Dario Puccini

Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos

Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos

Dario Puccini

Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hernandianos

Instituto de Estudios Juan Gil-Albert
Diputación Provincial

Alicante, 1987

© Dario Puccini
Instituto de Estudios Juan Gil-Albert
I.S.B.N.: 84-505-6560-X
Depósito Legal: A-855-1987
Impresión: Gráficas Ciudad, S.A. - San Juan de Ribera, 30 - ALCOY

A Stefania

DARIO PUCCINI Y LA CRITICA HERNANDIANA

Hace unos meses el profesor Puccini me encargó la revisión de un conjunto de materiales, escritos en diferentes épocas, y unificados por su dedicación a Miguel Hernández. Estos materiales iban desde el libro publicado en 1966 ***(Miguel Hernández: Vita e poesia)*** *a artículos más recientes que forman una actividad continua de Dario Puccini a la crítica del poeta, una actividad que dura ya muchos años y que, con mayor o menor dedicación, llega hasta ahora mismo.*

Ocurre con los materiales escritos a lo largo de un tiempo tan amplio que la necesidad de una revisión, al plantear que van a ser editados nuevamente, provoca un cansancio que muchas veces impide acercarse a los textos por parte de quien los ha escrito. Se recurre entonces a alguien que pueda acercarse a ellos quizá desde una óptica más próxima de la crítica, más reciente. Esta es la historia de este libro de crítica y críticas sobre Hernández. Una de las figuras centrales del hispanismo en Italia fue escribiendo unos textos que, en estos días, yo he intentado revisar y organizar.

Y digo intentado, porque la primera cuestión clara es que no he conseguido revisar más que pequeños detalles que el tiempo ha ido aclarando de otra forma. Queda la seguridad, al margen de detalles, de que estamos con los textos que hoy se reeditan ante una orientación crítica, un conjunto de perspectivas y análisis, que no solamente trabajos más recientes no dañan, sino que, por el contrario, han obtenido con el tiempo una mayor dimensión, un valor de clasicidad crítica que quiere decir, en este caso también, ejemplaridad.

Porque en la historia de estos textos se encuentra una visión de Hernández que rompe, hace veinte años, una manera, digamos «provinciana», de entender al

poeta. Diré también entonces que se producía una universalización del modelo literario a través de su confrontación con varios ámbitos culturales: la literatura resistencial europea, la tradición hispánica en la que Hernández está inmerso, los nuevos métodos de lectura que permitían restituir una obra literaria al margen de exégesis reductivas y mitologías condenatorias o santificantes. Tras Miguel Hernández. Vita e poesía todos pudimos acercarnos a la obra del poeta haciendo acopio del rigor que el profesor Puccini había puesto en pie, rigor que era además una llamada de atención sobre aspectos que la crítica debía recorrer inmediatamente. La preocupación textual que Puccini señalaba y el método que en algunos casos indicaba para reconstruir las Obras completas que, obviamente, en la edición de 1960, no lo eran, está en la base de todos los intentos posteriores: yo no sé en qué medida se sienten deudores Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, o Agustín Sánchez Vidal, del trabajo de Puccini. Por la parte que me toca, en todo lo que haya podido acertar al editar a Hernández, me siento deudor de aquella insistencia textual que Puccini hacía en sus «Problemas textuales y variantes en la obra poética de Miguel Hernández», un texto que aparece también integrado ahora en este volumen.

El libro que hoy se publica tiene un núcleo central en el de 1966. Sobre éste me he limitado a realizar algunas correcciones que conciernen más a los «argentinismos» del traductor, Attilio Dabini, quien, en una, por otra parte, validísima traducción, publicó la obra en la Editorial Losada. Otros trabajos se añaden a este núcleo. Son diferentes artículos en los que se plantean varios enfoques sobre la obra de Hernández: desde el textual, ya citado, al rescate de inéditos, o al comentario bibliográfico, o a la reflexión sobre motivos que el tiempo ha ido poniendo delante del crítico: el último trabajo que integra este libro, por ejemplo, es una reflexión realizada hace pocos meses y publicada aquí por primera vez.

Uno de los apéndices tiene particular interés porque nos lleva a otro tipo de preocupación: se trata de la polémica de Puccini con Oreste Macrí a propósito del sentido global de la obra de Hernández. Los dos textos que aquí se publican —y que seguramente son complementarios y no contradictorios— resumen dos consideraciones, dos enfoques, en los que dos figuras centrales del hispanismo en Italia polemizan acerca del «mensaje» hernandiano. Tengo muy cerca siempre al maestro Macrí como para caer en la tentación de declararme a favor de sus objeciones, porque, en todo caso, me interesa más valorar la lección viva que la polémica establece: la de una perspectiva que también polemiza, convierte en debate reflexivo y maduro el trabajo de los otros, la lectura de los otros. Si confrontamos los términos de la polémica con actitudes que se han dado por aquí acerca de la obra del poeta Miguel Hernández, tan repletas de descalificación, de ingeniosidad llamativa y desprecios, nos daremos cuenta de otro talante crítico —reflexivo y maduro decía— en el ámbito del hispanismo italiano.

Por último quisiera hacer una consideración de orden global sobre el sentido de esta recopilación de textos de Darío Puccini: son una parte de su tarea de hispanista e hispanoamericanista, una parte importante, pero ahí están además el resto de sus trabajos sobre la poesía de la guerra civil, sobre Vicente Aleixandre, sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello o Pablo Neruda, junto a otros. Los que publicamos ahora conciernen a un poeta nuestro, de nuestra tierra, universalizado con seguridad a lo largo de años en los que podía surgir mayor reflexión sobre él fuera de nuestras fronteras que aquí mismo. A la tarea de Puccini, que ha sido también la del traductor italiano de la obra de Hernández, debemos nosotros ese espacio de agradecimiento que se corresponde al crítico que rigurosamente trabaja sobre una obra, la difunde, contribuye a darle dimensión y soporte cultural. Creo que el trabajo de Puccini sobre Hernández ha sido todas esas cosas. Y recopilar sus textos es también, entonces, una forma de agradecimiento a un crítico que restituyó sentidos, preguntas, preocupación en definitiva sobre la obra de un poeta tan universal y tan nuestro. A Darío Puccini agradecemos pues su rigurosa dedicación recopilando su trabajo.

José Carlos Rovira
Noviembre de 1986

NOTA. Deseo aquí manifestar mi deuda de gratitud con Doña Josefina Manresa, recientemente fallecida, viuda de Hernández, que generosamente me permitió consultar con toda libertad manuscritos, papeles y cartas del poeta. También agradezco al poeta y crítico Leopoldo de Luis por las útiles sugerencias que me proporcionó.

PREMISA DEL AUTOR

a la edición de 1966

En todo caso lo que en una obra comprendemos y amamos es la existencia de un hombre, una posibilidad de nosotros mismos.

ERICH AUERBACH

He escogido estas palabras de Auerbach como apropiado encabezamiento para el estudio de ese particular tipo de poeta que es Miguel Hernández, no sólo porque el quid humano está casi siempre y casi en cada punto de su obra, sino también porque todo lo de su vida parece pertenecernos: inclusive su increíble destino, inclusive su injusta muerte, inclusive sus silencios en la cárcel, inclusive su increíble esperanza final: todo como «una posibilidad de nosotros mismos». Por lo demás, su poesía, esencialmente de directa confesión y presencia sobre las cosas, intensamente entrelazada con la vicisitud sentimental y civil del hombre, requiere, precisamente, una investigación afectuosa y siempre confortada por su biografía, o bien conforme con el esquema habitual, pero de todo modos significativo, de la «historia de un alma». Me ha parecido aconsejable atenerme fielmente a tal línea de interpretación, a pesar de las dificultades que iremos viendo.

El 28 de marzo de 1942, exactamente tres años después de la terminación de la guerra civil española, y ya en plena segunda guerra mundial, murió de tuberculosis pulmonar, en una escuálida y olvidada cárcel de España, el poeta Miguel Hernández. El hambre, las penurias, las privaciones, el duro trato car-

celario reservado para los «políticos», o sea para los derrotados de la parte republicana, que casual o milagrosamente se habían salvado de la venganza y las ejecuciones falangistas, y en fin la absoluta falta de medicamentos, de cuidados y de asistencia médica y hospitalaria, habían debilitado y después destruido —al cabo de largos meses de enfermedad y cuatro de verdadera agonía— la joven y robusta fibra del ex pastor meridional, del ex miliciano, del más sorprendente, humano y profundo poeta de la que, sobre todo en su nombre, se podría llamar la generación sacrificada de la literatura española contemporánea. «Aquí me ajusticiaron lentamente», le hará decir Pablo Neruda en una poesía de «Las uvas y el viento», 1954, en una tierna evocación de «palabras y sangre». En efecto, mientras el mundo estaba «distraído» por la invasión nazi de Francia, por el ataque de los japoneses a Pearl Harbour o por el asedio de Moscú por las divisiones alemanas, el dictador Franco pudo, lenta y tranquilamente, fusilar o dejar morir a varios miles de patriotas; a Miguel Hernández entre ellos.

