

Textos sobre Miguel Hernández

1. MIGUEL HERNÁNDEZ EN SU CONTEXTO LITERARIO

Es la de Miguel Hernández una de las figuras más atractivas de la poesía española del siglo xx y bastante difícil enlazar en los movimientos o generaciones. Por edad, pertenece a la llamada «Generación del 36», pero por su trayectoria y sus relaciones personales, se le podría relacionar con la «Generación del 27» ya que cultivó alguna de las tendencias de estos: busca la creatividad y la estética en la línea del gongorismo (barroquismo), incorpora en sus composiciones elementos irracionales (surrealismo) y utiliza elementos de la tradición popular (neopopulismo). No obstante, no debe incluirse entre estos porque cuando realiza su primer viaje a Madrid (1931), que es cuando entra en contacto con ellos, el grupo del 27 ya estaba formado: ya habían realizado los actos conmemorativos del centenario de Góngora, todos los poetas habían editado ya su primer libro y, por esas fechas, Hernández todavía se está gestando como poeta. Todo esto no es óbice para que se le haya considerado «el hermano menor» o «genial epígono» como hizo Dámaso Alonso.

Su mundo poético —como el de todo poeta verdadero— es un mundo transfigurado. Así, toda su obra no es más que la transformación poética de ásperas, fuertes y extremadas realidades. Todas sus vivencias, desde las de pastor adolescente hasta las de preso condenado a la última pena, se convierten en poesía por el milagro de una intuición lírica, purísima y precoz en sus primeras composiciones, y madurada después por el dolor y la muerte.

Apasionado y reflexivo, espontáneo y retórico, mimético y original, se entrega a su obra de poeta como reflejo verdadero de su propia existencia, que intuyó desde siempre amenazada.

De acuerdo por lo estudiado por Jesucristo Riquelme, la evolución poética de Miguel Hernández (pareja a su madurez psicológica) experimenta un proceso de interiorización de la realidad y del sentimiento humano que permite trazar en su trayectoria biobiográfica cuatro etapas diferenciadas:

- I. El mundo externo: la naturaleza como vivencia y objeto de observación. Orihuela (-Madrid), 1910-1934
- II. El mundo interno introspectivo y personalista del amor. (Orihuela-) Madrid, 1935-1936. El encuentro con los otros: amistad y amor.
- III. El mundo externo: referido ahora al nosotros comprometido por la igualdad social (y la fidelidad democrática). Guerra civil, 1936-1939. La poesía de guerra: el poeta-soldado.
- IV. El mundo interior (el del hombre como especie) trascendente y solidario sólo por amor. Las cárceles, 1939-1942. Poesía intimista y poesía carcelaria.

I. EL MUNDO EXTERNO

Se conservan más de 100 poemas de su época iniciática de la adolescencia. Son los poemas que han quedado en llamarse: «periodo cíclico de *Perito en lunas*». Los poemas primeros de Hernández, no publicados en vida y que han quedado autógrafos en un cuadernillo que el poeta conservó siempre, son en su mayoría de arte menor. Los versos aparecen combinados libremente o siguen las formas tradicionales de la poesía popular: romancillos, endechas, romances, redondillas, cuartetas... Sólo en algunos pocos poemas ensaya el arte mayor. Los temas de estos poemas son muy variados, pero casi siempre relacionados con la vida campestre. Los encuentra en el paisaje de Orihuela, en la serranía que recorre con sus cabras. Su vida de pastor se introduce en ellos y les presta su vocabulario agreste. Sin embargo, en ocasiones, advertimos también un cierto desenfado, una enérgica valentía para tratar el lenguaje de forma personal, que le lleva a la creación léxica. Esta habilidad que muestra desde tan temprano le conducirá sin esfuerzo alguno al gongorismo. También se muestra un gusto por todas las formas de la Naturaleza, un bucolismo y una exaltación vital que serán constantes en su obra. Son muy abundantes las escenas mitológicas y los ambientes orientales, todo ello como resultado de su gusto por el Romanticismo y el Modernismo (especialmente Rubén Darío). En estas primeras composiciones se aprecia que son años de fieles imitaciones que no intentan disimular su modelo. El poeta no se sentía con la preparación suficiente como para emprender él solo un camino propio.

En su primer viaje a Madrid conoce la actividad poética del momento, impregnada de gongorismo, con el estudio de la metáfora y se ejercitará en el empleo del endecasílabo y la octava real, de lo que es muestra su primer libro, *Perito en lunas* (1933). Hernández quiso hacer en este libro un homenaje tardío a Góngora, tal como ya lo hicieron los de la generación del 27, en el III Centenario de la muerte del poeta cordobés.

La 42 octavas reales que componen esta obra se caracterizan por su complejidad y barroquismo. Es el libro más complejo para los lectores de Hernández: enigmático y hermético. No es fácil entenderlo, debido a que fue un ejercicio en el que puso a prueba su capacidad para concebir metáforas no siempre comprensibles, rezuma neogongorismo. Nos propone una serie de acertijos poético, adivinanzas líricas, ya que combinan la sorpresa con la emoción, difíciles de solucionar. Hernández rectaba las octavas con la intención de poner a prueba la inteligencia del oyente y la propia.

Sin embargo, es un asombroso comienzo poético y un prodigio de autosuperación juvenil. Juan Cano Ballesta, uno de los máximos especialistas en Miguel Hernández, califica la obra como «titánico esfuerzo por superar su rudeza original, encauzar su ímpetu poético en el molde estrecho de un metro y en un hipérbaton concentrador del pensamiento y hacer triunfar la inteligencia sobre su caudaloso instinto poético».

En los primeros años de su publicación pasó desapercibido para la crítica. A Hernández le parecían escasas las reseñas que se ocupaban de su obra. Sus quejidos ante la indiferencia pueden seguirse en sus cartas, como tantos detalles de su existencia.

El tema central de *Perito en lunas* se relaciona con la luna, aunque muchas veces enlaza tangencialmente con otras realidades. No es una luna literaria, sino real, vista y sentida en el monte, en las huertas o en las calles.

Después de su primer viaje a Madrid y la frustración que ello le provocó, cada vez más integrado a su Orihuela natal, se aferra a la mentalidad católica y redacta el auto sacramental «Quién te ha visto y quién te ve y sobra de lo que eras», editada en la revista de José Bergamín *Cruz y raya*.

Su amigo Ramón Sijé, a imagen de esta revista madrileña, funda la revista católica *El gallo crisis*, una revista literaria de acento religioso, en la que colaborar Miguel Hernández con poemas religiosos.

II. EL ENCUENTRO CON LOS OTROS: AMISTAD Y AMOR.

En 1935 vuelve de nuevo a Madrid. En esta época nace el proyecto de «Silbo vulnerado», un poemario de sonetos pastoriles determinados, por un lado, por las lecturas de San Juan de la Cruz, en clave erótica, y las de Garcilaso y, por otro, por Quevedo y su experiencia real de sentimiento amoroso (en 1934 había formalizado su noviazgo con Josefina Manresa). Esta iniciativa literaria, que no fue publicada, servirán de banco de pruebas para los poemas y sonetos amorosos de *El rayo que no cesa* (1936), su primer gran éxito. Compuesto entre 1934 y 1935, fue publicado en enero de 1936. Lo conforman 31 composiciones: 27 sonetos (en rima ABBA ABBA CDE CDE), dos poemas (el primer poema del libro, «Un carnívoro cuchillo», de 9 cuartetas octosilábicas que riman abab; y un poema central, «Me llamo barro...», en forma de silva endecasílabo en el que se insertan también alejandrinos y pentasílabos) y dos elegías (la dedicada a Samón Sijé y la dedicada a la novia de éste, Josefina Fenoll). Juan Ramón Jiménez realizó un encendido elogio de este poemario, nada habitual en el poeta de Moguer.

La agitada vida social, cultural y erótica de Madrid condujo a Miguel Hernández a romper las relaciones con su novia. Entabla nuevas amistades en todos los ámbitos de la cultura efervescente del Madrid republicano: artistas plásticos (Escuela de Vallecas – Maruja Mallo le corresponde con pasión –), escritores...

Para la creación poética de *El rayo...* se puede hablar de tres musas. En todos los poemas impera el sentimiento del amante frustrado, la llamada «pena hermandiana». El tema es la insatisfacción profunda de la inaccesibilidad de la amada, esto es, la queja del enamorado. Y frente al poeta se yerguen esquivas, por motivos muy diversos y en tiempos sucesivos, tres mujeres:

- Una novia (Josefina Manresa) que, fiel a las normas de una sociedad tradicional, lo rechaza en sus querencias carnales o lo solivianta. («Te me mueres de casta...», pág. 163).
- Una mujer (Maruja Mallo) que lo ningunea después de su primera aventura erótica en Madrid («No me conformo...», pág. 168)
- Un amor platónico no correspondido de la poetisa de La Unión María Cegarra («Yo sé que ver...», pág. 168).

En este mismo 1935, un año antes del inicio de la Guerra Civil, Hernández había experimentado un firme cambio de sentido en su actitud cívico-social. Se produce el cambio ideológico y estético de Miguel Hernández. Abandona su credo religioso («Sonreídme...», pág. 181) y se abraza a la defensa del proletariado, de las desprotegidas mujeres. A los oprimidos se dirige ahora en expresión más clara y contundente: desaparece la retórica hueca y exhibe un tono reivindicativo que forjará el espíritu hermandiano más progresista. En esta línea escribe dos dramas rurales de avanzado compromiso social a favor del trabajador de la tierra: *Los hijos de la piedra* y *El Labrador de más aire*. Son dos tragedias de patrones, en homenaje a Lope de Vega y a sus comedias de comendador *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* interpretadas por Hernández como teatro social y revolucionario. También habría que señalar su participación en las iniciativas culturales de la II República, como son su participación en las Misiones pedagógicas. Es, también, el momento en el que se ve aplaudido por Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Es un tiempo en el que debe enfrentarse a su amigo Ramón Sijé, el momento de la ruptura, pero coincide con la muerte del amigo («Elegía», pág. 172).

III. LA POESÍA DE GUERRA: EL POETA-SOLDADO.

Tras el golpe de Estado de los rebeldes militares, al mando del general Franco, contra la II República, Hernández consolida su postura social y la convierte en política: se afilia al Partido Comunista y se alista como voluntario del bando republicano.

En palabras de Jesucristo Riquelme, «Su poesía se hace bélica. Ahora bien, sin renunciar al espíritu vehemente y apasionado de una poesía artística y popular, combina lo épico con lo lírico. [...] Miguel aclara su estilo y su lenguaje. Recurre al romance y al octosílabo, a un idioma llano y popular, sin renunciar a calidades poéticas».

