernández y de Blas de Otero, publicada en una versión atractiva y asequible a todos los bolsillos.

En 1974, Philip Levine publica su traducción de "Nanas de la cebolla" en una revista literaria influyente, *Antæus*. Levine se considera uno de los grandes poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX, ganador de varios premios incluyendo el Pulitzer y el National Book Award (1980, 1991). Fue nombrado poeta laureado de la nación en 2011 y 2012. Nacido en Detroit, hijo de judíos rusos emigrados, fue obrero en la industria automovilística en los años 50 y un apasionado de la guerra civil española. Levine se transformó —y eso sí que es el American Dream— en profesor universitario de escritura creativa o literaria, ejerciendo en una universidad regional en California, en medio de los viñedos, donde tuvo estudiantes de familias campesinas que, como él años antes, ansiaban otra vida.

Levine habría compartido con estos jóvenes la poesía de Hernández, que él habría descubierto en sus lecturas de la literatura de la guerra.[13] Sabemos que un estudiante suyo, Larry Levis, poeta galardonado a su vez con todos los premios más importantes de la poesía norteamericana, publicó un texto inspirado en nuestro poeta con un sugerente título: "For Miguel Hernández In His Sleep and in His Sickness: Spring, 1942, Madrid". Detallo todas estas conexiones para mostrar que la voz de Hernández ha llegado por vericuetos insospechados a rincones ignotos, y allí arrolla.[14]

Volviendo a la historia de las traducciones, en 1976 aparece una magnífica antología bilingüe, *Roots and Wings* (Raíces y Alas), editada

[13] En la década de los 60, Levine vivió al menos un año en España, durante el cual habría profundizado aún más en la lectura del poeta.

[14] Levine también publicó un artículo sobre las dificultades de escribir poesía de gran valor estético y que tenga al mismo tiempo una conciencia social o política. Ejemplifica su argumento con la poesía de Hernández. De joven, Levine se enamoró de los anarquistas españoles, y leyó todo lo que podía sobre la guerra civil.

por St. Martin, y publicada por Harper & Row, una de las editoriales más importantes del país. Recoge poesía española escrita entre 1900 y 1975, incluyendo 8 poemas hernandianos cuyas traducciones ya se habían publicado previamente.[15]

La década de los 80 es parca en traducciones, como lo fue en tesis doctorales. En 1986, y en Dublín, se rompe el silencio con una traducción de *El rayo que no cesa* por el poeta irlandés Michael Smith. Cuatro años más tarde, Edwin Honig publica sus versiones de nueve poemas de *El rayo* y de otros nueve posteriores. Se inaugura así una década que enriquercerá el caudal de traducciones al inglés del poeta oriolano. En 1993, el infatigable Willis Barnstone publica *Six Masters of the Spanish Sonnet* [Seis Maestros del soneto en español],[16] con 14 sonetos hernandianos. Es una edición hermosa, bilingüe *en face*, y destaca porque Barnstone se propuso mantener la rima del original en sus raducciones. Tal empeño le lleva a sacrificar cierta fidelidad semántica, pero Ted Genoways defiende estas versiones porque, según él, "captan la música del original mejor que cualquier traducción literal, y la poesía es más que su significado literal" (traducción mía).

En 1997, Don Share publica su espléndida versión de 41 poemas hernandianos de todas las épocas, incluyendo 6 poemas inéditos en inglés.[17] Este libro ha merecido varios premios: el de traducción del Times Literary Supplement, el Premio de Descubrimiento del PEN/ New England, y el Premio Valle-Inclán. Es uno de los títulos más vendidos de la editorial (Bloodaxe), hasta tal punto que en julio de 2010 lo volvieron a imprimir (comunicación personal). Share desborda entusiasmo por Hernández; me escribió que es el gran amor poético de su vida, y por eso dedicó seis años de su vida a traducirlo. "Al prinicipio", escribe, "traducía [los poemas] para mí mismo, para poder meterme más profunda e íntimamente en ellos. Pero luego quería que todo el mundo los conociera, y tuve que traducirlos para los que no tienen español" (comunicación personal). Otro gran poeta en inglés, el antillano y Premio Nóbel Derek Walcott, conoció a Hernández a través de las traducciones de Share y quedó deslumbrado. Le alentó a que siguiera traduciendo hasta reunir suficientes poemas para un libro.

