EL VIENTO DE LA VIDA Y MIGUEL HERNÁNDEZ

Luis García Montero

Toda escritura poética es biográfica porque la materia de la poesía es la vida. Esto no quiere decir, claro está, que la poesía sea un desahogo sentimental para responder a las coyunturas inmediatas o una simple crónica de las cosas que le suceden al poeta. Los poemas suponen una herencia, una elaboración cultural, un esfuerzo artístico y una meditación sobre las palabras. Se configuran más allá de las relaciones sobre un hecho particular. Pero no conviene olvidar que esa herencia, esa elaboración, ese esfuerzo y esa meditación forman parte de la vida de la persona que está escribiendo. Toda literatura es biografía.

Del mismo modo, la escritura poética es siempre ficción. Llevar la vida a la imaginación literaria, escribir sobre o desde lo que se ha vivido, supone un proceso de ficción que convierte al personaje biográfico en personaje literario y la voz humana en voz del poema. Esto no quiere decir, claro está, que la poesía mienta, sino que su concepto de verdad no es el de un notario. La emoción lograda no depende del punto del que se parte. Lo decisivo es el punto al que se llega. Así que toda literatura es ficción.

Los vínculos establecidos entre la biografía o la ficción forman una parte fundamental de las apuestas creativas. ¿Dónde situar la vida?, ¿dónde situar el lenguaje?: son don preguntas claves para el autor que quiere contar o cantar. Las tomas de decisión literaria tienen mucho que ver con estas dos preguntas. Los grandes poetas son los que resuelven esta paradoja de la vida hecha ficción y de la ficción que no se aparta de la vida. Un juego de distancias.

Quizá sea también una paradoja elegir a un poeta como Miguel Hernández, que vivió 32 años, desde el 30 de octubre de 1910 hasta el 28 de marzo de 1942, para ejemplificar las relaciones cambiantes

entre biografía y escritura. Pero es que su historia vital y literaria se conformó en el vértigo de las contradicciones y las paradojas. Pensemos, por ejemplo, que uno de los poetas más comprometidos con la revolución social se formó en el pensamiento más reaccionario. O pensemos también que el autor cercano a los acontecimientos de la Guerra Civil, al sufrimiento de un niño yuntero o al hambre de una madre, asumió el aprendizaje de la poesía como un ejercicio de formalización gongorina y de transformación encubridora de la realidad. El poeta que compuso en los últimos años de su vida el *Cancionero y romancero de ausencias*, uno de los libros más importantes de la poesía española del siglo XX, se había educado poco antes como un epígono. Que a los 30 años se escriba un libro decisivo por su madurez radical más que por su revelación, indica hasta qué punto la vida y la escritura de Miguel Hernández vivieron de forma paradójica una historia marcada por el vértigo.

Como ha estudiado minuciosamente Carmen Alemany Bay (2013), Miguel Hernández se planteó de forma disciplinada el aprendizaje de la poesía cuando quiso dedicarse en serio a la escritura. Copió poemas de autores como Jorge Guillén, leyó a Ramón Gómez de la Serna y a Federico García Lorca y escribió bocetos en prosa con las ideas, los tonos y las imágenes que quería utilizar en sus propias composiciones. Su primer libro, *Perito en lunas* (1933) es la obra de alguien que quiere convertirse en un perito en poesía y que cursa de manera disciplinada sus asignaturas. El joven de Orihuela, que ya ha pasado unos meses en Madrid, piensa entonces que hacerse experto en poesía era aprender no solo las lecciones del neogongorismo que habían puesto de moda los poetas de la generación del 27 (Gerardo Diego, Rafael Alberti), sino conectar con las ideas propia de la primera vanguardia de que el arte tiende a la transfiguración de la realidad en un lenguaje de autonomía estética. La mutación que el cubismo hace con los cuerpos y los objetos es la misma que debe hacer la palabra creacionista con la realidad.

Los poemas adquieren así una piel metafórica que impone un tono de adivina-adivinanza. *Perito en lunas* habla del higo, la palmera, el toro, los cohetes, la masturbación, el gallo, la serpiente, la sandía, el espantapájaros, la oveja, las veletas, el retrete, el huevo, la mesa pobre, la lavandera o los labradores. La vida está ahí, es materia de la poesía,

pero la poesía transforma esa materia, borra su identidad, la somete a las operaciones del ingenio y a la formalización estrófica para crear un ámbito propio.

Lo explicó bien Ramón Sijé en el breve prólogo que escribió para el libro. Cursar el peritaje en lunas era pasar de la poesía sencilla del terruño a una cultivada habilidad literaria que se resolvía finalmente en «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa». Miguel Hernández salva su «agónico problema: conversión del sujeto en objeto poético. Porque la poesía –y su poesía, con musculatura marina de grumete–, es, tan solo, *transmutación*, *milagro* y *virtud*» (Hernández 1992a, I, 253).[1]

Baste de ejemplo una de las 42 octavas reales que conforman el libro. Leamos la composición XIV:

> Blanco narciso por obligación.
> Frente a su imagen siempre, espumas pinta,
> y en el mineral lado del salón
> una idea de mar fulge distinta.
> Si no esquileo en campo de jabón,
> *hace rayas, con gracia, más sin tinta;*
> y al fin, con el pulgar en ejercicio,
> lo que le sobra anula del oficio.
>
> (I, 259)

Los poemas no llevaban título en la primera edición del libro, se invitaba a los lectores al juego de la interpretación y al acertijo como reconocimiento de los artificios poético. Las relaciones que establece el poeta con su texto, o las relaciones de la materia biográfica con la ficción literaria, son las mismas que el lector debe establecer con el poema. El sujeto se ha diluido en la objetividad poética, ha borrado su identidad con su mano en ejercicio para que brille su oficio. En este caso el poema formaliza la figura de un barbero.