Es la época del *Vientos del pueblo* (1937), romances dedicados a Vicente Aleixandre.

Desde el verano de 1936 al verano de 1937 la actividad literaria y pedagógica de Hernández es frenética. Los poemas de *Viento del pueblo* aparecieron antes de formar libro en diferentes revistas y fueron naciendo al calor de los acontecimientos bélicos entre los años 1936 y 1937. Por esto, suele ponerse de relieve su valor de testimonio social y, en un dominio más amplio, su carácter ejemplar, al ser obra poética que se inserta con facilidad en una de las corrientes más definidas de la literatura de nuestro siglo: aquella en la que se asigna a la obra literaria la función primordial de ser voz de una conciencia colectiva. Declama poemas en la radio, en el frente, en mítines... Versos de exaltación heroica, elegíacos, combativos, sociales...

El presente trágico, el pueblo oprimido y el poeta como viento de salvación son los tres elementos en que se apoya Hernández para hacer de su poesía en este libro un instrumento de lucha, un arma de combate. En *Viento del pueblo* hay pasión desbordada, esperanza y optimismo por el rumbo que pueden tomar los acontecimientos. «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas». Hay en este libro cantos épicos, arengas, poesía de combate. Olvidando resonancias clásicas, se adentra por el hombre con una poesía directa, terriblemente mediatizada por la realidad que vive el poeta y su pueblo. En especial, las Odas son indagaciones o alientos de tipo social. Destacan poemas de limpia preocupación social, como «Aceituneros» (pág. 224), «El sudor» (pág. 228), «Las manos» (pág. 226) o «El niño yuntero» (pág. 217). Son preciosas y graves síntesis del dolor compartido y de denuncia contra la injusticia capitalista, en defensa de las clases explotadas.

Durante el conflicto bélico, su producción poética se disemina por numerosas revistas y continúa insuflando ánimos a los combatientes republicanos. No obstante, a la vena optimista del Viento del pueblo, prosigue un año después, *El hombre acecha*, dedicado a P. Neruda. A lo largo del 1938 ya la derrota republicana es inminente: estos poemas constituyen un grito desgarrador entre muertos, heridos, cáceles..., desilusión. Aparecen desgarrados poemas de afligido tono humano. El hombre es una amenaza para el hombre («Canción primera», pág. 245). Hernández se sobrecoge, busca el nuevo brote en su mujer y en la descendencia (el hijo, el futuro mejor): el símbolo del vientre materno ampara e identifica a los hombres, a la naturaleza, al cosmos. Cierra el libro

con una petición de esperanza («Canción última», pág. 268). Con *El hombre acecha*, Miguel Hernández marca el modelo de la lírica española de posguerra, impregnada de dolor e ira.

IV. POESÍA INTIMISTA Y POESÍA CARCELARIA (1938-1941)

Comprende los poemas escritos en las distintas cárceles. Con todo el lastre de su enfermedad y de la penuria vital de las prisiones, desde los últimos meses de la contienda, Hernández fue confeccionando una especie de diario poético íntimo de breves canciones y romances en escuetos versos. Se trata de una poesía de hondo sentimiento, de densidad simbólica y de autorreferencias a su obra anterior, y de resonancias rítmicas neopopulares cuya mayor parte fue compuesta en la cárcel. Todo este conjunto final constituye su Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941), publicado póstumamente.

En muchos de estos versos se vislumbra la derrota bélica o se sufre la inmediata posguerra. El recuerdo del presente-pasado es desolador, pero la remembranza va más allá y explora un porvenir con visos de ilusión («Triste guerras», pág. 286). En «Vals de los enamorados...» (pág. 273) el símbolo del viento ha sufrido una inversión, en relación con lo épico del «Vientos del pueblo, y se ha convertido en la oposición perturbadora y mitigante de la unión gozosa por amor entre los cónyuges. Sin embargo, a pesar de la ilusión, el sino sangriento de Hernández sigue imponiéndose: el dolor producido por la muerte de su primer hijo genera un conjunto de poemas de afectadísimo cariño paternal (pág. 273). Con anterioridad, con la «Canción del esposo soldado» (pág. 229), se había iniciado el tema del hijo, de capital relevancia en Miguel Hernández. La exaltación del amor y de la ida en familia explican la lucha del poeta y colman de sentido el futuro, representado con rotundidad por el hijo.

Antes de concluir la guerra, tiene un nuevo hijo. Este hecho provoca un nuevo canto de esperanza y alegría a la libertad que asimila con su hijo; así en «(Nanas de la cebolla)» (pág. 301), esa trágica canción de cuna, Miguel cree en la nueva generación, y lucha por un mundo mejor.

2. BREVE ANÁLISIS TEMÁTICO DE LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

I. MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA NATURALEZA

Miguel Hernández nace en un ambiente rural y mediterráneo de la España de principios de siglo XX. Vive impregnado de naturaleza y ésta empapa toda su obra literaria. Fue gran conocedor y amante de la fauna, la flora y el mundo mineral de su entorno levantino. Hernández es el poeta que devuelve la poesía a la naturaleza; la rescata de la desnaturalización del grupo del 27: trueca la naturaleza conceptual en «agricultura viva» y directa.

En su primera etapa, la naturaleza abarca el paisaje y los elementos cotidianos de su modesta existencia. Una naturaleza que se constituye en la protagonista del poema. El poeta inicia su viaje literario acogiendo como figura estelar de sus poemas a la naturaleza real, con ligeros visos de imitación modernista o glorificación literaria.

En sus poemillas más infantiles se advierte la estrecha vinculación en el quehacer poético y su cotidianidad: «En cuclillas, ordeño / una cabrilla y un sueño» (pág. 63).

Ahora bien, la naturaleza captada en el entorno inmediato de su experiencia pecuaria desarrolla otros dos rasgos que caracterizan su obra de adolescencia joven creador:

a. la naturaleza relacionada con Dios

b. la naturaleza relacionada con la invención del lenguaje y la retórica

Ambas concepciones guardan relación con el misterio y la creación. Misterio y creación como esencias de la labor del poeta. En términos aristotélicos, sustancia de la materia es la naturaleza; la forma la dará ora el misterio de creación poética, ora el misterio de la creación divina.

a. Naturaleza relacionada con Dios. Naturaleza, entusiasmo y plegaria

El entorno marca los vacilantes pasos literarios del aprendiz Miguel Hernández. Gran observador, Hernández escribe sobre lo que conoce con fidelidad y fervor: el paisaje oriolano y los componentes de la vida rural: el ordeño, el pastoreo, las aves, el sol, el atardecer, el limón, la navaja, la barraca... E incorpora metáforas puras, cuya imagen es una nueva percepción (sonora o visual) de la realidad, percepción ingenua y de sencilla comprensión.

Indaga en el alma de las cosas y pronto su espíritu se reparte entre la naturaleza circundante y la religión católica. Lo que comienza siendo una perfecta simbiosis poética, termina siendo una primera visión del mundo: una cosmovisión católica.

Miguel Hernández se considera parte de la naturaleza, la ensalza y la dignifica desde lo humilde hasta lo majestuoso y sublime. No acude a la naturaleza como pretexto o invención mental; la percibimos la más pura y real de las presencias («Lagarto, mosca, grillo...», pág. 65)

No se trata del locus amoenus donde ubicar sus imaginaciones amorosas. Es la naturaleza en todo su esplendor y hermosura. El «Canto exaltado de amor a la Naturaleza» expone con nitidez cómo el joven escritor se siente poeta rescatando todos los aromas, sabores, colores y olores de su huerta:

Con la humildísima grandeza
del santo Francisco de Asís,
amemos a Naturaleza. (...)
en la abeja sonora y rica,
-gota de oro melodiosa-,
que la flor del romero pica;
en el agua, que honda reposa
y en la que, a flor de tierra, salta;
en la libélula y en la rosa;
en la hierba, que el prado esmalta;
en la araña volatinera,
que teje, primorosa y alta,

con hilillos de luz platera,
 como pestañas de luceros,
 una incopiable y plana esfera;
 en los organillos viajeros
 del regatuelo y la fontana,
 que armonizan prados enteros; (..)
 en el toro de trágico cuerno;
 en el susurro de la mies;
 en el sutil ciprés eterno,
 -¡oh la eternidad del ciprés!-,
 en su raíz, en su corteza...
 ¡Airemos todo lo que es
 parte de la Naturaleza! (...)

El constante diálogo con la naturaleza -que no es otra que la frondosa y fértil vega oriolana del río Segura- se colma de sensualidad pagana al incluir escenas y alusiones mitológicas. Y ello tiene una explicación: el poeta quiere exhibir sus adquisiciones culturales librescas. Destaca su insólita capacidad de emulación: imita a cuantos escritores admira, en especial a los poetas clásicos españoles (Fray Luis de León, para empezar), pero también a sus contemporáneos (con el nostálgico Juan Ramón Jiménez a la cabeza, o el modernista Rubén Darío, o el costumbrista murciano Vicente Medina, o el Jorge Guillén de la poesía pura de «El ciprés de Silos», de quien copia poemas en su cuadernillo, o del maestro Machado y sus Campos de Castilla). El joven Hernández quiere demostrar que, con el esfuerzo de sus lecturas y a pesar de su modesto origen, sabe más que otros que han seguido estudios por su condición económica acomodada. Nos brinda una naturaleza descrita con realismo que añade rasgos bucólicos estilizados; la armonía de lo natural envuelve al poeta en plena soledad (con ecos juanramonianos) («Leyendo», pág. 68).

La atmósfera religiosa y conservadora de Orihuela lo envuelve. Orihuela era sede de la diócesis y toda la curia residía en la ciudad junto al obispo. La fusión de Hernández con la Naturaleza se deberá asimismo a que concibe todo lo natural como obra de Dios; naturaleza siempre en sentido bucólico y geórgico, esto es, pastoril y campesino (rural) frente a la gran urbe que (en sus visitas al artificial Madrid, aún sofocado por su provincianismo ingenuo y primitivo) le asfixia. En los primeros poemas, la naturaleza es símbolo de pureza y de divinidad: «¡Qué olor a Dios echa el trigo!»; precisamente, el trigo y la uva representarán los dos productos que, transfigurados, evocan la eucaristía (el pan y el vino como el cuerpo y la sangre de Cristo).

b. Naturaleza relacionada con la invención del lenguaje. Naturaleza y hermetismo literario: la poesía pura

En *Perito en lunas* (sucesión de acertijos poéticos que pone uno de los exponentes más originales de poesía pura, sustentada en lo neogongorino, como manifestación culta, y en la adivinanza, como expresión tradicional; en definitiva, ingenio y humor, rebuscamiento y cotidianidad) estamos ante una naturaleza de bodegón, demasiado estática -los franceses denominan al bodegón naturaleza muerta-, que brilla por el brillo de las inesperadas metáforas.