En la muerte de Federico García Lorca lo que más hiere y conmueve es el sentido de una inocencia y de una pureza injustamente truncadas, al comienzo de la oleada del odio, y la crueldad gratuita y ciega de una barbarie casi imprecisa (¿acaso puede definirse la aversión contra un poeta sólo porque es «moderno»?); en cambio lo que hiere y exalta en la muerte de Miguel Hernández es la precisión, «el dolor específico», de su asesinato: precisamente esa exacta voluntad que, bajo otros cielos, hiere a la niña judía Ana Frank o al combatiente antifascista Julius Fucik. Nuestra época ha puesto ante nosotros, casi como etapas del conocimiento humano, como filosofía del vivir, como libros de hechos y de carne, algunos destinos ejemplares. Uno de ellos —conviene repetirlo— lleva el nombre oscuro y plebeyo de Miguel Hernández, que en España suena más o menos como en Italia el difundido y común Michele Rossi, por ejemplo.

Diría algo más. Si hay una dosis de irracionalidad en la violenta (aunque merecida) fortuna en vida y en muerte de Federico García Lorca, un mar de racional pureza, de clara lógica, arrebata y trae a nosotros la vicisitud aún poco conocida —vida, muerte y poesía— de Miguel Hernández. Allá, el esplendor de un mito, que como tal cobra contornos cada vez más esfumados o fijeza de abstracta belleza; aquí, la persistente, monitoria, dialéctica verdad de una figura definida, metida en la historia que aún estamos viviendo.

Han contribuido hasta ahora a singularizar el destino de Hernández, de sustancia trágica y exaltada, las adversas circunstancias —la obstinada perduración del régimen despótico y feudal de Franco— que por un lado han dejado

largo tiempo en la sombra su poesía y dispersado los signos de su inquietud humana, y por otro lado han provocado, como justa reacción, la continua y cada vez más insistente referencia a su figura, convertida en símbolo de liberación y en vínculo polémico entre las generaciones intelectuales de España (véase al respecto mi introducción al *Romancero della Resistenza spagnola.* Milán, 1960, págs. 30 y siguientes). Pero el deliberado descuido y la ciega hostilidad han hecho mucho daño a la obra de Hernández: por lo cual, quien actualmente quiere leer con visión profunda y pertinente en su historia y en su poesía, todavía se encuentra obstaculizado o impedido por varias dificultades. La primera de ellas deriva de las insatisfactorias ediciones de sus poesías, de sus obras teatrales y de sus prosas. Sólo en 1960, dieciocho años después de la muerte del poeta, se ha publicado un volumen de *Obras completas;* pero en esta edición, compilada e impresa con indudable cuidado en la Argentina, no se ha podido, forzosamente, resolver algunas dudas textuales que presenta la obra de Hernández; y han quedado fuera numerosas poesías de la época juvenil y algunas del período madrileño y de la guerra. La segunda dificultad consiste en la inexistencia o todavía incierta fecha de numerosas composiciones de los períodos juvenil y postrero. La tercera, en la inseguridad de los datos o en la tendenciosidad de planteamiento de las escasas monografías consagradas a Hernández: inseguridad en las escritas en el destierro, y tendenciosidad en algunas publicadas en España (hasta se ha llegado al punto de alterar las poesías de Hernández, como observó Oreste Macrí en su antología *Poesía española del Novecento,* 2ª edición, 1961, pág. 656). De ésta deriva la cuarta y penúltima dificultad: aún se ha indagado y dicho muy poco sobre los contactos y las amistades de Hernández y sobre la influencia que ejercieron sobre él.

**Nota del Autor a esta edición (1987).* Esta nota tenía su sentido en el año en que se publicó. Hoy, afortunadamente, ni las circunstancias históricas son las mismas; ni es el mismo el estado textual de la cuestión. A éste me refiero en los estudios finales.

I

FORMACION E INICIACION LITERARIA, 1910-1934

EL PAISAJE, LA VIDA Y LA GENTE DE ORIHUELA, ESCUELA DE VIDA. PRIMERAS LECTURAS. POESIAS JUVENILES. PRIMER VIAJE A MADRID. PERITO EN LUNAS. EL AUTO SACRAMENTAL. EL NEOCATOLICISMO DE EL GALLO CRISIS. LAS ENSEÑANZAS DE RAMON SIJE. UNA CARTA DE GARCIA LORCA

1

La infancia, la adolescencia y la primera juventud de Miguel Hernández están estrechamente vinculadas con el paisaje, la vida y la gente de Orihuela, pequeña e industriosa ciudad de la provincia levantina, donde nació el 10 de octubre de 1910 y donde vivió casi ininterrumpidamente hasta 1934, en que por razones de trabajo se trasladó a Madrid. Describir las características de dicho paisaje, de dicha vida y de dicha gente es, pues, indispensable para fijar los parámetros dentro de los cuales se dibujaron, a veces con líneas tan marcadas, su personalidad, su primer amor, sus relaciones, sus aspiraciones y sus reacciones.

No lejos de Alicante, Orihuela se asienta al amparo de montes ásperos, pelados y empinados que la protegen de los vientos del Oeste, y se abre hacia una zona fértil de huertos, viñedos, naranjales y campos de cáñamo, regados por las copiosas aguas del Segura y de numerosos canales y acequias. El escritor alicantino Gabriel

Miró, en su *Libro de Sigüenza,* que data de 1903, así describe este paisaje oriolano, de colores densos y cargado de aromas, con palmeras y chumberas aquí y allá:

> Pasaba ya el tren por la llanada de la huerta de Orihuela. Se iban deslizando, desplegándose hacia atrás, los cáñamos, altos, apretados, obscuros; los naranjos tupidos; las sendas entre ribazos verdes; las barracas de escombro encalado y techos de «mantos» apoyándose en leños sin dolar, todavía con la hermosa rudeza de árboles vivos; los caminos angostos, y a lo lejos de la carreta con su carga de verdura olorosa; a la sombra de un olmo, dos vacas cortezosas de estiércol, echadas en la tierra, roznando cañas tiernas de maíz; las sierras rapadas, que entran su costillaje de roca viva, yerma, hasta la húmeda blandura de los bancales, y luego se apartan con las faldas ensangrentadas por los sequeros de ñoras; un trozo de río con un viejo molino rodeado de patos; una espesura de chopos, de moreras; una palma solitaria; una ermita con su cruz votiva, grande y negra, clavada en el hastial; humo azul de márgenes quemadas; una acequia ancha; dos hortelanos en zaragüelles, espadando el cáñamo con la agramadera; naranjales, panizos; otra vez el río, y en el fondo, sobre el lomo de un monte, el Seminario, largo, tendido, blanco, coronado de espadañas; y bajo, en la ladera, comienza la ciudad, de la que suben torres y cúpulas rojas, claras, azules, morenas, de las parroquias, de la catedral, de los monasterios; y, a la derecha, apartado y reposando en la sierra, obscuro, macizo, enorme, con su campanario cuadrado como un torreón, cuya cornisa descansa en las espaldas de unos hombrecitos monstruosos, sus gárgolas, sus buhardillas y luceras, aparece el Colegio de Santo Domingo de los Padres Jesuitas. Sobre la huerta, sobre el río y el poblado se tendía una niebla delgada y azul. Y el paisaje daba un olor pesado y caliente de estiércol y de establos, un olor fresco de riego, un olor agudo, hediondo, de las pozas de cáñamo, un olor áspero de cáñamo seco en almiares cónicos.

Pero además de estos efluvios vagantes y del perfume de azahares, jazmines, magnolias y acacias —y es nuevamente Miró, en otro libro, quien lo sugiere— se perciben por las calles y callejuelas de Orihuela otros olores, ora sutiles, ora prepotentes:

> olores de vestimentas, de ropas finísimas de altares, labradas por las novias de la Juventud Católica; olor de panal de los cirios encendidos; olor de cera resudada de los viejos exvotos...

No en balde Miró eligió Orihuela, bautizándola con el nombre de Oleza, para sus dos novelas *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso,* respectivamente de 1921 y 1926, en las que se desarrolla una sola y un tanto tétrica historia de sensualidad reprimida y de luchas entre los distintos aunque convergentes poderes eclesiásticos: pues la veía como símbolo de una pequeña ciudad inmóvil en su melancolía y aun fascinante vejez. Y no en balde Azorín, otro escritor levantino, vio a Orihuela igual a un pequeño hormiguero de monjas y curas:

> Van y vienen por las calles clérigos con la sotana recogida en la espalda, frailes, monjas, mandaderos de conventos con pequeños cajones y cestas, mozos vestidos de negro y afeitados, niños con el traje galonado de oro, niñas de a dos, con uniformes vestidos azules... (Antonio Azorín, 1903, cap. XIII).