Obligado por su trabajo a estar siempre ante un espejo, y vestido, además, con una bata blanca, bien puede calificarse al barbero de Narciso. La tarea del afeitado hace que pinte espumas sobre la cara

[1] A partir de ahora se citará solo el volumen y el número de página.

de su cliente. La espuma nos conduce en el andamio de los versos hacia el mar, pero en la barbería lo único relacionado con el mar o con el agua es el lavabo que fulge junto a los azulejos de la pared. Desde luego, es una idea de mar distinta, pero de ahí surge la espuma del jabón repartida por la brocha del barbero. Obligado testigo de la imagen propia y cuidador de la ajena, el barbero a veces quita espuma igual que un esquilador corta la lana de las ovejas y a veces peina y le hace la raya al cliente. Bueno es aclarar que esta raya no se hace con tinta, porque se utiliza el peine. Para poner fin a la operación anula con el pulgar los restos de espuma que han quedado. ¿Qué es? ¡El barbero!

El segundo libro de poemas de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* (1936), aparece después de la edición en *Cruz y raya* de su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que fuiste* (1934). El catolicismo militante de Ramón Sijé deja notar su huella en el auto y en las colaboraciones que el poeta publica en la revista *El gallo crisis*. La naturaleza es un mundo simbólico en el que vive la huella de Dios. Leer su imagen es buscar la revelación, conocer la existencia del pecado y comprender las transformaciones religiosas de la vida corporal que suponen la salvación. El conceptualismo geométrico de *Perito en lunas* se hace conceptualismo católico en el auto sacramental. Los lectores pueden percibir al mismo tiempo el asombroso dominio del verso conseguido por el poeta y el catolicismo militante y antirrepublicano de Miguel Hernández. El enemigo mayor de Ramón Sijé y Miguel Hernández era entonces el Rafael Alberti de *El hombre deshabitado*, auto sacramental de carácter irreverente, y de los poemas políticos.

Pero la sexualidad, la fecundación, el carácter vital del erotismo, la alianza carnal del ser humano con la naturaleza habían entrado en el tejido profundo de la poética de Miguel Hernández. Esta enérgica llamada no podía ser por mucho tiempo compatible con la religiosidad estricta de Ramón Sijé. De todas las experiencia que recibe en sus estancias en Madrid durante 1934 y 1935, cobra especial valor la existencia de una naturalidad sexual imposible de vivir en Orihuela. A su novia de aldea, Josefina Manresa, a la que había conocido en agosto de 1932, le escribe una carta muy significativa el 27 de julio de 1935 en relación con un posible viaje a Orihuela:

> El permiso ya lo tengo, pero el dinero no. Si voy será para la semana que viene, ésta me es imposible por completo. Pero tú, tonta mía, ya me previenes por si fuera que no vaya a tu taller, aunque yo creo que es la cosa más natural del mundo ir uno a donde está lo que uno quiere, sin fijarse en si hay alguien delante o no. Pero tú eres muy vergonzosa, no te gusta que te vean quererme y a mí se me importa un pito, por no decir otra cosa más expresiva que pito, casi igual, solo que en vez de t lleva j. ¿Si nos han hecho para eso, por qué vamos a ocultarnos cuando nos tenemos que hacer una caricia? La gente de los pueblos es tonta perdida. Josefina mía: por eso me gustaría tenerte aquí en Madrid, porque aquí no se esconde nadie para darse un beso, ni a nadie le escandaliza cuando ve a una pareja tumbada en el campo, uno encima del otro. (II, 2.353-2.354)

Estas palabras recogen una moral muy distinta a la expresada después de sus primeras impresiones de Madrid en poemas como «El silbo de afirmación en la aldea», en el que encontramos versos como los siguientes:

> Los vicios desdentados, las ancianas
> echándose en las canas rosicleres,
> infamia de las canas
> y aun buscando sin tuétanos placeres.
> Árboles, como locos, enjaulados:
> Alamedas, jardines
> para destuetanarse el mundo; y lados
> de creación ultrajada por orines.
> Huele el macho a jazmines,
> y menos lo que es todo parece
> la hembra oliendo a cuadra y podredumbre.
> ¡Ay, cómo empequeñece,
> andar metido en esta muchedumbre!
> (I, 374-375)

Este poema publicado en el número 5-6 de *El Gallo Crisis* en marzo de 1935 tiene poco que ver con el hombre que escribe a su novia unos meses después o con el dramaturgo que imagina por el mismo tiempo la historia de amor y revuelta social del drama *Los hijos de la piedra*. Para matizar o ensanchar la idea de Miguel Hernández que cambia vertiginosamente del catolicismo al comunismo, cobra

mucho interés la indicación de Agustín Sánchez Vidal de que el amor fue el primer componente de «una honda crisis de identidad» (1992: 180). La necesidad de buscar un lenguaje que sitúe la experiencia de la realidad más del lado de la crisis humana que de la adivinanza marca sus depuraciones, sus metáforas y su nueva retórica.