El nexo común que da unidad al libro es la metáfora lunar -la especialidad de un pastor «*experto* en lunas», que es lo que significa "*perito* en lunas"-: todos los objetos son descritos por sus recónditas formas lunares, es decir, por su parecido con la luna y las fases lunares. Se trata de un procedimiento si similar al del cubismo en la pintura. Recordemos el poema «(Toro)» (pág. 87), por ejemplo.

Riquelme no dice que el creacionismo católico convive en el Hernández religioso con la primitiva filosofía del hilozoísmo (llamado también panteísmo o vitalismo). Según el hilozoísmo, la materia se halla espiritualizada; en última estancia, materia y espíritu se confunden. El poeta tiende a percibir las cosas como vivas y dotadas de intenciones. Todo el universo está, para él, provisto de conciencia. Por ello, la piedra sabe amenazar y castigar, la primavera vendrá a darnos un pecado; la palmera pone tirabuzones a la luna; la espiga aplaude el día. Y no sólo anima los cuerpos inertes sino que a la vez materializa la vida anímica.

De la naturaleza brotarán las más peculiares metáforas de Miguel Hernández y sus símbolos más logrados que más adelante analizaremos.

II. EL AMOR EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Los años previos a la guerra civil constituyen el primer gran momento crítico de Miguel Hernández: el encuentro más sentidamente emocional con el ser humano: vivía por primera vez la llama del amor a la mujer y la consolidación de la amistad en general, pero, sobre todo, del grupo de los amigos de la cultura. Es su segunda etapa literaria.

Si tuviéramos que reducir o sintetizar la poesía hernandiana, tendríamos que calificarla de poesía amorosa: ningún poema de Miguel Hernández queda al margen del sentido amoroso: a la naturaleza, a la mujer, al hijo, a los amigos, pueblo, a la vida. El sentimiento pasional es el gran eje a cuyo alrededor gira poesía hernandiana.

Ciñéndonos a la concepción del amor hacia los seres humanos, al margen del Amor divino de su etapa católica, podemos distinguir varios enfoques:

- a) el despertar sexual
- b) el amor-lamento y el amor-ilusión c) el amor-dolor
- d) el amor-alegría; el amor-fraternidad e) el amor-odio
- f) el amor-esperanza

a. El despertar sexual y la pugna religiosa

El sentido natural del amor relaciona al amor con el sexo. La castidad de la naturaleza reina en los primeros versos de Hernández. Y también sirve lo sexual como metáfora impúdica de la naturaleza: en «Oda a la higuera» define el fruto como «abiertos, dulces sexos femeninos».

En su adolescencia poética Hernández no soslaya menciones referidas a la lujuria, aunque sitúa la acción en ambientes mitológicos. Eran ambientes imaginarios que luchaban con su religiosidad, como si de una exculpatoria «lamentación de la carne»

se tratara ya que su poesía religiosa viene marcada por el dualismo teológico de la oposición entre espiritualidad y sexualidad. Hernández sabe que la atracción carnal y la consumación sexual son impulsos irreversibles que buscan la prolongación de la especie, o el placer inmediato.

Influido por el pensamiento reinante en su ciudad natal, por los amigos oriolanos y por las lecturas del momento, Hernández monta toda una gran campaña ascética dirigida a reprimir todo cuanto a la sexualidad se refiriera, se trasluce, sin ambages, que también el poeta se entrega a la vez (contradictoria o paradójicamente) al canto de la trascendencia como al del deleite mundano (esto es, con mucha frecuencia quiere y odia al mismo tiempo el objeto deseado), celebrando alternativamente a Dios y a Eros.

b. El amor-lamento y el amor-ilusión de tradición literaria

El amor incipiente hacia una mujer, probablemente real, es expresado en primera instancia dentro de la tradición literaria que conoce bien por sus lecturas [el amor cortés (del s. XV) y poemas bucólicos (poemas pastores de amor, del s. XVI, de raíz petrarquista)].

También está presente en Miguel Hernández la metáfora de la herida, perteneciente al lenguaje del amor pasión de los cancioneros medievales y de la mística, se convierte en Miguel Hernández en símbolo de la existencia. El joven Hernández tiene claro que la única poesía que le interesa es la que respira por la herida; y, en el amor, él llegó a confesar «y estoy tan a gusto en mi herida» en su drama *El labrador de más aire* (de 1936), y «sigue, cuchillo, volando, hiriendo», en *El rayo que no cesa* poco antes (en la segunda mitad de 1935).

c. El amor-dolor que va de la tradición a la realidad

Ante su enamoramiento con Josefina Manresa, Miguel reelabora la poesía religiosa del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz en clave erótica («Tú que juntaste Amado con Amada. El Amado en la Amada transformado», rezaba san Juan), y asimismo se deja influir por la petrarquista idealización del amor (a través de Garcilaso y del desgarrado afectivo y pesimista del existencialista Quevedo). Con el amor verdadero, Miguel Hernández ya no renuncia a su sentir aunque preste a su voz resonancias del pasado: de estas dos tradiciones (la poesía erótico-religiosa y el petrarquismo amoroso) nacerá *El rayo que no cesa* (1935), su primer gran y celebrado libro de sonetos amorosos. El amor vivido por Miguel Hernández como fatal amenaza y tortura: no por no ser correspondido, sino por no poder ser gozado sexualmente. Es un amor concreto, real, engarzado ya siempre con la relación carnal.

La crisis personal que le conduce (a mediados de 1935) a lo pagano, a lo laico y a la queja cívico-social, se propaga a su poesía amorosa: el poeta se busca a sí mismo, y reconoce su dependencia de otra persona -la amada- para mantener su identidad. No es nada sin ella, piensa el escritor: su ser, su personalidad necesita a la amada para vivir, necesita su asistencia erótica («Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos», pág. 155).

La experiencia del rechazo (por amor inviable con María Cegarra, por amor sexual imposible -antes del matrimonio- con Josefina Manresa o por la relación acabada con Maruja Mallo) provoca que el vitalismo de la poesía hernandiana genere, por impotencia, el dramatismo de esta etapa: las ganas de vivir, que ahora se han transformado en ansias de amar, chocan, en el caso de su principal musa (Josefina Manresa, la novia del pueblo), con una moral provinciana y estrecha que rechaza el goce erótico produciendo la vena trágica, la llamada *pena hernandiana* («Umbrío por la pena, casi bruno», pág. 161).

Cuando el enamorado roba un beso en la mejilla a la pudorosa novia, ésta le da una cariñosa bofetada. Termina el petrarquismo literario y comienza el antipetrarquismo de la realidad consumada (al que Hernández añade hipérbole y humor): «Te me mueres de casta y de sencilla...» (pág. 163).

En algunos poemas el poeta resume su nueva cosmovisión, en la que la vida sencilla se fundamenta en la yuxtaposición de trabajo y amor; y, para magnificar en la naturaleza su amor, se identifica con uno de sus símbolos más preclaros, el toro: el toro en libertad, como impulso genital, fuerza, virilidad y masculinidad, y el toro en la plaza, como valor trágico, que evidencia muerte y dolor, por conocer su letal destino («Como el toro, he nacido para el luto / y el dolor» [pág., 169]).

d. El amor-alegría. El amor-fraternidad

Miguel Hernández y J. Manresa se casan en marzo de 1937. Busca el nuevo brote amoroso en su mujer y en la descendencia (el hijo, el futuro mejor); el vientre femenino, materno, ampara e identifica a los hombres, a la naturaleza, al cosmos. Acaba de recibir la noticia del primer embarazo de su esposa y escribe una preciosa «Canción del esposo soldado» (pág. 229):

En los instantes en que, con el poeta ya en definitiva prisión, parece vencer el odio y el resentimiento, desde la cárcel de Torrijos nos llegan las «(Nanas de la cebolla)» (pág. 301), en las que ternura y violencia se conjugan y presentan contradictoriamente el guiño y el mimo amoroso -ocasional- del padre al hijo y el amargo desencanto de la experiencia personal en tiempos de guerra y de prisión -ya permanente-. Están dedicadas a su segundo hijo. El poeta ha recibido una carta de su mujer en la que le dice que tan solo se alimenta de pan y cebolla, pero que sigue amamantando, aunque débil, a su hijo. Son unas hermosísimas seguidillas (con bordón) de amor a un hijo que viene en amor-alegría (para tolerar la durísima realidad de ausencias y privaciones), más que en amor esperanza.

e. El amor-odio

En el tramo final de la guerra, aún quedan atisbos combativos, sociales o políticos, pero son hoy más trascendentes los desgarrados poemas de afligido tono humano. El poeta tiene tiempo de esclarecer su visión y de sentir miedo (en su propia vida real)... hasta de sí mismo (en su recreación literaria). El hombre es una amenaza para el hombre: Hernández se sobrecoje. Llega a ser tal el pánico entre los hombres, entre todos los beligerantes, que la naturaleza misma se encoge, desaparece y sólo permanece el terror de la guerra, la inquina, que se exagera incluso con el débil y tierno hijo; el hombre, capaz de hacerse germinal raíz y planta, se animaliza, esgrime sus garras y afila sus dientes: la guerra y el hambre han generado el odio; sobra el paisaje. El bestiario de ferocidad y cobardía que se asignaba al enemigo, en *Viento del pueblo*, se generaliza en la amenaza incontrolada de un *homo homini lupus* sin excepción («el hombre es un lobo para el hombre», como reza la «Canción primera» [pág. 245] de *El hombre acecha* (1937-1939). Hernández recoge esta herida abierta de amor-odio, pero la repudia, la detesta, la muestra para que también

los demás reflexionen. Es la animalización del hombre. Hay que airearla para conjurar el peligro. Y hay que trabajar por la esperanza.

f El amor-esperanza

Cuando Miguel Hernández tropieza con la Historia, al estallar la guerra civil, se encuentra con una realidad desmesurada y amenazante. Para poder combatirla, en su última etapa, el poeta debe empuñarla y hacerla vulnerable. Su modelo literario era don Quijote, que había actuado al contrario: deformando la realidad engrandeciéndola para poder responder como un héroe en un marco de gigantescas adversidades.