No en balde: pues la holgada Orihuela había sido, y aún seguía siendo en los primeros veinte años del siglo, uno de los centros más tenaces y celosos del más celoso y tenaz catolicismo.

La vida de la pequeña ciudad, dominada por el poder de la alta y media burguesía, estaba regulada, además, por un rígido y cerrado orden corporativo o sectario. Como refiere Concha Zardoya (pág. 198) comerciantes y profesionales tenían sus centros de recreo y devoción, tales como el Casino Orcelitano, el Apostolado de la Oración y el Recreo de los Luises; vidrieros, sederos, cañameros, alfareros, trabajadores de las hilanderías y pirotécnicos contaban con sus Gremios, sus Confraternidades y sus Patronatos; y los agricultores tenían su Defensa de Regantes, una especie de asociación para el equitativo riego de las tierras. En suma, la gente de Orihuela —ya de antiguo movida de espíritu separatista y autonomista con respecto a los reinos de Castilla y Aragón— se había acostumbrado a arreglárselas de por sí, a defender con rigor sus propias actividades.

Pero a ninguna de estas categorías organizadas y más o menos poderosas pertenecía la familia de Miguel, compuesta por el padre, la madre, dos hijos y dos hijas: Vicente, Elvira, Miguel y Encarnación (Concha, Josefina y Monserrat habían muerto a los pocos meses de nacer). La familia se encontraba en los últimos peldaños de la escala social, al lado o poco más arriba de los braceros, de los arrieros y de algún que otro artesano y obrero aislado. El padre criaba cabras y ovejas y vivía del comercio de los corderos, de la leche, de los cueros y de la lana, un poco apartado de las organizaciones u ordenamiento de la vida oriolana, y sujeto a los altos y bajos de la demanda y de la oferta y quizá también a su menor o mayor disponibilidad de los campos de pastoreo. Esto explica la modestia de la casita de un piso, con un pequeño patio, situada casi al pie de la montaña y en el barrio más pobre de Orihuela, donde la familia se había instalado en 1913 (Calle de Arriba, 73). Esto explica por qué Miguel recibió una instrucción escasa, y casi ninguna sus hermanos. Tal vez justifica por qué el padre, hombre rudo y taciturno, que nunca vio con simpatía la vocación literaria de Miguel y probablemente tampoco, más tarde, sus ideas políticas (al punto de que no asistió a los funerales del hijo), mandó a Vicente y a Miguel, desde chicos, a cuidar las ovejas, y después a repartir la leche en el pueblo.

Pastor desde la infancia, fue la primera escuela de vida para Miguel la naturaleza, los animales, las plantas, el espectáculo de las estaciones que se suceden en la

soledad de los campos y los montes —«en el campo analfabeto es donde más se aprende», dirá en una de sus prosas juveniles (ver *Obras completas,* pág. 958)— y el precoz descubrimiento de los secretos de la procreación: cómo se acoplan los animales en celo o cómo paren las ovejas preñadas. Este conocimiento de la vida natural y de la vida en su substancia elemental —agua, cielo, tierra, árboles, hierba; fecundaciones, nacimientos y muertes— hízose en él muy despierto y penetrante. Miguel sabía reconocer el advenimiento del otoño por la humedad del aire y de la tierra o por «la linfa que se debilita en la ramita y en las venas de las hojas»: y sabía que los machos cabríos se orinan en los pelos y en el vientre porque el olor de orina despierta los apetitos eróticos de las cabras. «Me contaba», refiere Pablo Neruda (en una prosa que figura en *Viajes,* 1955, pág. 26).

> que en las largas siestas de su pastoreo ponía el oído sobre el vientre de las cabras paridas y me decía cómo podía escucharse el rumor de la leche que llegaba a las tetas.

Otros testimonios nos lo describen desnudo, tomando sol sobre las rocas, hasta dejar en ellas su silueta impresa por el sudor, o sin camisa bajo la lluvia para recibir el agua del cielo, o metido en el pozo del huerto para recoger de sus vísceras otro poco de agua. Y cuán tenaz perduró siempre en él el amor a la naturaleza no es cosa sólo visible en su poesía, sino también recordada por una anécdota que narra Vicente Aleixandre en su libro *Los Encuentros* (pág. 177), donde dice: «Algunas veces él y Pablo y Delia y yo salíamos por el vecino campo de la Moncloa, y al regresar hacia casa, ya en el parque, «¿Dónde está Miguel?», preguntaba alguno. Oíamos sus voces, y estaba echando de bruces sobre un arroyo pequeño, bebiendo; nos saludaba desde un árbol al que había gateado y donde levantaba sus brazos cobrizos en el sol de Poniente».

En suma, si la infancia es el lugar destinado donde se encuentran en germen los determinantes de una personalidad, puede decirse que, en la infancia de Miguel, el paisaje exuberante de aromas y colores del Levante español, vivido con la particular intensidad que surge de ojos abiertos en la soledad y en el silencio, no habrá de convertirse en ensueño tierna o fantásticamente acariciado. Antes bien: precisamente de las sensaciones de su infancia o adolescencia derivan la descarnada noción de las cosas y la pura receptividad de tierra y agua (y sangre) que caracterizan la madurez de su pensamiento y de su poesía. De manera tal que la soledad, en todo caso, dará orgullo e inocencia; el trabajo precoz, certeza y gloria de las fatigas de la vida; la dura condición familiar, noción de una suerte severa; la relación subordinada con la gente menos pobre que él, un primer signo de las relaciones sociales constituidas; la precariedad de los primeros estudios, un ansia perenne de audidacta.

Primeramente en una escuela para los pobres del barrio, dependiente del Colegio de Santo Domingo, después en el mismo austero Colegio, regido por austeros y aristocráticos Padres Jesuitas (que decían **usted** y **señor** aun a los escolares más pequeños, como narra en el pasaje citado de *El libro de Sigüenza* Gabriel Miró, que estudió en el mismo Colegio de Orihuela), Miguel, mal vestido y tímido entre alumnos de condición holgada los más, aprende a leer, asimila los primeros rudimentos del saber. Permanece en el Colegio desde los nueve hasta los trece años y medio (hasta los quince, según su hermano), o sea hasta que el padre, quizá a causa de nuevas dificultades económicas, decide que vuelva a trabajar como pastor y, con su hermano, como repartidor de leche en el pueblo. Pero estos pocos años de instrucción no sólo bastaron para que se destacara entre los otros alumnos, sino también para despertar en él un gran interés por la lectura de autores clásicos y modernos: Cervantes, Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Góngora y Garcilaso; las *Eglogas* de Virgilio en la versión de Fray Luis de León; y Gabriel Miró, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, etc.; y más tarde Calderón, Quevedo, y nuevamente Góngora; así como también algunos poetas franceses, como Verlaine y Valéry —según noticias suministradas por los familiares y recogidas por Concha Zardoya (págs. 202-3), por el hispanista francés Claude Couffon (pág. 16), y por otros. Naturalmente, al principio Miguel devora también novelitas edificantes de escritores católicos, sacadas de la biblioteca del Círculo de Bellas Artes o pedidas en préstamo al canónigo Luis Almarcha, y, a causa de una malentendida atracción por los poetas bucólicos y descriptivos —él, que más adelante logrará pronunciar versos campesinos sin el más mínimo gusto arcádico— mezclará en sus preferencias las *Eglogas* de Garcilaso con las crepusculares, lloriqueantes y mediocres poesías campesinas de Gabriel y Galán (1870-1905), benjamín de la burguesía de comienzos del siglo, tan inclinada al sentimentalismo como obtusamente tradicionalista y antimoderna.

Aproximadamente a los dieciséis años empieza Miguel a componer poesías, con observación menuda. Es difícil orientarse en el territorio de su producción juvenil —en mi opinión, es casi toda de escaso valor poético y testimonial—, pues, como hemos dicho, nos encontramos ante un intrincado cúmulo de versos que hasta ahora no se han podido ordenar (V. **Apéndice**). Sin embargo, gracias a los descubrimientos del francés Couffon y del español Cano Ballesta (V. **Bibliografía**) por lo menos se han fechado buen número de poesías que fueron publicadas en algunos semanarios y revistas de Orihuela entre el 13 de enero de 1930 y el 15 de mayo de 1931. También, recientemente, en las ediciones de Leopoldo de Luis —Jorge Urrutia y la de Agustín Sánchez Vidal (V. **Bibliografía**) se ha avanzado en este camino.