> En esta búsqueda del tono adecuado –escribe Sánchez Vidal– iniciará un largo peregrinaje, cuyo itinerario ofrece una idea de los frentes que implican sus pesquisas. Si en principio partió de san Juan, de Garcilaso o de Lope, pronto fue acercándose más a Quevedo, al fray Luis de la *Exposición del Libro de Job*, al Neruda de *Residencia en la tierra* y al Aleixandre de *La destrucción o el amor*. (1992: 181)

Y si el barroco quevediano se adaptaba mejor a una subjetividad en crisis, que ya no podía borrarse en la objetividad estética, ni en la serenidad de la naturaleza, la amistad con Neruda y Aleixandre nos habla de alguien que en 1935 no estaba interesado de forma prioritaria por un compromiso de carácter político, sino por un vitalismo panteísta capaz de entender la libertad transcendente de las fuerzas de la naturaleza ante cualquier tipo de represión.

Los pasos señalados desembocan, a través de los proyectos de *El silbo vulnerado* y de *Imagen de tu huella*, en *El rayo que no cesa*. La materia viva adquiere desde luego un poco más de protagonismo. Pero para meditar en las relaciones poéticas entre vida y ficción no es un detalle menor saber que *El rayo que no cesa*, uno de los libros de amor más conocidos del siglo XX en nuestro idioma, reúne poemas dedicados a tres mujeres distintas. Según han señalado Agustín Sánchez Vidal (1992), Eutimio Martín (2010) y José Luis Ferris (2016) el libro se tejió con los amores en crisis de Josefina Manresa, su novia de Orihuela, con la pasión carnal que unió en Madrid al poeta y a la pintora Maruja Mayo, y con la atracción platónica que sintió durante un tiempo por María Cegarra, una amiga poeta de La Unión que, además, fue la primera licenciada española en Ciencias Químicas. Como atestigua el epistolario, Miguel Hernández intentó difundir su primer libro, *Cristales míos* (1935), en los ambientes literarios de Madrid.

A sus 25 años, mientras ordena el libro, parece que Miguel Hernández está conmovido por una mujer aldeana y enamorada, pero

con prejuicios con el sexo anterior al matrimonio; por un pintora de vanguardia que vive con libertad el sexo, pero que no acepta la exclusividad en sus relaciones, y por una mujer literata y brillante que tontea, pero no se lo toma en serio. Por eso en el libro se cruzan rayos de castidad insoportable, bravuras eróticas, cornamentas y platonismo en un río de aguas múltiples unificado por un cauce en el que se hacen buenos aliados el sentimiento personal y la poesía. Es el amor instalado en el *pero*...

La primera de las 30 composiciones recoge la herencia de la dulzura homicida del amor, el mal del corazón, la vida del enamorado como infierno. El poeta que busca el amor encuentra su perdición, como el protagonista deshabitado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti pierde el paraíso cuando lo busca. La única certeza es que el paso del tiempo y la muerte apagarán las tensiones y la herida que produce el carnívoro cuchillo con sus filos de deseo y realidad, soledad y beso, insatisfacción y ansia de plenitud, humillación y entrega:

> Pero al fin podré vencerte,
> ave y rayo secular,
> corazón, que de la muerte
> nadie ha de hacerme dudar.
>
> Sigue, pues, sigue cuchillo,
> volando, hiriendo. Algún día
> se pondrá el tiempo amarillo
> sobre mi fotografía.
> (I, 494)

José Luis Ferris (2016) hace en su biografía un estudio de los poemas que pueden estar dedicados a cada una de sus musas. El esfuerzo es aclarador, pero debe tenerse en cuenta que los sonetos fueron sometidos a distintas correcciones, que se cruzan los estados de ánimo y que la voluntad unificadora de un libro muy organizado hace que la materia viva se someta a la ficción poética, igual que las palabras se someten a los ritmos de las cuartetas, los sonetos y los tercetos encadenados. Lo que hay en el libro es un único deseo, una insatisfacción única de amor, un toro humillado con nombre propio y experiencia personal:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.

Soy un triste instrumento del camino.
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada.
(I, 500)

No tenemos datos objetivos para adjudicar a ninguna mujer la dedicatoria del libro, «*A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya*». La dedicatoria en cualquier caso va dirigida a una pulsión vital que se extiende por la escritura del poeta y que la marca con las desilusiones de su carácter efímero y sus negaciones. La soledad se va a convertir en un extremo profundo del ser. La virilidad que necesita de la fusión en otro cuerpo, de la siembra y de la perpetuación en el hijo se ve humillada, condenada a convivir con esta soledad hasta el punto de que el poeta parece caminar en un sentido contrario al que resulta natural. Dice el soneto 26:

Por una senda van los hortelanos,
que es la sagrada hora del regreso,
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.

Vienen de los esfuerzos sobrehumanos
y van a la canción, y van al beso,
y van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos.

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora,
sino que merodea sin destino.

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.
(I, 507)

La elaboración poética lleva a una escena simbólica la soledad existencial, divide el mundo entre *los otros* y el *yo* usando la fron-

tera de los cuartetos y los tercetos, refuerza con repeticiones líricas el orden insistente de la vida cotidiana, que es una anáfora de carácter trágico, y busca en el propio origen de la poesía un manantial del que alimentarse. Es muy probable que Miguel Hernández, además del ir y venir de las soledades de Lope de Vega, tuviese en la memoria el «Romance del prisionero»:

> Que por mayo era por mayo,
> cuando hace la calor,
> cuando los trigos encañan
> y están los campos en flor;
> cuando canta la calandria
> y responde el ruiseñor;
> cuando los enamorados
> van a servir al amor;
> sino yo, triste, cuitado,
> que vivo en esta prisión,
> que ni sé cuándo es de día,
> ni cuándo las noches son,
> sino por una avecilla
> que me cantaba al albor.
> Matómela un ballestero;
> dele Dios mal galardón.