---

[15] La traducción de "Nanas" de Levine, y siete más de St. Martin, son de la antología que publicó con Baland.

[16] Los seis son Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Machado, Borges y Hernández.

[17] Son "Sino sangriento", "El sudor", "Hijo de la luz y de la sombra", "Beso soy", "No pudimos ser", "El mundo es como aparece".

Le pregunté a Share qué había aprendido de esos poemas y me contestó que evidentemente, nos enseñan lo que son los peligros y costes de una guerra, pero sobre todo comunican que no hay que descorazonarse ("lose heart") frente a la adversidad. Este mensaje fue "la mayor lección" de Hernández, "y su propio don…De su obra tomo la creencia que los ideales no nos fallan" (comunicación personal). En el prólogo a su libro Share escribe: "La poesía de Hernández desaprueba la idea, expresada por Camus, de que en España, 'el hombre aprendió que se puede tener razón y aún así perder, que la fuerza puede más que el espíritu, que no siempre el coraje vale por sí'. La poesía de Hernández", concluye, "prueba justo lo contrario".

Cerramos el círculo estadounidense con la bella antología de Ted Genoways. Pero en este mundo revolucionado por la globalización y la tecnología, no es un cierre hermético. En 2008, el poeta irlandés Michael Smith publicó una nueva traducción suya de Hernández, esta vez del *Cancionero y romancero de ausencias*. Salió en una pequeña editorial en el medio-oeste americano, con el poco inspirado título de *The Prison Poems* [Los poemas carcelarios]. Previamente, se habían traducido sólo 26 poemas de esa colección, por lo que el libro de Smith representa un enorme avance en dar a conocer el genio poético de Hernández.

¿Cómo saber cuántos lectores tendrán estas traducciones, cuántos y cuántas poetas se sentirán removidos en lo más profundo por estos versos en inglés o en español? ¿Cómo medir su resonancia en un país tan vasto, tan variopinto, tan lleno de injusticias, de gente sin empleo y sin techo, de indocumentados?[18] Es sencillamente imposible saberlo.

Búsquedas en la red

Queda un resquicio más por explorar en esta búsqueda: internet, la red, la carretera informática. Fui a Google y busqué "Miguel Hernández, poetry". Salieron —temo no me crean— 77,400 referencias. Cuando lo hice sin coma, ¡86,600! (31 jul 2010).[19] Huelga decir que no las investigué una por una e indudablemente muchas de ellas tratarían

[18] José María Balcells me hizo conocer el maravilloso libro *Homenaje a Miguel Hernández en su centenario* (*1910-2010*), prologado y editado por Maricel Mayor Marsán, que contiene 37 poemas, 10 fotografías o dibujos y tres textos narrativos inspirados en Hernández. Todas las contribuciones son de "latinos" o "hispanos" que residen en EEUU.

[19] Una búsqueda de "Miguel Hernández, poetry" hecha el 13 de abril de 2015 arroja 39,300 referencias; sin coma, la asombrosa cifra de 4,180,000.

de otro Hernández, etc. Pero miré con detenimiento las primeras 28 páginas, con un promedio de 11 referencias cada una, y todas tenían que ver con nuestro Hernández. Algunas proveían enlaces a reseñas de los libros que acabo de detallar, pero otras eran páginas o blogs dedicados a la poesía. Una página reproducía varios poemas sobre la cebolla, por ejemplo; otra era "myspanishlovepoems.com". Encontré pedidos de ayuda para traducir algunos poemas hernandianos —probablemente de estudiantes desesperados— y nuevas traducciones de otros, hechas por aficionados. En las páginas del Poetry Foundation se ha colgado una nutrida sección sobre Hernández: biografía, bibliografía y 10 poemas traducidos (en versión de Don Share, quien edita la revista de la Fundación).

También hay entrevistas a poetas norteamericanos que mencionan a Hernández como inspiración: Philip Levine, Ai, George Kalamaris, Richard Jackson, Ed Hirsch, Corey Marks. Don Share opina que Hernández es relativamente poco conocido entre los poetas de EEUU (comunicación personal), pero mi buceo en 28 páginas de referencias me permite soñar lo contrario. Topé con 4 poemas o sobre Hernández o dedicados a él. El poeta chicano Próspero Saíz escribió uno con el título "Knell" [Tañido], que empieza así:

> miguel hernández…poeta del corazón
> i love your heart
> you had a bigger heart than any man, Miguel.