De cualquier manera, sobre la base de lo que ha sido impreso, es posible afirmar, sin temor de ser desmentido, que, en la producción juvenil de Hernández,

entre 1928 y 1933, es raro descubrir algo que sea verdaderamente genuino y original; y tampoco nos ofrece referencias a datos autobiográficos, a experiencias y sentimientos vividos, a objetos reales y precisos de su vida de pastor. Valga lo dicho, tanto para las poesías publicadas en periódicos como para las poesías que más tarde fueron reunidas en las primeras cincuenta o cien páginas de las *Obras completas.* Por lo que se refiere a las poesías de los periódicos de Orihuela (llenas de Ledas, Dianas, Febos, Apolos: de «miríficas auroras»; de hermosas gitanas o campesinas muertas en tempranos años; todas dominadas por una desarmada y provinciana convencionalidad), baste citar lo que escribe Cano Ballesta en su monografía (págs. 20-21):

> El afán de imitación es tan potente que los poemas dejan traslucir claramente sus autores preferidos... Escribe versos de gran sonoridad en ritmos de extensión varia, de tres a dieciocho sílabas, imitando directamente la «Marcha Triunfal» de Rubén Darío. Reproduce la técnica de la rima XI de Bécquer en su «Balada de la Juventud». Adopta el uso del dialecto, dentro del costumbrismo regionalista, para motivos dramáticos y de sentimiento nostálgico, asimilando de Gabriel y Galán y del murciano Vicente Medina. Otras veces prefiere motivos orientales de sultanes tristes, en dorados palacios, entre huríes, música y perfumes enervantes, o solloza con guerreros vencidos según gustos románticos y modernistas.

Por lo demás, el mismo Miguel, en la burlona y mediocre poesía «A todos los oriolanos» (Couffon, págs. 109-112), confiesa francamente:

> Vosotros habéis leído
> los versos que en las preclaras
> —adjetivo muy usado,
> pero pasa, ¿verdad?, pasa
> lo mismo que otros más viejos—
> revistas de nuestra patria
> chica, vengo publicando
> con muchas y gruesas faltas
> de prosodia y de sintaxis,
> de ritmo y de consonancia,
> en los que hay imitaciones
> harto serviles y bajas,
> reminiscencias y plagios
> y hasta estrofitas copiadas...

Aun en las poesías reunidas en la primera parte de las *Obras completas,* que sin embargo revelan un brusco cambio de gusto, es raro descubrir un claro indicio de sinceridad y espontaneidad; pero debido a razones distintas. Si hasta aquí Hernández ha vacilado entre atracciones variadas de otros poetas, que con frecuencia le re-

sultan poco afines, permaneciendo en un explicable aislamiento, bien pronto su poesía encuentra un auditorio y un escenario adecuados: el modesto y casero círculo literario que se reúne en la trastienda de la panadería de Carlos y Efrén Fenoll, hijos de un romancero lugareño y ambos apasionados por la literatura. Participan de la pequeña tertulia, entre otros, Justino y José Martín Gutiérrez, los cuales, a diferencia de Miguel, ya usan los pseudónimos de Gabriel y Ramón Sijé. Este último, como ingenio y cultura, es la personalidad más destacada del grupo. Católico militante y, como se dirá, de un tipo particular de catolicismo, Ramón Sijé, a pesar de tener tres años menos que Miguel, ejercerá sobre éste una influencia importante, que substancialmente durará hasta 1934. Como a menudo ocurre, estos jóvenes, y en primer lugar Sijé, tienden a reaccionar contra la atmósfera sofocante y reducida de la provincia exagerando los elementos ornamentales y librescos propios de los más brillantes motivos de la literatura de aquellos tiempos: el modernismo correcto de Juan Ramón, el gongorismo caprichosamente refrescado en la vanguardia de Gerardo Diego y Rafael Alberti, el «popularismo» y el surrealismo de García Lorca, etcétera. La primera consecuencia que tienen para Miguel los contactos con estos aspirantes a la literatura y al teatro —también organizaban algunas representaciones de aficionados teatrales en la Casa del Pueblo y en el Círculo Católico de Orihuela— consiste en mantenerlo alejado de una posibilidad de poesía de sensaciones simples y directas y en colocarlo en una zona ambiciosa y que fundamentalmente no era la suya. Las únicas excepciones sinceras, por lo menos entre las composiciones conocidas hasta hoy: una poesía de tono casi irónico sobre la «Hermanita muerta» (probablemente una de sus hermanas muertas prematuramente); una «Elegía al guardameta» dedicada al arquero del equipo de fútbol local (también jugaba Miguel, y debido a su torpeza campesina lo llamaban «el Barbacha» escrita en un lenguaje áulico y gongorino, en el que maliciosamente intercala modernos términos deportivos (goles, córner, plongeón y penalty); y finalmente una poesía, acaso posterior, titulada «Exequias a mi canario», en la que Miguel compara el canto de su canario muerto con el «trino mollar de ruy-señor», pero donde el empleo del arcaico «ruy-señor» (en vez de «ruiseñor») —¿quizá una amaneramiento modernista a lo Darío?— denuncia la sinceridad substancial de la poco importante composición. Sin embargo, mirando con atención, ya se distinguen jirones de paisanajes y toques de una sensualidad al descubierto que son signos inmediatos de su experiencia humana y natural: como, por ejemplo, en este comienzo de la «Oda a la higuera»:

Abiertos, dulces sexos femeninos,
o negros, o verdales;
mínimas botas de morados vinos,
cerrados: genitales
lo mismo que horas fúnebres e iguales.

Pero Hernández todavía filtra todas sus percepciones a través de un estrato de ejercicio literario y de retórica tan compacto y espeso que cuesta, o no se logra reconocer su voz genuina. Por lo demás, no es casual que durante cierto tiempo, más o menos hasta los veintitrés años, confíe a algunas breves prosas líricas sus observaciones más francas sobre las estaciones, algunos de sus paisajes naturales y alguna confesión directa: podemos suponer que Hernández considera entonces tales «materiales» indignos y pobres con respecto a la más alta, sutil y solemne forma lírica. Aun en sus prosas, es verdad, se reviste de ropajes preciosos; sin embargo, aquí, el mismo «personaje» del canario se mueve en una atmósfera menos abstracta y sentenciosa: alrededor de su inexplicable mutismo, Miguel ve agitarse a la madre y a las vecinas, «doctores por experiencia», y de su pluma brota una escenita que tiene una irónica vivacidad:

> Mi madre solicita entre las vecinas, doctoras por experiencia, recetas y medicinas que curen al ave de su mal de armonía. Le aconsejan que lo envíe a un **Colegio de canarios:** que lo apareen o desposen; que le corten las uñas, curvas, como rombos transparentes de asirse a su prisión; que lo estimulen con silbos de imitación; que le arranquen de raíz la mirada redonda y negra... Alguien dice que no tiene remedio su enfermedad de silencio...
>
> Protesta mi madre del alpiste que desperdicia, del dinero que se le va en alpiste.
>
> —¿Para qué lo queremos, si no nos canta? ¡Mire usted, si el producto que no está dando el dichoso canario!
>
> Yo acecho siempre su pico olyidado de su función tenora, la punta entreabierta de su canción de antes.
>
> Introduzco un limón atado dentro de la jaula. El canario lo examina con el solo punto guineo de un lado de su cabeza, al momento. Ilusionado, galán de prisa, más amarillo de alacridad amor, como si hubiera recobrado de un golpe la conciencia de su memoria musical, retiembla haciendo péndula la jaula en la alcayeta; iza la garganta con los bultos estremecidos de la marea que le sube de canción; entorna la espina cerrada por el accidente, y mana su voz, su frenesí, improviso, lleno de pruritos, de incidencias vocales, chino y oscuro, romería invasora de avispas sonámbulas de siesta, hinchiendo los ámbitos de su regalada cárcel, propasándolos y dispersándose, como una fontana en aviento, parva en halago, en la esfera de mi oído.

2

A finales de 1931, habiendo reunido un poco de dinero, Miguel se traslada a Madrid. Es una gran aventura para él, un acto de ánimo y voluntad, en el que deposita embriagadoras (y absurdas) esperanzas de gloria. Es para él la evasión de un mundo provinciano que de alguna manera ya le resulta estrecho. Antes de emprender viaje escribe una carta a Juan Ramón Jiménez (V. **Bibliografía):**

«No le extrañe lo que digo, admirado maestro: es que soy pastor. No mucho poético como los que Vd. canta, pero sí un poquitín poeta. Soy pastor de cabras desde mi niñez. Y estoy contento con serlo, porque habiendo nacido en casa pobre, pudo mi padre darme otro oficio y me dio este que fue de dioses paganos y héroes bíblicos.

Como le he dicho, creo ser un poco poeta. En los prados porque yerro con el cabrío ostenta natura su mayor grado de hermosura y pompa: muchas flores, muchos ruiseñores y verdones, mucho cielo y muy azul, algunas majestuosas montañas y unas colinas y lomas tras las cuales rueda la gran era azul del Mediterráneo.