Y es muy posible que tuviese el poema en la memoria porque hay otra composición de Miguel Hernández que marca la frontera entre *el todos* y el *menos yo*. Se trata de un soneto que, según Alemany Bay (2013), puede considerarse anticipo del ya citado:

> Es la sagrada hora del regreso,
> todo en la tarde vuelve a su destino
> tras la fatal interrupción del día:
>
> el amor al amor, el labio al beso…
> menos yo, descortés con el camino,
> que no vuelvo menos a mi alegría.
>
> (I, 993)

El amor vive en el *pero* y Miguel Hernández en el *menos yo* o en *el por otra senda yo*. Si la crisis amorosas es inseparable de la crisis social,

porque las costumbres sexuales forman parte del debate ideológico, la soledad amorosa se convierte en ontológica, en sentimiento del ser ante la vida y la muerte. Esta profundidad de la crisis en el ser hace que se pase de la simple armadura estética a la presentación de un yo, de un personaje poético más cercano al personaje biográfico: «Me llamo barro aunque Miguel me llame». Y más cercanía se va a producir sin traspasar el ámbito de *El rayo que no cesa* cuando la vida castiga con un golpe más al hombre y al poeta. El 24 de diciembre de 1935 muere en Orihuela Ramón Sijé, el amigo ultracatólico del que se había distanciado. Miguel Hernández escribe una «Elegía» en la que ya no puede hablarle de Dios, porque la desaparición del ser querido solo se enfrenta en sus nuevos sentimientos a la tierra y a la nada. El poeta está conmovido de verdad, «siento más tu muerte que mi vida», pero solo puede ofrecerle ser hortelano de su tierra, participar del desaliento de las amapolas, desenterrar la calavera y buscar una transcendencia que no tiene que ver con la inmortalidad divina, sino con la vitalidad de la naturaleza, el cuerpo humano convertido en espuma de almendra. Es a lo más que puede llegar. La imagen barroca del cuerpo que se pudre, la fiesta de los gusanos y la descomposición aparece desde el principio: ser el hortelano de la tierra que estercolas. Y se mantiene poco después: andar sobre rastrojos de difuntos. El hachazo duro de la muerte del amigo acentúa la condena de soledad ontológica: voy de mi corazón a mis asuntos. Si la putrefacción servía en el barroco clásico para invitar a preocuparse de la vida eterna, la «Elegía» afirma ahora su exceso en la conciencia de que no hay más existencia que la terrenal. Por eso un acto de amor, una avariciosa voz de enamorado, pretende mantener la conversación en el único lugar posible, un espacio que no tiene que ver con el paraíso religioso, sino con la naturaleza y la vida. Lo mismo le pide al futuro para su propio cadáver en el poema «Vecino de la muerte».

¿Es este un futuro o un lugar efímero? En principio sí, pero el joven poeta sabe que hay una fama literaria que puede mantener la memoria del amigo amarrada a su propia memoria. García Lorca lo había afirmado respecto a Ignacio Sánchez Mejías. Y ese va a ser el lugar de la conversación, el único posible. El poder de la poesía frente a la muerte y el tiempo. En la «Égloga» que escribe como homenaje para recordar el cuatrocientos aniversario de la muerte de Garcilaso

de la Vega, Miguel Hernández afirma desde el principio que el agua del Tajo, el ámbito de la poesía frente a la tierra, mantiene viva su presencia: «Un claro caballero de rocío, / un pastor, un guerrero de relente, / eterno es bajo el Tajo; bajo el río / de bronce decidido y transparente» (I, 540). Un planteamiento similar sirve para reconocer la presencia de Gustavo Adolfo Bécquer en «El ahogado del Tajo»: «No, ni polvo ni tierra: / incallable metal líquido eres» (I, 543). En ese metal líquido de la poesía hablan de muchas cosas los compañeros. La existencia que le da a través del tiempo a Garcilaso y Bécquer su propia poesía, se la dará a Sijé la palabra conmovida del amigo.

Al leer una muestra de *El rayo que no cesa* en la *Revista de Occidente*, Juan Ramón Jiménez saludó con respeto y admiración la poesía de Miguel Hernández en una de sus colaboraciones en *El Sol* (23 de febrero de 1936). Llamó la atención sobre «una loca Elegía» y unos «sonetos desconcertantes». Juan Ramón habló también de un «corazón arraigado» que se desborda «como elemental naturaleza desnuda». El concepto de «poesía arraigada» tuvo fortuna después en la literatura española de posguerra para definir a la poesía existencialista y de compromiso social frente a la poesía metafísica o desarraigada.

El camino de Miguel Hernández, un arraigo con dimensiones de soledad ontológica, se vio de pronto sorprendido por el golpe de Estado de 1936 y por la Guerra Civil. La urgencia del momento histórico provocó un cambio de tono y un alejamiento nuevo de las estrategias de la ficción poética de corte clásico y de los sistemas vanguardistas del verso libre surrealista que había empezado a manejar por influencia de Neruda y Aleixandre.