Dorianne Laux, poeta de amplio público y varios premios, ha escrito una especie de quintilla dedicada a Hernández, "Madrid, 1934". En ella recoge una anécdota sobre Hernández contada por Neruda en una entrevista con Robert Bly y reproducida en varias antologías. Va así: paseando los dos poetas por las calles nocturnas de Madrid, el chileno comenta que no conoce el canto del ruiseñor, porque esos pájaros no existen en su país. Sin más, Hernández trepa al árbol más próximo y silba en imitación del ave.

Esta historia también sirvió de inspiración para un poema de Aaron Anstett, publicado en el *Boxcar Poetry Review*: "Miguel Hernández, In Tree, Makes Nightingale Calls for Pablo Neruda". Para Anstett, el silbido hernandiano era "tan dulcemente triste/ que lo podría haber soñado Keats", refiriéndose a la famosa oda de Keats al ruiseñor. El cuarto poema encontrado en las 28 páginas de Google es de un poeta inglés, Geoffrey Hill, que dedica "A prayer to the Sun" a la memoria de Hernández.

Otros hallazgos digitales incluyen un artículo sobre "Un albañil quería", escrito por Richard Jackson, autor de 9 libros de poesía y ganador a su vez de todas las becas más prestigiosas de EEUU. Y el famoso Harold Bloom, forjador de cánones literarios a diestra y siniestra, incluye a Hernández entre los "autores esenciales" de su bibliografía.

En la red también se pescan referencias —en inglés— a la música inspirada en Hernández. La viuda de Víctor Jara habla de la génesis de su canción, "Vientos del pueblo", inspirada en versos del poema epónimo. El cantante tenía como libro de cabecera un ejemplar de los poemas de Hernández, junto con la Biblia (Jara). Sigue una traducción de la letra de la canción. También encontré la transcripción de un programa radial sobre las divas del canto en la que se hablaba de una canción de Mayte Martín, "A Miguel Hernández", basada en un poema de Manuel Alcántara.

Todos sabemos que la red es de acceso limitado, y en este sentido la amplia representación de Hernández en sus páginas no garantiza su universal accesibilidad. Pero las bibliotecas públicas están equipadas con cada vez más ordenadores para los usuarios y no puedo menos que sentirme optimista cara al futuro, al menos en lo que respecta a la difusión de la obra de Hernández en EEUU, pues los jóvenes estadounidenses necesitan una voz como la suya, capaz de transmitir la esperanza de transformar el mundo actual en uno más justo.

Mis propias experiencias con Hernández, azarosas, inverosímiles y profundas, me ayudan a creer en su futuro. Es difícil imaginar dos trayectorias —la suya, la mía— que menos propiciaran un encuentro. Ni me podía imaginar que ese arrebatimiento, ese *coup de foudre*, entre su verso y mi ser, ocurrido en una ciudad tabacalera del sur (Durham, Carolina del Norte) bajo la tutela de un catedrático escocés —Bruce Wardropper— pudiera sostener y nutrirme en tantos momentos exultantes y tantos otros inenerrablemente tristes de mi vida. Pero así fue, así ha sido. Hernández siempre encontrará eco, su sombra siempre relumbrará, porque escribía "con la imborrable tinta de [su] sentimiento" (668), y porque es verdad, "[e]spera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo" (550).

Bibliografía esencial

Aggor, F. Komla. *Eros en la poesía de Miguel Hernández*. York (South Carolina): Spanish Literature Publications Company, 1994).

Berns, Gabriel. "Más allá de la violencia (los últimos poemas de Miguel Hernández". *Revista de Occidente* 87 (1970): 299-318.

Berroa, Rei. *Ideología y retórica*: *Las prosas de guerra de Miguel Hernández*. México: Libros de México, 1988.

Hernández, Miguel. *Obra completa*. Vol 1. *Poesía*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Hernández, Miguel. *The Selected Poems of Miguel Hernández*. A Bilingual Edition by Miguel Hernández. Ed. Ted Genoways. U of Chicago P, 2001.

Nichols, Geraldine Cleary. *Miguel Hernández*. Boston: Twayne, 1978.

Rose, William. *El pastor de la muerte*. *La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*. Barcelona: Puvill, 1983.