...Por fuerza he tenido que cantar... Inculto, tosco, sé que escribiendo poesía profano el divino Arte... No tengo culpa de llevar en mi alma una chispa de la hoguera que arde en la suya...

Ud., tan refinado, tan exquisito, cuando lea esto ¿que pensará? Mire: odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo que no me deja expresarme bien y claro ni decir las muchas cosas que pienso».

Y la carta termina con estas palabras: «¿Podrá Ud. dulcísimo don Juan Ramón recibirme en casa y leer lo que le lleve?» No consta que Juan Ramón haya contestado a nuestro poeta y que lo haya recibido entonces en su casa. Pero la ingenua carta revela con qué ánimo emprendía Miguel su viaje a Madrid y nos da a comprender por qué el ambiente de la capital literaria e intelectual de España debía en aquellos momentos recibirlo con relevante indiferencia y como una especie de poeta **naïf,** más pastor-poeta que poeta-pastor (dos definiciones casi igualmente falaces, pero que de todos modos Hernández llevará dentro de sí durante mucho tiempo).

Como poeta **naïf** lo presenta al público en 1932 el director de «La Gaceta Literaria», Giménez Caballero, hasta quien había llegado con una presentación de Concha Albornoz, hija del por entonces Ministro de Justicia y amigo de escritores, así como de José Martínez Arenas, abogado de Orihuela; y, también con perfil de «cabrero-poeta», Federico Martínez Corbalán, en «Estampa» de febrero del mismo año. Este último dice de Hernández: «tiene lo que no se compra; sólo le falta lo que se puede adquirir». Por su parte, Giménez Caballero describe su carta, su talante y su historia, solicitando para él un «empleíto» o un «pequeño premio nacional», y reproduciendo una carta de Miguel en la que dice nuestro poeta: «Yo no puedo aguantar mucho tiempo. Si usted no me hace el gran favor de hallar una plaza de lo que sea donde pueda ganar el pan, aunque sea un pan escaso, con tristeza tendrá que volverme a «Oleza», a esa «Oleza» que amo con toda mi alma, pero que me asustaría ver de la forma que, si no se interesa usted porque me quede, tendrá que ver». En efecto, a Miguel ya casi se le acaban sus escasas reservas de dinero, padece hambre y frío por las calles de Madrid, y tiene que pedir ayuda de dinero a sus amigos de Orihuela. Por lo que ha revelado Cano Ballesta (págs. 23-24 y notas)

consta que nuestro poeta logró permanecer en la capital más tiempo del que hasta hoy se había creído (según Concha Zardoya y Guerrero Zamora, poco más de un mes). He aquí lo que escribe Cano Ballesta acerca de la estancia de Miguel en Madrid:

> En unas cartas autógrafas en posesión de don José Martínez Arenas hallamos datos interesantes que aclaran esta cuestión. El envío de dinero para la vuelta no se efectuó en enero, sino en mayo de 1932. El poeta estuvo, pues, casi medio año en Madrid. ¿Se trata de un segundo viaje? ¿Con qué medios pudo mantenerse en la capital durante tan largo tiempo? Por una carta de felicitación a Ramón Sijé, que citamos más abajo, nos consta que los amigos de Orihuela se esforzaban por ayudarle... Lo cierto es que, en mayo de 1932, Miguel se encuentra en Madrid y busca medios económicos para volver a Orihuela. Por otra carta que transcribe don José Martínez Arenas en su obra inédita, en que Miguel felicita a su amigo Ramón Sijé en su onomástica —su verdadero nombre era José—, con fecha 17-III-1932, comprobamos con certeza la permanencia de Miguel en Madrid de diciembre a mayo de 1932. En este tiempo pudo verdaderamente tomar el pulso a la vida literaria madrileña y captar la significación del movimiento gongorino, que le hubiera sido imposible comprender en la breve estancia de tres o cuatro semanas, agobiado como estaba por el peso de sus preocupaciones económicas.

Pero la vuelta a Orihuela es inevitable. Tras un último pedido de dinero a sus amigos de la panadería, Miguel toma el tren para su pueblo. Se siente fracasado. Y para más, en el tren le ocurre un incidente desagradable que por primera vez le hace experimentar el sabor de la cárcel: en Alcázar de San Juan, la Guardia Civil lo arresta por espacio de un día, porque lo encuentra provisto de un documento de identidad que no era suyo...

El gran momento de la primera fase poética de Hernández se caracteriza por la preparación y la publicación de dos obras: la breve serie de octavas, acuñadas según los modelos clásicos y modernistas, que componen el libro *Perito en lunas,* impreso en Murcia, con tirada de 300 ejemplares, en enero de 1933; y el auto sacramental de título conceptuoso y alambicado *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras,* compuesto en 1934 y luego publicado en el número de julio-setiembre en la revista *Cruz y Raya.*

Con *Perito en lunas,* cuya laboriosa gestación queda comprobada por otro grupo de octavas parecidas incluidas en las *Obras completas,* Hernández alcanza la mayor tersura y complejidad en su aprendizaje lírico, asimilando hábilmente, por ejemplo, las fórmulas gongorinas modernizadas con intrusiones cubistas de Gerardo Diego en su *Fábula de Equis y Zeda,* de 1927, que Dámaso Alonso (en *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952, pág. 250) considera ejemplo típico de ciertos «cruzamientos entre la musa más moderna y la tradición literaria» de un

grupo de obras neogongorinas escritas en torno a 1925. Por lo demás, es fácil comprender lo que es este primer libro de Hernández por el dístico de Valéry que figura en su frontispicio («Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseaux») y por los versos iniciales de la primera octava:

A la caña silbada de artificio,
rastro, si no evasión, de su suceso,
bajaré contra el peso de mi peso:
simulación de náutico ejercicio.

La actitud que predomina en la obra es, como se ve, la de un buen arcádico moderno («a la caña silbada de artificio»), de un verdadero «perito de lunas» literarias (mitificadas y arabescas al modo antiguo, o mecanizadas y desfiguradas con gusto actual), de un poeta con una copiosa vena natural todavía alienada en un descriptivismo conceptual y amanerado:

¡Lunas! Como gobiernas, como bronces,
siempre en mudanza, siempre dando vueltas.
Cuando me voy a la vereda, entonces
las veo desfilar, libres, esbeltas.
Domesticando van mimbres, con ronces,
mas con las bridas de los ojos sueltas,
estas lunas que esgrimen, siempre a oscuras,
las armas blancas de las dentaduras.

Las «lunas» de esta octava son las gitanas, como puede verse por los títulos que el mismo Hernández transcribió en el libro de Federico Andreu Riera, de Orihuela, y que Cano Ballesta descubrió (nota de pág. 57). Estos títulos, que en gran parte designan objetos del «paisaje» oriolano (palmera, gallo, espantapájaros, pozo, granada, sandía, oveja, sierpe, etc.), evidentemente fueron eliminados por el poeta en la última corrección para aumentar el valor «hermético» (en sentido literal y literario) y transformarlos en otros tantos acertijos a los ojos del lector común, al que Hernández, por lo pronto, ignora y evita deliberadamente.

En otra octava describe así la palmera:

Anda, columna, ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la luna un tirabuzón. Hace
el camello más alto de canela.
Resuelta un claustro viento esbelto pace,
oasis de beldad a toda vela
con gargantillas de oro en la garganta;
fundada en tí se iza la sierpe, y canta.

La transfiguración poética tiene aquí puntos de contacto con «La Palme» de Valéry:

> Pour autant qu'elle se plie
> à l'abondance des biens,
> sa figure est accomplie,
> ses fruits lourds sont ses liens.
> .....
> Une voix impèrissable,
> q'elle rend au vent de sable
> qui l'arrose de ses grains,
> à soi-même sert d'oracle...

Y con un soneto de la época gongorina de Gerardo Diego, titulado «El Ciprés de Silos»:

> Enhiesto surtidor de sombra y sueño
> que acongojas el cielo con tu lanza.
> Chorro que a las estrellas casi alcanza
> devanando así mismo en loco empeño.

Con justicia Vicente Aleixandre escribió acerca de *Perito en lunas:* «En esa obra se veía más que nada el prodigioso artífice temprano, cuajadas sus octavas en los últimos efluvios del centenario de Góngora, que todavía había alcanzado a su sanísima juventud» (pág. 176). Y, con más brusquedad, el crítico Arturo del Hoyo: «Jamás un poeta se ha mentido tanto a sí mismo como Miguel Hernández en *Perito en lunas*». Para dar una explicación a semejante autotraición juvenil, a este persistir de Hernández por un camino tortuoso y sin salida, Concha Zardoya, creyó ver en *Perito en lunas* «la tragedia de un poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte... la rudeza original» (pág. 244). Indudablemente —y digámoslo ya en términos más apropiados— hay en el trabajo de Miguel hasta 1933-34 el signo sufrido y el empecinamiento del autodidacta de gran talento y de destacada capacidad de transfiguración, que ensaya discursos abstrusos; y acaso hay también el esfuerzo por sobreponerse a una mal supuesta «rudeza original» suya. Pero sobre todo, yo diría, si manifiestamente lo templa y lo refina, también lo mantiene apartado de su mundo y de su connatural centro expresivo. Como se verá, tal elección corre pareja a la adhesión de Miguel —por influencia de Ramón Sijé— a la ideología católica. De tal manera que el cuadro que ofrece en *Perito en lunas* tiene, de algún modo, su marco o su integración en el ya citado auto sacramental.