José Ángel Valente (1971) señaló como punto de quiebra hacia el realismo los poemas de *Viento del pueblo* (1937). En este libro quedan, según él, «los primeros testimonios de una voz más libre y capaz de más abiertas resonancias. La expresión de Hernández se hace aquí más neta y natural, y busca formas de más espontáneo nacimiento, más fieles en suma a la realidad de lo cantado» (1971: 192). La personalidad poética de Miguel Hernández se conforma así y resulta ya «imposible pensar en su poesía sin pensar en su vida», es decir, que su poesía necesita «la noticia del hombre» (1971: 185).

En efecto, la urgencia histórica inicia un nuevo capítulo en el que la experiencia humana ocupa un lugar protagonista en la ficción

poética. Pero eso no quiere decir que la materia vital anule la ficción. Se trata en realidad de que los procesos de la ficción se ponen al servicio del hecho histórico, del protagonismo de la realidad, para crear efectos. Los recursos de la elaboración poética, más allá de una determinación notarial, siguen jugando un papel decisivo. La muerte diaria que sostenía los poemas de *El rayo que no cesa* se va a convertir en una realidad física y en un viento colectivo, una inercia que vuelve a darle sentido al yo cuando se integra en un nosotros. El concepto de pueblo sirve así para superar las contradicciones, para disolver la soledad y la injusticia individual en un proyecto común en el que el poeta va a seguir el mismo destino que los hortelanos, ahora llamados campesinos o jornaleros.

La lucha contra el fascismo ofrece esa salida. El yo se integra en un nosotros, en un pueblo, decidido a levantarse contra el hambre de siglos, las injusticias y la agresión del fascismo. La poesía vislumbra aquí un horizonte vital e histórico en el que la conciencia política se suma al impulso natural. Así lo expone el poeta en la dedicatoria de *Vientos del pueblo* a Vicente Aleixandre:

> Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el movimiento cálido de sus movimientos nobles. (I, 550)

En algunos otros textos de la guerra, concentrará Miguel Hernández este paso de la poesía desde la tragedia individual hasta la formulación de un movimiento popular. Su propia experiencia histórica justifica este proceso hacia lo popular. Él no era un burgués con ideas republicanas, un intelectual con valores políticos, sino una voz del pueblo, marcada por la necesidad, por las desigualdades sociales, por el hambre, por sus orígenes de clase. Y a ese origen iba a responder la poesía en un momento de lucha. De la hazaña del joven pastor que quiere aprender los entresijos de la poesía culta, se pasa a la imagen del poeta-soldado que ha aprendido en su propia vida la verdad de una lucha, algo que lo diferencia no solo de los fascistas, sino también, según una estrategia buscada, de los poetas republicanos burgueses.

El 22 de agosto de 1937, en *Nuestra bandera*, justifica su militancia poética de esta manera:

> Nací en Orihuela hace 26 años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpes de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos, de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme, a través de sus martilletazos. Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. (II, 2.227)

Como estudiaron José Carlos Rovira y Carmen Alemany (1992), los datos de la realidad se hacen verso alejandrino cuando se trata de solemnizar una situación: «El alejandrino, con cesuras, da carácter heroico a las composiciones, dotándolas de una fuerza majestuosa perfilada por el *crescendo* que imponen los versos endecasílabos y heptasílabos» (1992: 52). Los efectos de emoción movilizadora se apoyan en la retórica tradicional y los ritmos populares. El romance o el verso directo sirven para llamar a la batalla, pensar en los muertos, denunciar la agresión fascista, recordar la explotación sufrida durante siglos por los jornaleros, cantar la necesidad de compromiso con el futuro, cargar de contenido político el destino de la juventud, caricaturizar a los enemigos, homenajear a los héroes y celebrar la alegría. El paso de la tragedia individual a la reacción colectiva ofrece una dimensión social a la perpetuación del yo en las inercias de la vida. La «Canción del esposo soldado» sitúa la superación de la soledad ontológica en un destino de relaciones carnales y de trascendencia política:

> 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)

Incluso en la urgencia es necesaria la elaboración poética. El mismo hecho de presentarse como un poeta que no solo escribe de los pobres, sino que ha vivido la pobreza, que ha pagado su factura de sudor como los niños yunteros o los campesinos, supone ya un modo de elaboración literaria de la propia biografía. Calcular las perspectivas, el valor de eso que se calla, se recuerda o se dice en los poemas sobre la realidad, cobra también una significación notable. Muy conocidas son las cuartetas del poema «Aceituneros»:

> Andaluces de Jaén,
> aceituneros altivos
> pregunta mi alma: ¿de quién
> de quién son estos olivos?
>
> Jaén, levántate brava
> sobre tus piedras lunares,
> no vayas a ser esclava
> con todos tus olivares.
> (I, 586)

Menos conocido es un artículo escrito en sus días en La Carolina, «La vida en retaguardia», que nos ayuda a entender el sentido de su poema sobre Jaén:

> Es triste ver, cómo en los pueblos de la retaguardia y concretamente en los pueblos de la provincia de Jaén, hombres jóvenes de dieciséis o veinte años, hacen aún a los nueve meses de la guerra, la misma vida que hacían en tiempos de paz. [...] En los pueblos donde aún no se hayan organizado escuelas de preparación militar y obradores de costura para los frentes, deben organizarse rápidamente para evitar la molicie de la juventud en la retaguardia, que es el peor enemigo que podemos tener en nuestras filas. (II, 2.205)