Hernández asume la triste realidad y la hace suya; sólo oímos su voz y su estado. Durante su *turismo carcelario*, Hernández se vuelve hacia sí mismo, hacia su mundo interior y personal: el intimismo del yo como trasunto amoroso y social, absorbe emocionalmente la Historia destruida. Es la fase definitiva de la rehumanización de la poesía: estremecedoras vivencias personales con un fondo -apenas ya protagonista- de la horrible guerra que se elude o se presenta metaforizada. *Cancionero y romancero de ausencias* hay que entenderlo, ciertamente, como una especie (lírica) de diario emocionado de una vida fatídicamente abocada a su extinción: dolor, límites y privaciones -ausencias-. La ausencia, en efecto, es la verdadera base constructiva del *Cancionero*; sin embargo, el desánimo producido por una vida llena de ausencias -ausencias de justicia (por el desleal levantamiento militar y la derrota bélica), ausencia de amor (por la muerte del primer hijo y por la ausencia de la mujer y de su pequeño segundo hijo) y ausencia de libertad (por encontrarse encarcelado)- no es óbice para que Miguel Hernández supere su amargura y culmine con un canto de esperanza y victoria de sus ideales.

La última producción hermandiana, como hemos adelantado, está destinado al amor, a una concepción ahora intimista y dolorosamente realista del amor. Pero ahora el amor es voluntaria e idealistamente entendido como amor-esperanza. Estos poemas están protagonizados por su mujer (como esposa y como madre) con una evidente, aunque sutilísima, carga erótica de su infinito amor, y por sus hijos (el que falleció a los diez meses y el que le sobrevivió).

III. VIDA Y MUERTE EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

a. La muerte, parte de la vida

La poesía de Miguel Hernández es una poesía de la experiencia, desarrollada en una época en la que no se hablaba de experiencia como materia artística o como movimiento estético. ¿Qué más experiencia literaria que la vida, el amor y la muerte? El mundo poético de Miguel Hernández se define como el del amor y la muerte, junto a la vida. Son los tres grandes temas de la poesía de Hernández. La síntesis de la existencia la expresó Hernández en *Cancionero y romancero de ausencias* en esas tres constantes:

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

En su obra se suceden todas las fases del crecimiento del individuo: desde los balbuceos y la ingenuidad de la infancia hasta los momentos de contemplación y fascinación del entorno natural, de la religión de su ambiente cultural, los enamoramientos, el despertar de la conciencia y el sexo, la lucha por los ideales y el choque contra la adversidad y contra la muerte acechante. Y, poéticamente, vida y muerte se aúnan en dos sentidos:

- a. uno, en el sentido existencialista del filósofo Heidegger (1889-1976), por ejemplo, «el hombre es un ser nacido para la muerte», ya anticipado por Quevedo en la literatura española: «vivir es un ir muriendo a cada instante»
- b. otro, en el sentido solidario de la muerte-semilla, como cantó Walt Whitman (1819-1892): el hombre es un ser que vela por la especie y que permanece en ella.

Tras el inicial canto entusiasta a la vida, y con el paso fatalista y trágico de su destino («Mi sangre es un camino», pág. 194), vida y muerte se abrazan definitivamente en los poemas últimos de *Cancionero y romancero de ausencias*. La vida que retoña, la mujer que proporciona la vida es un motivo recurrente en la obra hermandiana. El símbolo al que acude es el vientre materno («Menos tu vientre», pág. 291)

Eros y thánatos -amor y muerte- aparecen unidos para que la vida del ser humano se perpetúe como especie. Se es vencedor de la muerte en cuanto engendramos: «Somos plena simiente». La vida de los seres humanos, como la sangre y el amor, y como la muerte, se entiende como semilla germinadora de nueva vida. En el ciclo de la existencia de la especie humana y del universo, la propia muerte del poeta, ofrecida y cantada por él mismo, es la vida de España, de la España republicana, de la España leal.

Miguel Hernández recoge el eco quevedesco de «vivir es un ir muriéndose a cada instante», pero añade en su etapa épica y carcelaria que tanto la vida como la muerte prodigan vida. La visión de la muerte en Hernández no nos ahoga en el nihilismo, ni -amén de su etapa católica primeriza- nos conduce a creencias del más allá, o del cielo. La visión de la muerte que transmite poéticamente el oriolano alcanza a la prolongación del ser en la especie. Si antes mencionamos el vientre como símbolo de maternidades, ahora hay que referirse al cementerio, los muertos (los cadáveres) y los esqueletos (los huesos) como símbolo de permanencia y constancia de la especie humana («Canción del esposo soldado», pág.229)

b. Elegías

Más allá de los cantos de vida y muerte, el sentimiento a la amistad indujo a Miguel Hernández a escribir numerosas elegías por familiares o amigos muertos. Más que de gusto estético por el canto fúnebre (un abatido lamento por la pérdida de un ser querido), cabe hablar de un nuevo reflejo emotivo de un ambiente en el que la muerte no era lamentablemente nada insólito; tres de las hermanas menores de Miguel Hernández fallecieron siendo niñas: los atentísimos ojos de Miguel no podrían pasar sin percibir y experimentar un profundo dolor interno por la muerte cercana e inexorable; vida y muerte prematura como destino de la naturaleza.

c. Símbolos de vida y muerte

Algunos símbolos se relacionan con la dualidad vida/muerte en la poesía de Miguel Hernández. La constancia temática vida, amor y muerte crea numerosos campos metafóricos e imágenes muy personales en el poeta de Orihuela. Toda su obra gira en torno a los misterios de la vida, la generación y la muerte: el amor como síntoma de vida, luz, claridad y lo más elevado de la perpetuación de la especie, por un lado, pero, por otro, la otra cara de la realidad, el amor como destrucción, la muerte, la sombra, la oscuridad y lo más bajo del oprobio humano. Estos motivos centrales -vida, amor y muerte- se fundan, como explica la antropología, en la sacralidad de la vida orgánica. Este planteamiento, que Hernández lleva a su cosmovisión poética general, coincide con las religiones primitivas y arcaicas; de ahí el carácter misterioso, mágico y trascendente que Hernández confiere a sus poemas. Esos tres grandes temas son sus tres heridas: amor, muerte y vida.

IV. EL COMPROMISO SOCIAL Y POLÍTICO EN MIGUEL HERNÁNDEZ

En la primera etapa de Miguel Hernández, en pleno éxtasis de expresión religiosa y de eufórica asunción de las teorías teocéntricas -y, por ende, conservadoras- que para la política española postulaba Ramón Sijé, Hernández sublima el trabajo y la abnegación como peldaños de la escalera con la que alcanza a Dios: «El trabajo es la escala para ver a Dios». La primera obra teatral publicada de Hernández es una obra religiosa: se trata del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933-1934). En él condena los actos revolucionarios de los campesinos; critica con acritud las posiciones políticas de los anarquistas y los comunistas y de los sindicatos obreros.

La situación social y política de la época de Miguel Hernández era la misma que la de fines del s. XIX: una oligarquía territorial que había impedido cualquier reforma agraria para que se cultivaran los predios y se repartieran para el cultivo los inmensos latifundios del agro español, un clero conservador y reaccionario dominante e inmovilista, una clase militar autoritaria (con un ejército en el poder apoyando la monarquía o imponiéndose por la fuerza: una Guardia Civil represora, unos militares sin escrúpulos para el golpe de Estado). Los cambios que quisieron realizar algunos Gobiernos de la II República española (desde 1931) provocaron la guerra civil (1936).

Cuando los poetas del grupo del 27 recogen el romancero y la poesía popular tradicional, rara vez acometen los problemas del pueblo desvalido contemporáneo. Sólo Miguel Hernández se funde, se asimila, se considera verdaderamente pueblo, «viento del pueblo», que canta «cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere».

Esta posición socialmente alienada procedía de la generación del 98. Podemos salvar a Antonio Machado. Machado sí se preocupó del hombre de España, del campesino de las tierras de Soria; preconiza Machado una poesía sin renunciar a la condición Humana. Pero no da soluciones. El oriolano sí aporta propuestas en sus escritos: propugna una reforma agrícola de mejor reparto de tierras y de cultivo racional. El gran compromiso que enaltece la figura y la obra de Hernández radica en que puso sus fuerzas para defender la tierra, para dignificar al hombre del campo y para concienciarlo de sus posibles derechos y de las posibilidades de conseguirlos («Aceituneros», pág. 224).

La nueva vida de Miguel Hernández en la capital española, los avatares de la política (los tristísimos sucesos que caracterizaron el bienio negro, entre 1934 y 1935, especialmente la intervención violenta de las fuerzas armadas en la revolución de Asturias, en octubre de 1934, y la anterior reacción cruenta en Casas Viejas, Cádiz, en 1933) y las nuevas amistades terminan provocando que Miguel abandone el lastre ideológico oriolano. Paulatinamente Miguel Hernández se decanta hacia el lado del más débil, del desvalido obrero. Comienza así un nuevo período junto a la nueva clase social que reivindica sus derechos: la del pueblo trabajador. Abandona la poesía pura y católica de antaño. E inicia en la segunda mitad de 1935 una poesía impura, con las primeras protestas sociales. La poesía im-pura se define como una poesía *manchada* por su ímpetu social y su afinidad con la 'inmensa compañía', con la libertad y la defensa de los valores humanos más comprometidos popularmente. Es el antípoda del esteticismo y del elitismo minoritario de la poesía pura de la época anterior: la poesía dirigida a la 'inmensa minoría' (tal como la etiquetó Juan Ramón Jiménez), una poesía aséptica y alienante.

El paso a la guerra civil y a la nueva poesía tiene ya unos sólidos cimientos. El poeta se considera ya pueblo, definitivamente, «pueblo de mi misma leche». No se trata sólo de una literatura circunstancial, sino también de una convicción sincera que dota de veracidad la palabra hernandiana cada vez más aliviada de emulaciones: el poeta encuentra una voz sumamente personal apostando por el versolibrismo (y el versículo) y renunciando al clasicismo métrico. El estilo se hace claro y transparente, directo, para ser comprendido por el humilde (mayoritariamente rural y analfabeto); el metro es popular, el popularísimo romance, y la metáfora se simplifica.

Durante la situación bélica, surge una vertiente del tema de España: la incitación a la lucha por la lealtad a ideales de solidaridad y de compromiso político. En la mayoría de las composiciones de guerra aparece el tono épico dirigido a un protagonista colectivo, pero nunca se omite lo lírico, porque Hernández siempre canta desde dentro, y esa exaltación de hondo calado humano es lo que perdura («El herido» [*Para la libertad sangro, lucho, pervivo*], cantada por Serrat).