Aunque sólo artísticamente bien realizada y artesanalmente elaborada, *Quien te ha visto* es una obra significativa por otras razones: por el empeño que pone Her-

nández en ella, y sobre todo porque revela la naturaleza de aquella adhesión. El complicado andamiable alegórico y calderoniano del «auto», la grande y rebuscada variedad de metros y estrofas, el insistente uso de hipérboles y de juegos metafóricos herméticos y gongorinos, y el mismo esquematismo didascálico del tema (la caída y la redención del hombre según el mito cristiano, tantas veces dramatizadas en el pasado y aquí sólo superficialmente modernizadas) denuncian desde el comienzo el carácter libresco de la elección y de la inspiración de Hernández. Verdad es que no faltan, acá y allá, frescos motivos campesinos y pastoriles, ni modos y frases del léxico popular, ni alusiones curiosas a las luchas sociales contemporáneas, como en el idilio de la pastora y el pastor, en el llanto de la pastora sobre el cuerpo del amado (escenas VIII y XII, Segunda Parte), o en el monólogo del Hombre que va a encararse con la muerte (escena VI, Tercera Parte):

¿Morir?... ¿Podré resistir,
tamaño acontecimiento,
o moriré en el momento
en que me vaya a morir
de pena y de sentimiento?

¡Morir!, ¡Morir!... No quisiera
morir para siempre, no...
¡Espérate, muerte!, ¡espera!
¡y déjame que me muera
cuando te lo pida yo!
.....
A punto está la corrida:
toro negro, toro fuerte,
y en el momento de verte,
estoy queriendo la vida
y deseando la muerte...

¿Seré yo como el peón,
que invita al toro a embestir,
y en cuanto le ve venir
teme y huye la ocasión
valerosa de morir?

¡Clávame la espada fina
ya, Señor, si es de esta suerte
la hora lejana y vecina!:
¡con qué lentitud taurina
estoy viviendo mi muerte

Pero todo queda frío en una atmósfera áulica y acompasada, en una voluntaria esfera de ejercicio literario. Así, como en *Perito en lunas* la Virgen es principalmente la Virgen «confitera» de las procesiones, así también el «buen campesino» y los otros personajes simbólicos del «auto» son esencialmente sermoneantes muñecos de pesebre. Y no asombra que, aquí como en algunas poesías (más sinceras) de su fase católica, Hernández quede atrapado en una visión conservadora, reduciendo su ideal a un mítico e idílico mundo campesino y pastoril, único depositario de una paz, de una inocencia y de una pureza que coinciden con la inmovilidad (y que se ven vanamente acechadas por el deseo, pintado como una especie de siniestro instigador, un despiadado sin dios, un revolucionario convencional).

Para comprender mejor la relación que se establece entre la poética «castiza» y enajenada del Hernández inicial y su concepción rústico-evangélica, será necesario estudiar las características conceptuales y las implicaciones estéticas del catolicismo de Ramón Sijé. Este estudio, por lo demás, también será útil para comprender la obra de Hernández en su totalidad, pues su misma «conversión» al marxismo y su mismo período poético más fértil deben considerarse en relación con su formación inicial, de la cual conservan algunas huellas importantes.

La naturaleza del catolicismo de Sijé y de su revista *El Gallo Crisis,* en la que también colaboró nuestro poeta, es algo que han explicado bastante bien José Martínez Arenas, entrevistado por Couffon (págs. 23-24), y Luis Felipe Vivanco en su sin embargo nada profundo ensayo sobre Miguel Hernández, incluido en el libro *Introducción a la poesía española contemporánea* (págs. 502-503). He aquí la declaración ligeramente apologética, de Martínez Arenas:

> El Gallo tuvo vida efímera pero fecunda. Aparecieron exactamente seis números: el primero en 1934, el último en 1935, en plena tormenta política. Era una revista de inspiración católica, pero algunos de los textos que publicaba eran desconcertantes al punto de hacer fruncir el ceño a más de un teólogo riguroso. En el plano nacional, la revista respondía a la necesidad de confrontar las viejas convicciones tradicionalistas con las ideas revolucionarias introducidas después de 1931 por la República. En el plano local reflejaba las preocupaciones de un grupo de jóvenes intelectuales de la ciudad ante una resolución municipal: la clausura del colegio de Santo Domingo, donde todos ellos habían estudiado, y su reemplazo por una escuela de enseñanza secundaria. Desorientados, estos espíritus inquietos y divididos entre dos ideologías opuestas, buscaron a un maestro espiritual capaz de encauzar sus aspiraciones. Lo encontraron en la persona de Fray Buenaventura de Puzol, un monje franciscano que vivía en un convento que tenía la Orden en Orihuela. Así, alrededor de este religioso poco conformista, se agruparon Ramón Sijé, los abogados Juan Bellod y Tomás López Galindo, el notario José María Quílez y Sanz; dos profesores: Juan Colón, cura catalán por entonces titular de la cátedra de filosofía, y Jesús Alda Tesán, un joven asistente aragonés que enseñaba Lengua y Literatura españolas. Todos deseaban unir sus esfuerzos para iluminar los espíritus de sus conciudadanos y mantener despierta la conciencia de la ciudad.

Y he aquí lo que escribe Vivanco en su ensayo:

> Como su nombre indica, *El Gallo Crisis* no es una revista más de poesía, sino de crítica intelectual combatiente. Y además, lo es desde una posición católica de exigencia y de renovación de las posibilidades creadoras o imaginativas del catolicismo. Está muy bien creer con los que crean, aunque muchos de ellos no tengan fe. A los curas —y en general a las jerarquías eclesiásticas— les toca velar, a la defensiva, por la pureza del dogma, pero los laicos tienen que luchar por su vitalidad y sus posibilidades de contagio fecundo. Y para eso hace falta imaginación y palabra poética: estilo. Unamuno y Renán están en el *Indice* por sus ideas, pero están en el alma de sus lectores **por su estilo...** Una manera que se había planteado hacía tiempo, en Francia, pero que también acababa de plantearse, hacía poco, en Madrid, a través del grupo de católicos que publicaba la revista *Cruz y Raya.* En este sentido, *El Gallo Crisis,* como gallo vigilante premañanero, es una consecuencia viva de *Cruz y Raya,* y Ramón Sijé, en su estilo de pensamiento y hasta de prosa, no puede negar lo que debe a José Bergamín.

La diferencia entre el provinciano *Gallo* y la europea *Cruz y Raya,* entre el joven y veleidoso Sijé (nacido en 1913 y muerto en 1935) y el consciente y vigilante Bergamín (nacido en 1897) consiste —según Vivanco— en el hecho de que Sijé tiende hacia formas de puro intelectualismo y Bergamín trabaja en un terreno existencial. En otros términos, más exactos: Bergamín, en su actividad cultural, siempre está atento a todo problema de su tiempo y por esto llega con su espíritu reformista a postulados revolucionarios (su participación en la lucha con los republicanos, su largo destierro voluntario, su valeroso retorno a España en 1958 y su inmediato destierro, en 1962 lo prueban); en cambio, Ramón Sijé sólo parecía querer atenerse a una prédica de orden moral y «espiritual». (Por supuesto, es imposible decir cómo se habrían desarrollado su pensamiento y su posición, si la muerte no lo hubiera arrebatado a tan temprana edad). En todo caso, por lo que aquí nos interesa, conviene poner de relieve el hecho de que, gran admirador de Oscar Wilde y a la vez estudioso de San Juan de la Cruz, Sijé, dentro de la corriente llamada modernista o neocatólica, se pronunció muy pronto por un «catolicismo de casa, y no de plaza», por un «catolicismo lírico, no normativo» (Vivanco, pág. 503).