Los asuntos abordados en los poemas participan en los argumentos del nosotros. Un ejército con problemas para comprar armas por los tratados internacionales de no intervención tiene que reivindicar que la mejor arma en una lucha está en las manos y en el corazón de sus hombres. La juventud militarizada es la superación del hijo particular en un horizonte colectivo. Es necesario un poema como «Llamo a la juventud»:

Juventud solar de España
que pase el tiempo y se quede
con un murmullo de huesos
heroicos en su corriente.
Echa tus huesos al campo,
echa las fuerzas que tienes
a las cordilleras foscas
y al olivo del aceite.
Reluce por los collados,
y apaga la mala gente,
y atrévete con el plomo
y el hombro y la pierna extiende.
(I, 573)

Ese impulso de juventud será comparado en el siguiente libro, *El hombre acecha* (1939), con «Los hombres viejos», personajes putrefactos con callos y verrugas, «hijos de puta ansiosos de politiquería», figuras propias de la sociedad reaccionaria que habían definido también «Los vientres sentados», título de un poema que Luis Cernuda publicó en abril de 1934 en la revista *Octubre*. Pero junto a la referencia poética están los debates y las proclamas de la guerra. Marie Chevallier, por ejemplo, recordó de forma oportuna la relación de estos poemas con un discurso de Santiago Carrillo: «gentes que han sido viejas desde el vientre de sus madres no pueden comprender que la juventud aborde las cuestiones más serias con la sonrisa en los labios, porque en su fondo, en medio de los peligros más grandes y de las dificultades aparentemente más insuperables, la juventud tiene siempre una fe y una esperanza profunda, poderosa, en el porvenir y en la victoria» (1977: 333).

La primera parte de «Los hombres viejos» se cierra con una versión distinta del tiempo que va a cargarse de sentido en la última etapa poética de Miguel Hernández. Frente a la vejez de espíritu, el poeta se siente un joven heredero de una sangre antigua, la perpetuación a través de los siglos de un relato humano:

Yo soy viejo: tan viejo, que el primer hombre late
dentro de mis vividos y veintisiete años,
porque combato al tiempo y el tiempo me combate.
a vosotros, vencidos, os trata como a extraños.
(I, 658)

El primer hombre, la historia del ser humano, late en sus vividos veintisiete años. En *El hombre acecha* empieza a configurarse el estado de ánimo poético que dominará el libro último, *Cancionero y romancero de ausencias*, un conjunto de poemas publicados póstumamente en el que la realidad biográfica se acerca tanto a la ficción poética que los versos adquieren un tono confesional y se convierten en un diario. Se alcanza, según Carlos Bousoño, «una alta cima lírica dentro del nuevo género de poesía autobiográfica» (1960: 135).

En la dedicatoria a Pablo Neruda de *El hombre acecha*, la palabra sigue manteniendo la vinculación poética con el horizonte del pueblo, pero ya hay una pregunta sobre el corazón y las consecuencias íntimas del viento colectivo. Y la alegría es triste porque más allá de las consignas se intuye la derrota, aunque se quiera sostener la confianza en el futuro. Pero la dialéctica es todavía una tensión entre el pueblo contra las bocas cenicientas:

> Tú preguntas por el corazón, y yo también. Mira cuántas bocas cenicientas de rencor, hambre, muerte, pálidas de no cantar, no reír; resecas de no entregarse al beso profundo. Pero mira el pueblo que sonríe con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre sustancia. Él nos responderá. Y las tabernas, hoy tenebrosas como funerarias, irradiarán el resplandor más penetrante del vino y la poesía. (I, 648)

La florida tristeza impone su atmósfera sobre el himno de los poemas militantes cuando se toma conciencia de que la guerra convierte a cualquier ser humano en una fiera que mata para sobrevivir. Se da un paso más allá, no basta ahora con la invitación a convertir las manos en armas contra el enemigo. Hay una infección que obliga a examinar la propia intimidad. La «Canción primera» interioriza una nueva cuestión al ver que las manos se convierten en garras que pueden incluso hundirse en el hijo:

> Garras que revestía
> de suavidad y flores,
> pero que, al fin, desnuda
> en toda su crueldad.
>
> Crepitan en mis manos.
> Aparta de ellas, hijo.

Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

He regresado al tigre.
Aparta, o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,
y el hombre al hombre acecha.
(I, 648)

Las guerras no son un buen caldo de cultivo para la poesía contemporánea. La consigna, la degradación del enemigo, el culto al jefe o a los héroes y la retórica de los himnos quedan lejos del autoconocimiento y la disidencia, esos dispositivos de guarnición ética que puede aportar la poesía al *nosotros*. Por fortuna la poesía contemporánea no es un buen caldo de cultivo para la épica y sus dogmas. Malos tiempo para la épica. Más que con las hazañas, los poemas que sobrepasan los límites de la guerra tienen que ver sobre todo con las víctimas, con el testimonio del dolor. En esta «Canción primera» de *El hombre acecha*, Miguel Hernández asume un proceso de intimidad o de intimidación ética al sentirse víctima de la guerra, al notar en su propio corazón los efectos del odio, la crueldad y el rencor que lo han alejado de la suavidad y las flores. El libro se cierra de forma calculada con una «Canción última» en la que hay un regreso a la casa, el hogar como unidad de amor y vida cotidiana. La poesía va a necesitar la superación del odio:

Florecerán los besos
sobre las almohadas.