El tono épico y social (sangre, sudor, trabajo) que invade esta etapa se resuelve en lo lírico, abandonando el fragor de la batalla, regresando en ocasiones a lo cotidiano de la vida íntima: las cartas que envía a su amada. Con su poesía sigue luchando contra la opresión y las cárceles («Las cárceles», pág. 260). En definitiva, si entendemos por poesía social aquella que nace de un compromiso con los seres más desprotegidos de la sociedad, afirmaremos sin dudas que toda la obra de Miguel Hernández -junto a la veta del amor- recoge un profundo contenido de poso social que brota de la honda fidelidad del poeta a sus propios orígenes humildes.

Una de las facetas más logradas de Hernández fue, en efecto, su preocupación por los ámbitos del trabajo, la explotación del asalariado, la pobreza o el hambre. Su poesía social es una síntesis del dolor compartido y de denuncia contra la injusticia capitalista, en defensa de las clases explotadas. Una de las más altas cimas de la poesía social es «El niño yuntero» (pág. 217).

Después de su viaje a la URSS (1937), también hay poemas directamente dirigidos a ensalzar la política soviética por la ilusión de su régimen comunista («Rusia», «La fábrica-ciudad», de *El hombre acecha*, 1938), a alabar a los amigos republicanos por su combativa resistencia a favor de los ideales democráticos de la España progresista («Pasionaria», «Al soldado internacional caído

en España», de *Vientos del pueblo*, 1937), y a vejar a los enemigos de la España libre («Ceniciento Mussolini», «Mandado que mando a don Gil de las calzas de CEDA», etc.). Son los poemas políticos que menos interesan estéticamente hoy, pero que sitúan a Miguel Hernández como modelo del hombre de letras comprometido con la libertad y la justicia, un Hernández que representa todo lo que significó la II República española como afán de superación alfabetizando y cultivando a un pueblo exagerada y secularmente abandonado por las leyes de instrucción.

3. IMÁGENES Y SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Análisis de las imágenes y símbolos realizados por Jesucristo Riquelme.

En las imágenes y los símbolos de toda la obra de Miguel Hernández podemos comprobar un proceso de creación poética en el que se repiten unas constantes y se incorporan otros elementos sin hacer decaer el uso de los hallazgos anteriores.

Su mundo poético se va forjando conforme evoluciona su concepción del poema y su temática. Crea un mundo propio y de intertextualidad interna que lo hace ser un poeta mucho más elaborado, complejo y profundo de lo que se suele dar a entender. No sólo se somete a la inspiración de lo espontáneo o a la mera imitación de modelos líricos del canon clásico o de los poetas contemporáneos ya aclamados.

Las imágenes y los símbolos, originales y de gran fuerza expresiva, varían en intensidad y en significado, aun siendo a veces los mismos elementos léxicos, según la etapa creativa y vital que Hernández experimenta. Esas etapas, como sabemos, son cuatro:

- 1.º La etapa oriolana. El poeta se fija en la naturaleza, la describe como objeto real en general y en sus detalles o elementos. Las metáforas hermandianas, desde sus inicios, crean un mundo poético basado en el culto a lo material y a lo humilde.
- 2.º la etapa amorosa-existencial. Los objetos se convierten en metáforas de la pena amorosa y en fatalidad, como amenaza existencial (tanto en el amor como en su primer despertar a la conciencia social).
- 3.º La etapa bélica crea un espacio épico en el que el escritor tropieza con la Historia. Se sobrepone y se enfrenta a los desleales. En su expresión literaria, en sus imágenes y en sus símbolos, se magnifica heroicamente el valor real del pueblo fiel a la República y el aliento de la poesía en tiempos de guerra.
- 4.º La última etapa de su vida y de su obra consiste en la interiorización de la Historia destruida. El poeta siente incluso la amenaza de la destrucción personal. Los mismos objetos que habían insuflado ánimos y vigor al combatiente se ven ahora penetrados por la dolorosa derrota. Esos símbolos se invierten, como si se rebelaran. Pasan a ser objetos-símbolos destructores en el período último de la guerra y en el período carcelario, o son quedan reducidos a símbolos de lo destruido: el símbolo de la ausencia de libertad, la ausencia del goce amoroso (de su esposa, de su hijo), la ausencia de justicia y de amor fraternal.

Hay dos fuentes esenciales que nutren la imaginación y la simbología de Miguel Hernández. Ambas proceden de la naturaleza: la primera lo conecta con lo telúrico, la otra lo sume en lo cósmico. Lo telúrico hace referencia a la tierra, que en Hernández se extenderá también al mundo del trabajo campesino y al ámbito rural; consiste en la fuerza de la tierra como cuna y sepultura de la existencia. Es quizás lo más atractivo de la *vis poetica* de Hernández. Lo cósmico, también de extracción natural y de uso literario personal, le hace conectarse con las poéticas más modernas de su tiempo: desde Jorge Guillén hasta sus grandes amigos V. Aleixandre y P. Neruda.

A pesar de las constantes, en cada etapa, descuellan o tienen preeminencia algunos símbolos muy diferenciados. Vamos a detenernos en algunos de ellos para comprobar sus significados y su evolución:

| | |
|----------|---|
| 1ª etapa | • Luna , valor máximo como lenguaje de la naturaleza |
| 2ª etapa | • Rayo , metáfora esencial del espacio amoroso-existencial • Toro , el símbolo de la pena amorosa |
| 3ª etapa | • Viento , el valor épico de la Historia y de la Historia destruida • Tierra , imagen de la naturaleza y del trabajo |
| 4ª etapa | • Luz y sombra , trasuntos de lo elevado y lo descendido: la alegría y la esperanza frente a lo trágico y funesto |

a. Luna

La *luna* es un motivo central en el universo poético hermandiano definido claramente en su primera etapa de la poesía de la naturaleza.

En su trayectoria literaria sigue este proceso de significados.

- 1 Naturaleza inmediata y real: el astro que Miguel Hernández ve: «la luna ya comienza a expirar» («Atardecer»)
2. Metáforas inocentes (de una "luna ingenua", según Marie Chevallier). En contextos amorosos primerizos se asocia, por ejemplo, luna-ojos, por lo que la «luna lluviosa» se refiere al llanto.
3. Ya en *Perito en lunas*, la luna se erige en el centro de su universo. Aquí hay ingenuidad todavía, pero también hallazgos para su lenguaje poético. El poeta se declara «experto» (*perito*) en lunas en dos acepciones: una, la natural, por su contemplación como pastor; la otra, la artística: todos los objetos de su entorno y conocimiento pueden quedar reducidos, plasmados, «pintados» poéticamente como formas lunares: la forma redonda (luna llena) o de cuernos (luna creciente o menguante) le permitirá presentar una naturaleza *lunada*. En ocasiones es demasiado esquemática y se queda en la plástica o en la visualización sorpresiva. Los asuntos retratados son objetos cotidianos: luna-pozo, sandía, noria, huevo, hogaza, raqueta de chumbera, sombrero... Es un procedimiento similar a la reducción que hizo el cubismo en la pintura. La comprensión del poema de *Perito en lunas* se complica porque añade una ardua expresión gongorina. A veces amplía la serie de imágenes objetuales y descriptivas con varias metáforas procedentes de Góngora (lo que complica más aún su comprensión): así en la octava real «(Toro)» (pág. 87) enlaza toro-cuernos-luna (creciente o menguante)-arco.

El propio escritor aclara en significado que quiere dar a su sugerente metáfora:

- la luna como paradigma del comportamiento de la naturaleza
- la luna como modelo del proceso creativo del escritor

1. La luna como paradigma del comportamiento de la naturaleza

En primer lugar, desde un punto de vista descriptivo, se presentan los ciclos de cambio de la naturaleza: los de la luna (luna nueva, creciente, llena, menguante); pero también se asocia a los cambios de las estaciones (primavera, verano...); y, por ende, esas menciones representan la exaltación de la vida en continuo rodar: infancia, juventud, madurez, vejez..., y vuelta a empezar como si de sembrar, cultivar, recolectar y volver a sembrar... se tratara. Es decir, la luna se concibe como un símbolo primario de una construcción mitológica astral, constelada por los grandes ciclos míticos de la fecundidad y la fatalidad. Las asociaciones luna-noche-muerte, como ciclo de fatalidad, se oponen a sol-día-vida. El sol como motivo vivificador es un símbolo ancestral que permanece en toda la obra hernandiana, aunque su significado se colma de connotaciones en su última etapa. Por su parte, el motivo de la luna como infortunio es asimismo mitológico, pero también lo recoge Hernández de la tradición popular; romances y refranes lo recuerdan insistentemente: «No te fíes de la fortuna, mira que es como la luna», «La luna y la fortuna presto se mudan». Esta luna-infortunio representará más adelante la fatalidad femenina y, en ocasiones, un foco de tenebrismo. Esta fatalidad ya se impone en la visión poética del Hernández épico y social durante la guerra. En «Aceituneros» de *Vientos del pueblo* (1937), simboliza a las claras la fatalidad de la esclavitud: Jaén, levántate brava,/sobre tus piedras lunares.

Son las lunas de su primera juventud, las lunas que le llevaban al amor: a la naturaleza, a la libertad, al amor de la mujer deseada. Conociendo la vida y la trágica muerte del poeta, el símbolo se enriquece de connotaciones: en caso de inminente muerte, el hombre-poeta se aferra a la vida, que es ya sólo el recuerdo y el amor: «sólo por amor».

Pero también en esta etapa última de poesía íntima -carcelaria- se impone la fatalidad (opuesta a la esperanza del amor, que está simbolizado por el sol): es la tragedia de un amor inviable, un amor imposible por las ausencias, por la prisión. La luna se ha convertido en la destrucción, la «tumba de un sueño amoroso». El amor desaparece porque la vida desaparece.

2. La luna simboliza también el modelo del proceso creativo del escritor

El poeta, para Miguel Hernández, alcanza de la "nada" la plenitud (la luna llena). Las fases lunares representan metafóricamente la evolución poética hasta el ascenso del creador, cada vez más luminoso, aunque sólo sea un reflejo de la luz solar: luna nueva, luna creciente y luna llena. Es un juego interpretativo ingenuo del primer Hernández una vez más

b. Rayo

Lo redondo de la luna pasa a ser símbolo de lo perfecto en la etapa religiosa de Miguel Hernández. El círculo, como máxima expresión de lo armónico, le lleva a definir a Dios en su auto sacramental (1933-1934) como el «perfecto anillo».