Que Ramón Sijé quisiera conducir a Miguel hacia un «catolicismo de casa», o sea doméstico, «crepuscular», decadente, bucólico y totalmente español en el sentido provinciano y aun convencional de la expresión, es cosa que la obra misma de Hernández, en sus comienzos, demuestra; y que a la vez ello también significara inducirle a un «catolicismo lírico», extremadamente evasivo y enrarecido, es cosa probada por las palabras que Sijé antepuso a *Perito en lunas.* En aquel breve escrito, Sijé habla de «tres lunas del poeta»: la primera da lugar al «poema terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños»; la segunda produce «la poesía literaria, conseguida con mínimos elementos»; la tercera, finalmente, crea «el poema de

rito inefable». Substancialmente, Hernández, en su tercera luna, habría «resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del sujeto en objeto poético», de tal manera que su canto ya no sería sino «transmutación, milagro y virtud» *(Obras completas,* pág. 59). Como se ve, empleando términos de extracción religiosa, Ramón Sijé asigna al arte de su amigo un ideal místico, contemplativo, objetivado, que sólo podía conducirle a aquellos dos resultados extremos: la lírica pura e «inenarrada» *(Perito en lunas)* o el sermón resuelto en formas líricas *(Quien te ha visto).*

(Es de suponer, pues, a manera de mera hipótesis, que de no haberse Hernández librado a tiempo de la influencia de Sijé, no tendríamos al poeta humanísimo y vital, con su enjuta corporeidad, que llegó a ser; sino tan sólo a uno de los tantos «garcilasistas» de su generación y de la exangüe postguerra española, como Leopoldo Panero, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco: uno de esos poetas «arraigados» —según la harto afortunada definición de Dámaso Alonso— en el tradicionalismo hispánico y en los temas religiosos, intimistas y familiares, encerrados en su provinciana torre de marfil; y refractarios a las más vivas corrientes de la cultura contemporánea).

Sin embargo, en perspectiva, no fue del todo estéril la enseñanza de Sijé. En realidad, en el plano estrictamente formal, tuvo dos méritos innegables.

El primero: indujo a Miguel a pasar la palabra poética a través de un tan complejo ejercicio ora mimético (metafórico), ora conceptual (alegórico), para recobrarla luego cargada de significación (de aquí su extremismo semántico) y de símbolo (de aquí su extremismo parabólico). Tomemos algunos ejemplos de las poesías que estilísticamente (y en parte también cronológicamente) se sitúan entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* (1934-36). Obsérvese el rígido juego de imágenes de los primeros versos de la composición dedicada a la muerte del célebre torero Ignacio Sánchez Mejías:

Se citaron los dos para en la plaza
tal día, y a tal hora, y en tal suerte:
una vida de muerte
y una muerte de raza.

Dentro del ruedo, un sol que daba pena
se hacía más redondo y amarillo
en la inquietud inmóvil de la arena
con Dios alrededor, perfecto anillo.

Fuera, arriba, en el Palco y en la grada,
deseos con mantillas.

palco de banderillas...
Salió la muerte astada,

O bien, véase el crudo esfuerzo descriptivo de estos otros versos, tendientes a representar en profundidad la penosa escualidez del campo durante la sequía:

Las raíces se abisman persiguiendo
la más honda humedad evaporada.
Le duelen a la tierra los arados
y el pan que le entrometen,
al monte tanta luz y tanta altura.

No se ve una sonrisa de frescura
en medio mundo, un símbolo del agua:
una lombriz, un junco ni una caña.
.....
No dan leche ni cabras ni corderas,
y lo que paren muere desmayado:
Se diseca la miel en los panales
y vagan sordomudas las abejas
sin flores que ponerse por bonetes.
.....

Una inmensa mirada espectadora,
se dilatan los campos hacia el cielo.

El segundo mérito de la influencia de Sijé consistió en acercar a Hernández en forma no superficial a la lección de los poetas y escritores místicos españoles de los siglos XVI y XVII. De ellos, en efecto, Miguel aprendió y asimiló no sólo el desnudo y concreto lenguaje de los sentimientos (sobre todo de San Juan de la Cruz), sino también el áspero y directo léxico del que aquellos escritores se servían para expresar su ascético concepto de la carne (v. Vivanco, págs. 535 y 542, y del Hoyo, pág. 13). Dicho concepto o sentimiento encontraba en la pura sensualidad natural de Hernández un terreno fértil y propicio. Más adelante tendremos ocasión de detenernos un poco más sobre tal característica substancial de la poesía de Hernández: por ahora baste advertir que por algunas retorcidas y sólidas nervaduras de la frase y por ciertos breves impulsos de escabrosa y violenta sinceridad, aun en el contexto de esta fría poética ortodoxa, ya es posible reconocer en el Hernández de 1933 al Hernández de 1936 o de 1940; sus mejores años.

Al joven Hernández que, a fines de 1933, se quejaba del silencio con que había sido recibido su primer libro, *Perito en lunas,* así escribía Federico García Lorca, que se hallaba en su mejor momento de fortuna y logro literarios:

> Mi querido poeta: No te he olvidado... Me acuerdo mucho de ti porque sé que sufres con esas gentes puercas que te rodean y me apeno de ver tu fuerza vital y luminosa encerrada en el corral y dándose topetazos por las paredes. Pero así aprendes. Así aprendes a superarte, en ese terrible aprendizaje que te está dando la vida. Tu libro está en el silencio, como todos los primeros libros, como mi primer libro que tanto encanto y tanta fuerza tenía. Escribe, lee, estudia: ¡LUCHA! No seas vanidoso de tu obra. Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos **pasión de hombre,** pero no tiene más cojones como tú dices que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate. Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa. Pero por otra parte la gente es injusta. No se merece **Perito en lunas** ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Eso lo tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta y hasta cuando en tu carta protestas tienes en medio de cosas brutales (que me gustan) la ternura de tu luminoso y atormentado corazón. Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión más generosa: política y poética...

Los dos poetas se habían visto y conocido en Murcia, un año atrás, en ocasión de un espectáculo de la «Barraca», el famoso teatro ambulante de García Lorca. Efectivamente, Hernández había depositado tan ciegas y sordas esperanzas en su primer libro, que la escasa atención que le dispensaron los críticos provocó en él una decepción igualmente ciega y sorda. Verdad es que su actitud hacia el mundo, su actitud «política y poética», es hasta ese momento «ingenerosa», distraída, exclusiva, egocéntrica, absurdamente (y provincianamente) ambiciosa. Encerrado en su caparazón literario y en su ingenuo complejo de «hombre tosco», ninguna de las experiencias de aquellos años juveniles (encuentros y desencuentros, breves victorias y derrotas) parece herirle o aguijonearle hacia un horizonte más abierto. Como tampoco su primer viaje a Madrid, donde no logra en lo más mínimo percatarse del vivaz aire de renovación que agita a la intelectualidad española inmediatamente después de la victoria republicana. Ni los incidentes que en Orihuela provoca con su infeliz ataque contra el «decadente» y «superado» Miró, el escritor falangista Giménez Caballero, que había sido invitado por Sijé para conmemorar al escritor alicantino ante un público encariñado con él, compuesto de estudiantes e intelectuales venidos de toda la provincia (Guerrero Zamora, págs. 54-55). Ni la amistad con los poetas y esposos Antonio Oliver y Carmen Conde, de Murcia; ni la relación cordial con el escritor y editor Raimundo de los Reyes; ni el ya recordado encuentro con García Lorca, que era lo más importante. Y tampoco, según parece, le impresionan los viajes y las Misiones Pedagógicas que, por encargo del gobierno republicano, realiza entre 1933 y 1934 en compañía del poeta Enrique Azcoaga por Andalucía y otras regiones atrasadas de España, para llevar a ellas algunas nociones de ciencia e historia, películas, libros, discos y otros materiales de cultura. Sin embargo, estas experiencias bien pronto se abrirán camino en su conciencia.

II

MADRID, 1934-1936

DESCUBRIMIENTO DEL AMOR Y DEL PROPIO YO. EL RAYO QUE NO CESA. PROCESO INTENCIONAL A LA OBRA. PROCESO TEMATICO. PROCESO ESTILISTICO. RESONANCIAS DE LA POESIA POPULAR. MUERTE DE SIJE Y ASOCIACION CON ALEIXANDRE. LA «CONVERSION SOCIAL». POESIA DE CONFESION. EL LABRADOR DE MAS AIRE.

1

Pero algo va a cambiar finalmente en la vida de Miguel Hernández. En aquel mismo período, a los veinticuatro años de edad, se enamora de una modistilla, Josefina Manresa Marhuenda, hija de un guardia civil y, por lo tanto, de origen y condición humildes como él. El hecho, como se verá, es mucho más importante que el simple cambio sentimental que siempre comporta el juvenil descubrimiento del amor.

Al principio, y durante cierto tiempo, lo de Miguel y Josefina no es más que una estremecida y pueblerina historia de novios, una apasionada vicisitud de ingenuos sentimientos. Hacia fines de 1933 Miguel encuentra un pequeño empleo en una notaría de Orihuela. «Pasa por la calle Mayor para ir de su casa a la oficina notarial, o a la inversa», narra Concha Zardoya.