Y en torno de los cuerpos
elevará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.
(I, 680-681)

Según Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Miguel Hernández empezó los primeros poemas del *Cancionero y romancero de ausencias* en 1938,

> probablemente con motivo de la muerte de su primer hijo, acaecida en octubre de aquel año. Los borradores aparecen, a lápiz, sobre unas cuartillas de igual papel que el de varios de los que luego se incluyeron en *El hombre acecha*, lo que es indicio de su contemporaneidad. Ya en 1939, entre marzo y septiembre, utilizó Miguel Hernández en la cárcel una pequeña libreta, en la cual fue anotando la mayor parte de los poemas, bien porque tuviese en su poder las hojas primeras y deseara ordenar los textos, bien porque no las tuviese y fuera recordándolas. (Luis y Urrutia 2013: 71)

Los poemas del *Cancionero* llevan a la ficción poética la vida de un hombre que ha visto morir a un hijo, ha perdido una guerra, sufre la cárcel, está lejos de su mujer y sienten que ella y su segundo hijo pasan hambre. Todos estos problemas crean, además, conflictos familiares. Son muchas las ausencias. El desmantelamiento de un mundo no implica ni siquiera el vacío, sino un lugar ocupado por la desgracia. Esta es la experiencia que busca para decirse de forma sencilla la retórica hermosa de la poesía.

El 19 de octubre de 1938 muere Manuel Ramón, y el padre-poeta escribe «A mi hijo», «Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío», poema en el que deja constancia del mes de la muerte y de los diez meses de vida de una «flor que no fue capaz de endurecer los dientes». Casi un año después, en la cárcel, pasa las horas pensando en su mujer y en su segundo hijo, Manuel Miguel. Así se lo cuenta en una carta a Josefina Manresa el 12 de septiembre de 1939:

> Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles, te mando esas coplillas que le he hecho, ya que aquí no hay para mí otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme. (II, 2.566)

Las coplillas, claro, son las famosísimas «Nanas de la cebolla», en las que también deja constancia de los meses del hijo y se anima al pensar que Manuel Miguel si podrá endurecer los dientes:

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.
(I, 733)

La ruina de su mundo descansa en la intimidad. «Tengo ganas de ser padre y esposo más que de seguir siendo preso», le escribe a su mujer (II, 2.575). Y este proceso hace que la ficción poética se acerque de manera muy estrecha a la materia viva para que el personaje literario se confunda con el biográfico. Así lo entendió Juan Cano Ballesta al escribir: «nada de influencias clásicas ni modernas; todo arde y se transfigura en el alma del poeta reconcentrado en su intimidad. Estos poemas son la voz auténtica» (1978: 50). Se acortan las distancias.

Pero tengamos precaución. Si en las adivinanzas neogongorinas y creacionistas de *Perito en lunas* había materia biográfica, en la voz confesional del *Cancionero* hay literatura, mucha literatura. Lo señalaron Pablo Jauralde y Pablo Moíño (2004) al aludir a los procedimientos de repetición y a las formas paralelísticas propias del cancionero medieval y de la lírica popular. Un dominio claro de estas formas ya había quedado de manifiesto en sus obras de teatro en diálogo con los clásicos. Pero el decisivo quiebro del libro dentro de la tradición poética española de su tiempo se produce cuando los ritmos de la canción lírica se distancian del mundo rural o de los juegos conceptuales para desembocar en un neopopularismo coloquial, en una confesión que se aleja de la danza o de la adivinanza para acercarse al testimonio de la vida cotidiana. La humillación de la retórica a la vida es, por supuesto, un ejercicio retórico de alta dificultad.

Este reto literario se lo había planteado ya en «Llamo a los poetas» de *El hombre acecha*:

Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad.

Así: sin esa barba postiza, ni esa cita
que la insolencia pone bajo nuestra nariz,
hablaremos unidos, comprendidos, sentados,
de las cosas del mundo frente al hombre.
(I, 674)

El poeta desciende de su pedestal, pero no de su mundo poético. En el *Cancionero* desemboca todo el aprendizaje literario y la configuración de una mentalidad humana que ordena los diálogos con la vida, el amor y la muerte. Para superar la limitación del sueño derrotado, el soldado se convierte en padre y esposo dentro de una visión cósmica en la que el hombre y la mujer se perpetúan en el hijo y en la que el beso y el sexo suponen una alianza con la naturaleza, con el sol y la luna, con los muertos que viven en nuestra sangre, con los cadáveres que han alimentado los olivos y los almendros... y con las sangres futuras, los cuerpos que han de llegar para que continúe el ciclo. La naturalidad de los versos del *Cancionero* se apoya en un mundo lírico que desde el primer libro había ido constituyéndose sobre la luna, el agua, el viento, la tierra, la piedra, los rayos, la sombra, el beso, la sangre, la casa, la lluvia y la juventud. Como señaló José Carlos Rovira, «la reafirmación de un espacio simbólico es parte de la contraseña global que Hernández quiere entregarnos, la de su capacidad de seguir actuando en el terreno de la poesía cuando otra praxis histórica es imposible» (Rovira 1990: 33).