En su segunda etapa, la simbología de lo redondo (lunar) desaparece y hace acto de presencia lo punzante como manifestación del sino sangriento y de la pena amorosa que pasa a vivir el siguiente Miguel Hernández, el Hernández de los veinticuatro y veinticinco años, el que abre los ojos a un mundo distinto al de la conservadora Orihuela. Deja de ser conformista y comienza su andadura de inconformista y rebelde. Ahora son frecuentes las imágenes del cuchillo, las navajas, los puñales, las espadas... y, sobre todas ellas, la del rayo («Un carnívoro cuchillo», 159).

Su uso y sus significados (variables sobre la constancia) son una sorpresa poética y su evolución resulta interesantísima como lenguaje creativo de un mundo poético muy personal.

El significado denotativo del rayo como elemento o fenómeno de la naturaleza tiene dos acepciones bien diferenciadas:

- el rayo de luz (procedente del sol)
- el rayo de tormenta

De estas dos ideas nacerán sus valores connotativos.

El rayo da nombre incluso al título del primer exitoso poemario de Hernández: *El rayo que no cesa*, gestado entre 1934 y 1935. Estamos en un contexto amoroso: el poema quiere experimentar el goce carnal y tropieza con reglas sociales, o con aventuras acabadas, que se lo vedan. El rayo surge como símbolo de la pesadumbre, de angustia, de la fatalidad de un sentimiento de amor que merodea al poeta, y que le duele hasta la obsesión porque su querencia erótica no es correspondida; esa obsesión de no ser correspondido no deja vivir dichosamente a un joven poeta en constante "celo". El rayo es el deseo no satisfecho.

Significados similares al rayo, en esta etapa, se han conferido al ave y al cuchillo: angustia interior, amenaza exterior, pesadumbre. Este sentimiento de fatalidad es el resultado de una crisis personal del poeta, de un hundimiento existencial. Sólo le salva el amor, y, luego, con su contenido salvífico, la Historia (antes de ser Historia destruida), es decir, el valor épico en tiempo de guerra.

Así, pues, el rayo presenta dos momentos con significados enfrentados:

- el rayo como amenaza y maldición
- el rayo como fuerza y garra

En primer lugar, se produce una inversión de la imagen positiva del rayo, y en la etapa épica (la de la guerra) pasa a ser imagen negativa. El poema «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre» (pág. 273) constituye la síntesis del tema de la Historia destruida y la defensa del mundo personal de Miguel Hernández, de su amada Josefina Manresa (en medio de la destrucción de la guerra civil y de las cárceles). El rayo vuelve otra vez a amenazar como fuerza destructora (rayo-tormenta) y quiere destruir a los enamorados.

En segundo lugar, desde el punto de vista del amor, el rayo es una atribución cósmica que define al poeta con la oposición grande/diminuto, natural-grandioso/cotidiano. El poeta había confesado en *El rayo que no cesa*: «un rayo soy sujeto a una redoma». No obstante, durante la guerra, ocasionalmente, aún mantiene este mismo sentido: Un hombre que ha soñado con las aguas del mar,/y destroza sus alas como un rayo amarrado («Las cárceles»).

Insertos en un contexto de tragedia, la valoración se torna positiva pues el rayo significa fuerza, garra; ya no es fatalidad amenazante, sino un atributo del sujeto que no puede hacer realidad el amor. Y aún es más: se carga de pleno valor positivo en

contextos amorosos (poemas dirigidos a su esposa y al halagüeño porvenir que infunde su segundo hijo, nacido el 4 de enero de 1939, cuatro meses antes de ser encarcelado Miguel Hernández).

c. Toro

Uno de los símbolos más hernandianos es el toro. Hernández toma la referencia de su propio entorno, pero también de la tradición y de la fiesta nacional (la fiesta taurina) y por haber trabajado desde mayo de 1935 para la enciclopedia *Los toros* que José M.^a de Cossío preparaba en la prestigiosa editorial madrileña Esposa-Calpe.

El toro, sobre todo en la poesía de amor, sustituye a imágenes anteriores. La delicadeza del ave, del ruiseñor (de la primera etapa), a pesar de sus sugerencias al vuelo y a la libertad (como el sanjuanescos silbo, de *El silbo vulnerado*, o las alusiones en el auto sacramental), resultaba de inferior garra poética que el toro, cuyo significado corre paralelo a lo que, en el período bélico, representarán otros animales. La delicadeza pastoril deviene en la fiereza de los leones, los tigres, las águilas, las hienas, los toros en poemas tan significativos como «Vientos del pueblo» (1937). La acumulación de animales configura un bestiario caracterizador de héroes y enemigos especialmente durante los períodos bélico y carcelario.

En toda la obra hernandiana el toro es un motivo recurrente. En sus primeras composiciones (como «Citación fatal» [pág. 109], de 1934, en homenaje al torero Ignacio Sánchez Mejías fallecido a resultas de una cogida en una corrida), el toro se identifica con la muerte, pero ya no una muerte abstracta, sino una muerte físico y real, como la del protagonista lírico.

Pero ya en esa época relaciona el toro con el amor. En el contexto amoroso, el símbolo del toro tiene dos interpretaciones básicas en la poesía de Miguel Hernández:

1. el toro bravo, en libertad, como fuerza e impulso genital, simboliza la virilidad y la masculinidad de los instintos naturales. El soneto «Por una senda van los hortelanos» (pág. 170), de *El rayo que no cesa*, el último terceto nos presenta un toro solo como símbolo de la ausencia de amor en el hombre -en el sujeto lírico, que es el poeta- que no lleva a la práctica sus capacidades y deseos eróticos («sino que merodea sin destino»).

Ya antes, en la primera etapa, Hernández (en el poema el «Toro») recurre al mito de Júpiter y Europa: Júpiter, el gran enamorado -o enamorado- del Olimpo, no puede refrenar su pasión lasciva, se metamorfosea en toro y aprovecha su fuerza para raptar a la bella Europa.

2. el toro de lidia, en la plaza, como valor trágico, equiparado al sentimiento del amor, simboliza el destino fatal que va abocado al dolor y a la muerte. En la mayoría de los poemas de amor del ciclo de *El rayo que no cesa*, el poeta se identifica con el toro en el sentido de la frustración por no escapar a su trágico destino («Como el toro he nacido para el luto», pág. 169)

En la poesía épica, el toro bravo se opone al buey, que viene a representar al toro castrado. En la etapa bélica, el buey es símbolo peyorativo del que es social o políticamente dominado, humillado, y del que trabaja vejado por otro; que vale tanto como decir que es símbolo de quienes no son capaces de procurar lo que en justicia les corresponde, ni se atreven a protestar ni a reivindicar lo suyo con agallas. Hernández los repudia al mencionarlos en «Vientos del pueblo».

Ahora bien, también la animalización y la cosificación sirven para mostrar, con ternura, la solidaridad ante la injusticia. En «El niño yuntero», se presenta a un menor («menor que un grano de avena») como «carne de yugo», es decir, como un buey (animalización) y «como la herramienta / a los golpes destinado» (cosificación). Un paso más hacia el descrédito del humano y hacia el hombre desalmado: a causa de la guerra y el odio, se identificará al hombre con la «fiera», «el tigre», «el lobo», «el chacal», «la bestia», y nombrará amenazadoramente «garras» y «colmillos». Así se presenta la «Canción primera», de *El hombre acecho*.

d. Viento

El viento es el símbolo por excelencia de la poesía épica de Miguel Hernández, quien se define como «viento del pueblo» una vez iniciado el conflicto bélico. En esta época es símbolo del compromiso social y político de la solidaridad con los más desahuciados, con los infra-asalariados y con los republicanos progresistas fieles a la democracia. Sin embargo, se trata de una imagen rica en significados que van evolucionando conforme el escritor va cubriendo etapas de su vida y va creando mundos poéticos coherentes.

En general, el aire, como espacio natural, mantiene valores de contextualidad positiva hacia la esfera personal; la imagen del viento se dirige por el contrario, sustancialmente, en su sentido connotativo, hacia lo colectivo con una bipolaridad positiva y negativa. Así, pues, en la obra de Hernández se pueden destacar los siguientes valores del símbolo del viento:

1. En el primer período, el viento es utilizado denotativamente por su valor natural de fenómeno atmosférico.
2. El contexto de la poesía de la naturaleza alterna con la poesía religiosa. Especialmente en *Quién te ha visto y quién te ve* y sombra de lo que eras, el aire se transforma en viento místico y purificador; representa alegóricamente la voz de la verdad que propaga la buena nueva de Cristo.
3. En el segundo período, al ocupar la amada el centro de interés y referencia sobre el que gira el mundo del poeta, el viento se identifica con la imagen de la mujer deseada.
4. En el tercer período, el de la poesía épica, especialmente la poesía en tiempos de guerra, el viento pasa a concebirse como la fuerza del pueblo. La poesía se entiende como una función social dominante, el poeta es viento, viento del pueblo, cuya fuerza nace del pueblo y regresa a él como protector. Es un atributo colectivo y social, que puede tanto esparcir semillas y pólenes, como arrasar y ser temido por el innoble que atenta contra el modesto trabajador («Vientos del pueblo me llevan», pág. 215)
5. En el cuarto período, el carcelario, se produce una inversión del símbolo del viento. Ahora se ha transformado en viento del odio, del rencor, viento negativo que intenta destruir el mundo del amor, y el mundo de la vida misma.

e. Tierra

La tierra es símbolo, por metonimia, de la propia naturaleza. En general, la tierra se concibe como madre; pero no sólo la que da la vida sino también la que la acoge tras la muerte.

Referida al hombre, la tierra es cuna y sepultura de su existencia, y motivo que recoge toda la filosofía panteísta de Hernández. Se le ha llegado a denominar el «poeta de la tierra» debido a que la tierra es un motivo que cruza toda su obra y representa el ciclo de unidad en la naturaleza. Encarnación dice en *El labrador de más aire*: «La tierra que removía con la reja y con la yunta / se alzaba de punta a punta / ruidosamente sombría. / La tierra se descubría / y abría su espesa rosa / y, al preparar una fosa / para la lluvia y la mies, / le tiraba de los pies / como una novia celosa». Y en *Los hijos de la piedra* el protagonista expresa la fusión de Hernández con la naturaleza, ya como ser cósmico o telúrico, ya como ser social: «A la tierra, Retama mía, a la buena tierra llena de abrazos». El panteísmo es, según V. Ramos, un hiloísmo (materia y vida), esto es, la concepción presocrática de que toda la realidad, incluso la inerte, está dotada de sensibilidad; y el propio ser humano se identifica con la tierra que pisa y cultiva.

En la obra hernandiana, el símbolo de la tierra goza de varios significados que son resaltados por sus contextos poéticos:

1. Esencialmente, la tierra representa la naturaleza, pero también la agricultura y el mundo del trabajo, en general.
2. En el contexto amoroso, la tierra se relaciona con el amor, probablemente por imitación de Neruda. Indica la vitalidad del amor.
3. En el contexto de la Historia destruida, en poemillas relacionados con el hijo, la tierra simboliza la germinación, la desmesura del amor, sobre todo, cuando ya ha desaparecido el cuerpo amado:

f. Luz/Sombra

El colorido y la sinestesia de su copiosa adjetivación durante la primera etapa se transmutan en contrastes de los ejes claro/oscuro, abierto/cerrado, dinámico/ estático, ascensional/descensional al final de su producción literaria: «sólo quien ama vuela», afirma Hernández en el «Vuelo». En la última poesía hernandiana, se impone una dialéctica en la que se entran en liza los símbolos de la luz y la sombra, que vale tanto como decir de la vida y la muerte, de la esperanza y de la frustración.

El origen místico, como luz divina, por influjo de san Juan de la Cruz en los poemas del período oriolano, se muta en aplicaciones del contraste luz/sombra sobre el amor: «Morena de altas torres, alta luz y ojos altos» (apostrofa eufóricamente en «Canción del esposo soldado», 1937). Sin embargo, también la muerte hace acto de presencia e impone su «sombra más sombría» cuando el objeto físico de la admiración desaparece; contra el asesinato de Federico García Lorca, recién iniciada la guerra en 1936, alza Hernández su voz («Elegía primera», pág. 209)

La sombra se va apoderando de los espacios vitales y del mundo poético de Hernández conforme avanza la guerra, sobre todo, tras la muerte de su primer hijo («el resplandor se desplomo») y en el período carcelario. En *Cancionero y romancero de ausencias*, el poeta se define en las tinieblas, en la sombra, en la oscuridad.

Hernández cierra su peripecia vital y poética con unos versos de **reafirmación de la victoria de la luz sobre la sombra**. Se sobrepone al desánimo y **triumfa la esperanza en la lucha**: Pero hay un rayo de sol en la lucha/que siempre deja la sombra vencida. («Eterna sombra», 1941). Este triunfo conecta con la alegría del futuro hijo identificado con el sol tantas veces.

IV. TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Miguel Hernández es un poeta poroso, permeable, un escritor que se empapaba de todo lo que leía y oía. Por ello su primer motivo de inspiración es la literatura oral de tipo popular, es decir, la poesía tradicional (a veces escritas). Pero, a la vez, su aprendizaje literario se inclina también a la imitación de los escritores cultos que pertenecen al canon de los clásicos y a los contemporáneos más afamados. Y lo confiesa en su romance «A todos los oriolanos», de 1931: «poesías en las que hay imitaciones / harto serviles y bajas / reminiscencias y plagios / y hasta estrofitas copiadas». Así, pues, Hernández bebe de fuentes tradicionales populares y de fuentes de la tradición culta. Basado en ambas influencias elabora una praxis poética que tiende a la innovación y, con el tiempo, a la creación de un mundo poético propio. Ahora bien, su quehacer literario, de raíces esencialmente tradicionales, apenas tiene visos de lo que técnicamente conocemos por vanguardia artística.

En síntesis, **la tradición** en la producción hernandiana se presenta en un doble influjo a lo largo de toda su obra:

- la tradición de los clásicos literarios españoles:
 - poesía y teatro de los siglos de oro
 - poesía y teatro (y prosa poética) de la modernidad y de su contemporaneidad
- la tradición popular de raigambre oral:
 - poesía anónima, surgida del colectivo popular

Tan sólo en el período anterior a la guerra española, existen algunas muestras, más escasas y ocasionales, de escauceos vanguardistas en su poesía. Especialmente, en una doble dirección:

- poesía pura y cubismo literario (durante el ciclo de *Perito en lunas*, 1932)
- surrealismo (durante el ciclo de «Sonreídme», desde mediados de 1935 hasta principios de 1936)

Veámoslo en tres apartados de manera casi cronológica:

- a. La tradición de los clásicos literarios españoles
- b. Los escauceos vanguardistas: el surrealismo
- c. La tradición popular: el neopopularismo

a. La tradición de los clásicos literarios españoles

Miguel Hernández fue un ávido lector. Leyendo su obra poética, podemos rastrear una selecta historia de la literatura española, y comprobar cómo asimila e incorpora a su escritura esas múltiples propuestas literarias: desde el humanismo del siglo XV y el renacimiento del XVI hasta el modernismo y el folklorismo costumbrista de principios de su siglo XX. En cierto modo, el aprendizaje de poeta contemplaba el mundo desde la perspectiva de sus poetas leídos y admirados.

La influencia costumbrista se funde con la identificación emocional y vital de Hernández con la naturaleza. Pero que también se somete al crisol de la poesía ascética más vibrante del siglo de oro español y de la mística del San Juan de la Cruz de *Cántico espiritual*. Hernández combina la influencia del asceta Fray Luis de León de «Vida retirada» con la tradición renacentista de

«alabanza de aldea y menosprecio de corte» de Antonio de Guevara: «Silbo de afirmación en la aldea» es una de las últimas muestras de su labor literaria religiosa, cuya cima se encuentra en «El Nazareno» o en «Canto exaltado de amor a la naturaleza», poema en el que se identifica la naturaleza bien hecha a la obra perfecta de Dios. *El rayo que no cesa* es una reelaboración pagana y erótica o sensual de la poesía sanjuanescas, del petrarquismo de Garcilaso y del empaque pesimista o existencialista del mejor Quevedo: «¡Cuánto penar para morirse uno!», susurraba la voz de Hernández en un soneto, y en otro reconocía «Lo que he sufrido y nada todo es nada». La pena hernandiana que como dolor de amor predica Hernández en *El rayo que no cesa* procede asimismo del influjo de un poeta contemporáneo que terminará siendo uno de los mejores amigos y protectores de Hernández, Vicente Aleixandre, con su libro *La destrucción o el amor* (de 1933). Además, el trasfondo de toda su poesía amorosa anterior a la guerra civil española se forja en la tradición del amor cortés y cancioneril del quinientos español, con el petrarquismo de Garcilaso a la cabeza: la amada concebida como mujer llena de virtudes y belleza, galardón inaccesible, motivo de dolor del poeta.

En sus inicios, Hernández se crea la necesidad de ir mostrando por doquier que sabe interpretar sus lecturas y que ya es ducho en el manejo del lenguaje poético más culto y elevado. Para ello recurre, por ejemplo, a las menciones y resonancias de la mitología griega y latina aprendida en los escritores del siglo de oro.

Son constantes las apariciones de seres mitológicos en los poemas adolescentes y juveniles: ninfas, sátiros, Leda, Cástor y Pólux, Apolo y Dafne, Helios, Orfeo, Eurídice, etc. Es una manera de introducir sensualidad e incluso erotismo natural a su poesía: el apasionado adolescente combina religión -la naturaleza como obra divina- y paganismo -el deleite sexual que también alcanza al hombre y es anhelado por él-. Esa lucha entre condenar y aplaudir el goce carnal, entre aceptar y matizar el designio divino, conduce a Hernández a valorar a otros escritores modernos que se debatieron agónicamente entre creencias y pesares y necesidades de un Dios que inmortalizara al ser humano. Pero por quien siente una predilección especial por su fina sensibilidad es por Juan Ramón Jiménez: su nostalgia inunda poemas como «(Leyendo)», «Piedras milagrosas» y tantos otros de su etapa oriolana.

Mas, tampoco en esta etapa de formación de una voz propia, Hernández renuncia a los grandes poetas del amor o a los escritores épicos del romanticismo: Bécquer, Espronceda o Zorrilla, del que le interesa su tono épico, revitalizado en *Vientos del pueblo*, pero no escatima recuerdos líricos; «tus labios son un rubí / partido en dos» de Zorrilla es convertido por Hernández en «rubí en dos partido».

De los clásicos españoles hay pruebas de sus gustos literarios: desde los tópicos del *ubi sunt* de Manrique hasta juegos metafóricos barrocos perfectamente asimilados, como el tomado de Juan de Herrera para el poema 27 de *El rayo que no cesa*. Dice Herrera en su soneto LXX: «con soledad, llorosa lluvia Leve», y Hernández recrea el hallazgo lírico: «lluviosos ojos que lluviosamente / me hacéis penas: lluviosas soledades, / balcones de las rudas tempestades / que hay en mi corazón adolescente».

La estela católica y espectacular del dramaturgo Calderón de la Barca es la que propicia la resurrección de un género prohibido en España desde 1765: el auto sacramental. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* es la primera obra de teatro de Miguel Hernández. El oriolano añade a la dimensión religiosa de exaltación de la eucaristía -simbolizada por el trabajo campesino de la vid y el trigo- otra dimensión social y política, ya que critica entonces (1933-1934) toda subversión anarquista y comunista. Un paso hacia el progresismo ideológico lo dará Miguel Hernández de la mano del teatro épico de Lope de Vega: *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* serán los modelos para sus dos obras de primera reivindicación social, *Los hijos de la piedra* (1935) y *El labrador de más aire* (1936).