La construcción de la autenticidad supone una elaboración estilística muy depurada porque las palabras se repliegan sobre sí mismas y se cargan de un contenido simbólico y circular. La sencillez corre el peligro de hacerse incomprensible si no se perfilan las claves de una poética que se intensifica humanamente en la tensión de los extremos: cuna-cementerio, juventud-vejez, vivos-muertos, sol-luna, abrir-cerrar, presencia-ausencia, ascender-descender. El uso de las formas paralelísticas de los cancioneros medievales sostiene los tonos y la intensa conceptualidad de unas palabras que parecen sencillas confesiones:

En el fondo del hombre
el 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.
(I, 687)

El agua es vida y es un espejo en el que mirarse. El fondo del hombre y la superficie del agua crean una dinámica interior/exterior, privado/público, sentimientos/realidad que señala un conflicto. Por clara que sea el agua y por mucho que uno se esfuerce en buscar la claridad, se acaba imponiendo la sombra sin salida, la incapacidad de alcanzar una visión objetiva que no esté marcada por lo que se ha removido en el interior de la conciencia y de los sentimientos. La transfiguración de la realidad no se hace ahora en nombre del poder de la razón que ordena el caos, sino a causa de una experiencia histórica que remueve los fondos y enturbia la vida Este mundo simbólico, además, juega a desmentir o cambiar de rumbo las propias claves de la poética anterior. Si el viento de la realidad había sido la energía positiva del pueblo capaz de conquistar un futuro justo, ahora aparece como una fuerza llena de encono que busca la separación de los cuerpos:

Derribadas, arrastradas
las dos sangres se alejaron.
¿Qué sigue queriendo el viento
cada vez más enconado?

Separarnos.
(I, 688)

Las ausencias del *Cancionero* obligan y enseñan también a convivir con las amenazas de la vida. «Todo, antes que seamos en nuestra casa, fieras contra fieras, que ya lo vamos siendo como en la calle», le escribe a Josefina en noviembre de 1939, encarcelado de nuevo en Orihuela (II, 2.577). La poesía es una vigilancia de amor contra los malentendidos, pero también contra la certeza de lo efímero, contra los peli-

gros del viento que separa los cuerpos, contra la muerte. La tragedia personal le ha enseñado al poeta a convivir con la fragilidad de unos cuerpos queridos que pueden desaparecer dejando su olor solo en las ropas. ¿Es posible reivindicar de nuevo el desnudo? El fracaso social, el desastre del fascismo victorioso en España, le ha enseñado que «el mundo de los demás / no es el nuestro: no es el mismo» (I, 728). El proceso de interiorización remite a una soledad que exige la búsqueda decida y difícil del otro: «Trabajo y amor me cuesta / conmigo así, ver contigo» (I, 729). Más que la ilusión social, ahora sirve una ilusión cósmica en la que besarse al sol y la luna es como besarse en toda la vida y en toda la muerte. La poesía confesional e íntima de tono biográfico sirve para construir la ficción poética de un nuevo nosotros en el relato humano:

> Beso que rueda en la sombra:
> beso que viene rodando
> desde el primer cementerio
> hasta los últimos astros.
> Astro que tiene tu boca
> enmudecido y cerrado,
> hasta que un roce celeste
> hace que vibren sus párpados.
> (I, 721)

Este es el nuevo concepto del tiempo que hace posible la búsqueda de un lugar para resistir y sobreponerse a la tragedia vivida. La indagación poética le concedió a Miguel Hernández este lugar en un libro decisivo como *Cancionero y romancero de ausencias*. Y esta vigilancia de amor, esta dialéctica de vida y ficción, que es propia la poesía, crea también el nosotros del hecho literario, la hospitalidad de la lectura, la convicción de que en su mundo construido, edificado, a pesar de los años y la muerte, podemos hablar con Miguel Hernández de muchas cosas y situarnos más allá de lo efímero, compañero del alma, compañero.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALEMANY BAY, Carmen (2013). *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid: Visor.

BOUSOÑO, Carlos (1960). «Notas sobre un poema de Miguel Hernández: *Antes del odio*», *Ágora* 49-50, Madrid: 31-35.

CANO BALLESTA, Juan (1978 [1971]). *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 2ª ed. aumentada, 1ª reimpr.

CHEVALLIER, Marie (1977). *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI.

FERRIS, José Luis (2016). *Miguel Hernández. Pasión, cárcel y muerte de un poeta*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA MONTERO, Luis (2010). «La soledad de Miguel Hernández», *Cuadernos Hispanoamericanos* 726, Madrid: 43-60.

HERNÁNDEZ, Miguel (1990). *Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. de José Carlos Rovira, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.

–, (1992a). *Obra completa*, 2 vols., Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe.

–, (1992b). *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, Ed. de José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, Madrid: Ediciones de la Torre.

–, (2004). *Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. de Pablo Jauralde y Pablo Moíño, Madrid: Edición Conmemorativa del Ayuntamiento de Madrid.

–, (2013). *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. e Intr. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra, 14ª ed.

JAURALDE, Pablo y MOÍÑO, Pablo (2004). «Introducción», en Hernández 2004, 7-124.

LUIS, Leopoldo de y URRUTIA, Jorge (2013). «Introducción», en Hernández 2013, 11-110.

MARTÍN, Eutimio (2010). *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid: Aguilar.

ROVIRA, José Carlos (1990). «Introducción», en Hernández 1990, 13-34.

ROVIRA, José Carlos y ALEMANY BAY, Carmen (1992). «Introducción», en Hernández 1992b, 11-63.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992). *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona: Planeta.

VALENTE, José Ángel (1971). «Miguel Hernández, poesía y realidad», *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI, 185-196.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE GRANADA
UNIVERSITAS GRANATENSIS
1531
FLA