Así y todo, la personalidad literaria que más impacta en el joven Hernández es la de Luis de Góngora. El Góngora de *Las soledades* y de *La fábula de Polifemo y Galatea* acaba de ser «descubierto y reivindicado» por Dámaso Alonso y es homenajeado e imitado por la naciente generación del 27. De la influencia de la metáfora y del hermetismo gongorinos, vivido sobre manera en su primer viaje a Madrid en 1931-1932, brotará *Perito en lunas*, su primer poemario, manifestación de una poética ultrapurista, que derivará hacia una poesía católica y reaccionaria infundida por los consejos de su mentor oriolano Ramón Sijé, especialmente, y por agradar a su protector, el sacerdote Luis Almarcha. Para la creación de *Perito en lunas* sigue los pasos de Stéphane Mallarmé, a la cabeza del grupo de otros poetas franceses como Paul Valéry, Verlaine, Baudelaire, Lautréamont y el abate Bremond. Se conocen manuscritos en los que el joven Hernández traduce a Valéry y a Mallarmé. En realidad, se coloca al rebufo de los jóvenes poetas de la generación del 27 ya consolidados: con seguridad, ha leído *Cal y canto* (1927), de R. Alberti, *Cántico* (1928), de Jorge Guillén, y *Fábula de Equis y Zeda* (1929), de Gerardo Diego. Probablemente pudo acceder al suplemento literario de *La Verdad*, de Murcia, en 1926, y *Verso y prosa*, de 1927, dirigida por Juan Guerrero Ruiz, donde se publicaron extractos de la conferencia de Lorca «La imagen poética de Góngora». La influencia de Góngora aún se mantiene en el último soneto que incluye en *El rayo que no cesa*: «Por desplumar arcángeles glaciales».

b. Los escarceos vanguardistas: el surrealismo

Los contactos de Miguel Hernández con la vanguardia fueron, como dijimos, escasos. En primer lugar, destaca su conexión con el purismo (en imitación de Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez y los poetas simbolistas franceses) en el ciclo inaugurado por *Perito en lunas*, con octavas y décimas muchas de las cuales no formaron parte del libro. *Perito en lunas* es la contribución de Hernández a la poesía pura: lo paradójico es que algo tan formal como el gongorismo, perteneciente a la tradición culta literaria española, se reutilice para sustentar la base de una original fórmula de poesía pura. Hernández no se limita a la emulación de Góngora con sintaxis obsoleta y metáforas racionalistas, sino que suma nuevas imágenes de inusual lazo racional, con un deseo de extrañeza y disonancia por parte del lector, un latigazo de sorpresa y emoción artística fundamentadas en cierto grado de irracionalidad surrealista. Además, con los asuntos tratados en la época de *Perito en lunas*, Hernández pretende dignificar su trabajo y lo humilde o lo despreciado o lo feo... como una obligación de fervor solidario con la creación y lo creado.

En este sentido, pero con un paso más hacia su compromiso social, Hernández experimenta a mediados de 1935 un giro ideológico que se traduce en un giro de lenguaje literario también. En la época del llamado ciclo de «Sonreídmé», el oriolano emplea algunos recursos propios del lenguaje surrealista, que abandonará definitivamente al tener que dirigirse al pueblo llano

español cuando estalle la guerra civil. En esos instantes se decide Hernández por la claridad expositiva y retoma la estrofa más tradicional posible, el romance.

La vehemencia de «Sonreídmme» o «Alba de hachas», en 1935, se contagia de impetuosas imágenes de océanos, de metáforas cósmicas, de símbolos telúricos que emanan de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, a quien acaba de conocer y quien le invita a participar en la revista de avanzada de la poesía jm-pura *Caballo verde para la poesía*. Las odas que dedica al propio Neruda y a V. Aleixandre son prueba de un trabajo todavía de emulación, de la búsqueda de la personalidad poética. Aquí el recurso surrealista predomina, pero no lo mantendrá por motivos pragmáticos: el poeta de la revolución en el que se convierte más tarde, desde el estallido de la guerra civil española, escribe para el pueblo y compone la poesía del pueblo, de aquí que la tradicional poesía popular se vaya imponiendo desde *Viento del pueblo* hasta *Cancionero y romancero de ausencias* en la producción hernandiana como tema, como forma y como fuente. El romance, recuperado para los republicanos, durante la guerra civil, es la mejor vía de comunicación con el pueblo. En Hernández descuella la estructura paralelística de sus poemas últimos, su fragmentarismo y la temática personalísima, que adquiere valor universal: la tristeza de los amantes separaos, la lucha amorosa contra la adversidad, la angustia por la ausencia de la libertad, por la ausencia de la amada y del hijo, la zozobra de la soledad.

En los cantos jubilosos y en los desahogos de la segunda mitad de 1935 se pasa del racionalismo de la metáfora barroca al irracionalismo incontrolado, al cultivo de la imagen que brota pura-impura del subconsciente. Y también a nuevos contenidos de «impureza». Ya en *Perito en lunas* las octavas son bodegones descritos de un modo que nos recuerda el cubismo pictórico en parte, o el creacionismo. Al leer el poema «Guerra», también recordamos el caos, la representación del dolor y la destrucción que producen los bombardeos de Guernica captados por Picasso en su cuadro homónimo.

El surrealismo se relaciona comúnmente con una perspectiva onírica irracional, engendrada por libres asociaciones y discordancias, y con un proceso de distorsión de la realidad que produce efectos absurdos y alucinantes. Estas asociaciones en las imágenes literarias causarán un disentiimiento en el lector, esto es, que el lector no asiente emocionalmente puesto que considera ilógica e irracional la relación entre la imagen y realidad que representa. Lo que se crea son, pues, *visiones e imágenes visionarias*. Este efecto surrealista, más intuitivo que consciente, ya es empleado, como complejo proceso de metaforizaciones rebuscadas, en *Perito en lunas*. Frente al dominio de las imágenes tradicionales y lógicas o racionales, aunque arcanas para muchos lectores, en ocasiones la ingeniosidad del principiante traspasa los límites de la razón y abraza las asociaciones libres y lejanas de un surrealismo, probablemente no voluntario aún, como paradójica elaboración extrema (asociación libre por irracional y absurda) de la metáfora gongorina (racional aunque oscura).

En *El rayo que no cesa* las imágenes son tradicionalmente racionales en su mayoría. Sin embargo, estas imágenes se acumulan y encadenan hasta crear cuadros fantásticos, e incluso se da cabida esporádicamente a fenómenos visionarios. Se respira, aunque en pocas ocasiones, un aire surrealista en «Me llamo barro aunque Miguel me llame» o en la «Elegía» a Ramón Sijé.

En las dos odas dedicadas a Aleixandre y a Neruda, cuando está acabando precisamente *El rayo que no cesa*, a finales de 1935, abundan las imágenes extravagantes, a menudo visionarias: imágenes telúricas para tratar el tema de la muerte. Esta es la época central de sus incursiones en el surrealismo con apenas una docena de poemas que se declaran en rebeldía y marcan el cambio ideológico en manifiestos poéticos de abandono del catolicismo y del tradicionalismo social y vitalmente conformista.

Existe una dualidad tradición-vanguardia en Miguel Hernández hasta que a finales de 1935, y en 1936, con el homenaje a Garcilaso, prescinde de la influencia vanguardista y se somete a la tradición más clásica del soneto. Es el momento de *El rayo que no cesa*. En este poemario, en alguna ocasión, también se funden tradición formal y esporádicas expresiones surrealistas. Cuando estalla la guerra civil, en julio de 1936, la técnica surrealista carece de interés para Hernández y desaparece como recurso literario. Se impone la tradición oral de la poesía popular como fuente literaria.

En definitiva, en la obra de Miguel Hernández confluyen lo clásico y lo moderno, lo tradicional y lo renovador, revitalizado y actualizado como ejemplo sintético de lo que fue la estética en las décadas de los años 20 y 30 de la España del siglo XX, estéticas que marcaron el devenir de la poesía en tiempos de posguerra y privación de libertades. De la etapa de pureza estética y de la inmensa minoría juanramoniana se pasará a la de la inmensa compañía. Por sus orígenes populares y por su decantación hacia el arte popular más afín y accesible a los españoles de la primera mitad de siglo XX, Miguel Hernández reelabora y reconstruye las formas populares de los romances y de cancionillas tradicionales, en una línea diferente a las de Alberti y García Lorca. La reutilización de la poesía tradicional enfatiza su proceso de rehumanización. Hernández pasa del yo al nosotros, y regresa al yo íntimo, como sujeto lírico, y su poesía, en *Cancionero y romancero de ausencias*, se hace más trascendente, humana y apasionada, aunque contenida y sin vehemencia. Se percibe un arraigo de lo español -de la situación española-, pero se amplifica su significado con una preocupación que conduce a lo solidario universal: sentimientos, afectos, valores... Rehumaniza, por ejemplo, el amor siguiendo la tradición de los contemporáneos: supera el amor no tan realista como carnal de la poesía de Pedro Salinas, a veces algo intelectualizado y conceptual; o coincide con el amor asimismo carnal de «El viento» del Pablo Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

c. La tradición popular: el neopopularismo

La recreación culta de la tradición de corte popular recibe el nombre de neopopularismo, especialmente desde la generación del 27. La corriente popular llega a Miguel Hernández por dos vías:

- La transmisión oral
- Sus lecturas

El entorno rural hacía familiares coplas de estaciones, cantares de siega, lances amorosos, etc. tal como recoge Hernández en su auto sacramental o en su teatro social. Fueron conocidas sus propias dotes de *repentizador* o improvisador de rimas (como los actuales raperos, pero con más lirismo y profundidad de contenidos). Por otro lado, no eran extrañas las lecturas de recopilaciones específicas del folklore español (como el *Cancionero popular murciano*, de Alberto Sevilla) ni de recreaciones cultas de otros poetas contemporáneos que realizaban la lírica tradicional, sobre todo, con nuevos temas. De García Lorca pudo tomar Hernández

varios motivos de inspiración.

Con el «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», de *Cancionero y romancero de ausencias*, vuelve Hernández a la literatura popular, pero las huellas de la tradición culta escrita no se nos ocultan: desde el *locus amoenus* inicial, que ahora es un concepto (el amor gozado y su recuerdo feliz) y no un espacio sin más (el jardín o el río) hasta su final quevedesco, pero depurado al máximo: «como polvo liviano, pero siempre abrazados». En esta reafirmación del espacio del amor, el símbolo del rosal adquiere una nueva dimensión: la de la plenitud lírica y personal del poeta.

Pero en *Cancionero y romancero de ausencias* ya no se percibe vanguardia, tal vez una impresión de haikú, lo que antes había sido la chispa de la greguería de Ramón o los aforismos de Bergamín, como imagen breve y concentrada. Lo que prevalece ahora es la tradición popular en formas (paralelismos y repeticiones) y contenidos (el amor, la ausencia, la muerte).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

DD.AA.: *Lengua castellana y literatura. 2 bachillerato*. Madrid, editorial Oxford.

DD.AA.: Comentario de textos y Lengua castellana y literatura. 2º Bachillerato. Valencia, Editorial Ecir.

FERRIS, José Luis: «Introducción» en HERNÁNDEZ, Miguel: *Antología poética*. Madrid, Espasa-calpe, col. Austral.

RIQUELME, Jesucristo: *Miguel Hernández. Un poeta para espíritus jóvenes*. Valencia, Editorial Ecir.

SERRANO SEGURA, José Antonio: *La obra poética de Miguel Hernández*. Versión internet.