> Durante una de esas idas y venidas, descubre en la calle a una muchacha que le impresiona por su palidez y sus ojos y pelo negrísimos. Ve que entra en un taller

de costura. El encuentro vuelve a repetirse. Miguel empieza a sentirse enamorado, a buscarla todos los días con la mirada y el corazón. Trata de pasar con la mayor frecuencia posible por la acera del taller, que está en una planta baja. Averigua las horas de entrada y salida. Ronda y ronda, día por día. La muchacha se ha fijado en él: le ve pasar siempre con papeles en la mano. Miguel, al fin, se decide a abordarla. Se detiene en la puerta del taller hasta dar lugar a que todas las costureras se den cuenta...; pero la joven le rehuye. Miguel insiste una y otra vez: se acerca a ella, a la salida, pidiéndole su nombre...

Y la misma Josefina completa el relato con estas palabras:

> porque me tenía que hacer una poesía, y yo siempre lo despreciaba y no le dije como me llamaba, y al fin me dio a mano la poesía que está publicada en el libro de Aguilar, que empieza así: **Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo.** (Zardoya, Concha, págs. 209-210 y nota).

Se trata de un soneto, en verdad, un poquito tortuoso para que pudiera gustarle a una modesta y desprevenida modistilla... De todos modos, intercalado de ingenuidades y estupores, poco a poco nace entre los dos y se aprieta un tierno y tenaz vínculo, que ya no se romperá jamás. En marzo de 1934, cuando Miguel se marcha nuevamente a Madrid, donde esta vez encuentra una ocupación bastante segura (trabaja en la enciclopedia taurina *Los toros,* dirigida por José María de Cossío, en tres tomos, que publicará Espasa-Calpe) él y Josefina sólo podrán verse brevemente, durante las raras y fugaces visitas del poeta a Orihuela: sin embargo, su historia de amor proseguirá (y quedará consignada) en una larga serie de cartas, cuya densa aunque inconstante urdimbre sólo conocemos, desgraciadamente, por los escasos fragmentos que nos ofrecen los principales biógrafos hernandianos. Atestigua el gran valor sentimental que estas cartas tenían para Hernández la cancioncilla «A mi gran Josefina adorada», que empieza así:

> Tus cartas son un vino
> que me trastorna y son
> el único alimento
> para mi corazón...

y que hallaremos, como motivo objetivado y hasta con algunos versos idénticos, transformados en estribillo, en una composición posterior, de la guerra. Imprevistos cambios de humor, impulsos de entusiasmo, bruscas interrupciones, momentos de celos, repetidos furores sensuales, y libres y vibrantes confesiones, forman por parte de Miguel, la singular trama de esta fase de su epistolario (la segunda fase consta de las cartas enviadas desde el frente, y la tercera de las cartas escritas desde la cárcel). Son frecuentes las lamentaciones de amor en las cartas del poeta, «porque, aunque la novia corresponde profundamente a su querer, corresponde

tímidamente, y no por falta de sentimientos, sino por falta de carácter, cosa que a Miguel, quien, como buen poeta es muy exigente, le desconsuela. Para él, tan sediento siempre, nunca es bastante». (Guerrero Zamora, pág. 76). Josefina está llena de pudores femeninos y de reservas campesinas; Miguel, por el contrario, es franco, todo naturaleza, impetuoso y silvestre como el instinto «pagano» que inicialmente lo modeló. Por lo demás, las nuevas amistades que ahora tiene en Madrid (frecuenta las casas de María Zambrano, de Manuel Altolaguirre y de Pablo Neruda, y conoce a Aleixandre, a Alberti, a Cernuda, a Vivanco, a Antonio Aparicio y otros) le sugieren cierta moderna despreocupación y, en cierto modo, movido aún por una confusa impaciencia juvenil, en el curso de 1935 se aparta de Josefina y parece tener una relación con la pintora Maruja Mallo; pero es un paréntesis que no tarda en cerrarse para él; en efecto, al cabo de unos pocos meses, vuelve, arrepentido, a la mujer de su corazón. La cual, en cambio, durante un tiempo se hace la ofendida, se siente herida y dolorida, si no realmente resentida. «Es la vida de Madrid, Josefina», le escribe Miguel para justificarse, después de sus «culpables» silencios:

> La vida de Madrid que lo hace a uno olvidarse de todo con sus ruidos y sus mujeres y sus diversiones y sus trabajos. Es tan diferente a esa vida callada, donde no se sabe hacer otra cosa que murmurar del vecino o hablar mal de los amigos y dar la vuelta por los puentes.

Y todavía más, y esta vez no ya para justificarse, sino para «educar» a su reacia muchacha provinciana:

> La vida de los pueblos es tonta, pérdida, 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 un campo. (Zardoya, pag. 214).

Es interesante observar que al tono más tranquilo y sin duda más maduro de estas cartas (estamos entre el verano de 1935 y el invierno de 1936) corresponde, para Miguel, un sintomático cambio de opinión sobre la vida urbana, ante la cual poco antes sentía y manifestaba un neto desasosiego y una abierta aversión. Un desasosiego y una aversión que, poéticamente, le habían sugerido aquel manifiesto de guerra contra la ciudad y de simpatía por la sencilla y genuina vida campestre y pueblerina que es su *Silbo de afirmación en la aldea* y que, al empezar por su mismo título, se vincula con la tradición rústica de una veta de la literatura española vistosamente expresada en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* por Fray Antonio de Guevara en el siglo XVI.

> Alto soy de mirar a las palmeras,
> rudo de convivir con las montañas...
> Yo me vi bajo y blando en las aceras
> de una ciudad espléndida de arañas.

Difíciles barrancos de escaleras,
calladas cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacío!,
ocupaban el puesto de mis flores,
los aires de mis aires y mi río...

Ahora se ha reconciliado con Madrid y hasta elogia su liberalidad de costumbres. Y unos meses más tarde llega a un sentimiento y a una convicción intermedios: por un lado, censura (como se ve en una carta dirigida a Carlos Fenoll en marzo de 1936) las habladurías, las envidias y los rencores que agitan los ambientes literarios madrileños y, por otro lado, sin ya ningún menosprecio a la ciudad en sí, identifica dulcemente su amor recogido y directo por Josefina con la intimidad y la espontaneidad de la existencia campesina: «Yo necesito tu persona y con tu persona la vida sencilla de Orihuela, no la de mis vecinos, sino la de sus tierras y sus montes» (Zardoya, págs. 218 y 220). Esta nueva actitud de Hernández no sólo marca un punto de alejamiento con respecto al catolicismo lírico de Sijé, que se alimentaba de la oposición apodíctica ciudad-campo —para Sijé, Orihuela era «la Categoría»—, sino que también revela su actual «intolerancia de la ida humilde» **(mi vida humilde, y por humilde muda,** había escrito en el citado *Silbo),* o sea su rebelión contra su mismo limitado y prefigurado personaje de pastor-poeta. (Zardoya, pág. 214, nota 70, y Vivanco, pág. 524).

He aquí por qué —como dije— el encuentro con Josefina, concomitante con otros encuentros y con otras experiencias, es para Miguel más importante que el mero cambio sentimental que el mismo determinó para él. El primer descubrimiento pánico y arrebatador del amor pone en movimiento toda la oculta carga emotiva del poeta, interrumpiendo su vano soliloquio; y la ulterior experiencia amorosa —ya superado el primer período ingenuo y provinciano— lo libera decididamente de las incrustaciones espirituales y literarias (del género de la que acabamos de describir) y lo conduce finalmente a la plena revelación de sí mismo. Todavía no es una verdadera toma de conciencia, pero es algo que vivamente ya lo prepara.

2

Naturalmente todo este proceso de autoliberación y de autorreconocimiento a través del dolor y la felicidad del amor tiene su más serio y consistente reflejo en la fase de la obra poética de Hernández, que culmina con la publicación de su segundo libro, *El rayo que no cesa,* primer fruto maduro y original del poeta.

En febrero de 1936 Miguel escribe a Josefina:

> Mira una cosa: me acaban de publicar otro libro. ¿Te acuerdas que prometí dedicarte el primero que saliera? Antes de que yo te escribiera por primera vez ahora, ya había salido y dedicado a tí, aunque no ponga tu nombre. **A ti sola, en cumplimiento de una promesa que habrás olvidado como si fuera tuya...** Todos los versos que van en este libro son de amor y los he hecho pensando en tí, menos unos que van a la muerte de mi amigo. (Zardoya, págs. 217-218).

En realidad, *El rayo que no cesa* no es del todo, y en el sentido «técnico» de la palabra, un libro de amor. Sin embargo, el amor de mujer, el amor de su mujer, es su motivo profundo, su oculta (aunque a veces descubierta) fuente de inspiración. Además —como dije— constituye la extrema meta de una elaboración lírico-sentimental cuyo breve e intenso **iter** merece un análisis específico.

Ya en la que presumiblemente es la tercera poesía amorosa para Josefina (la tierna y encantadora «Primavera celosa»), se manifiesta un tono de confesión, completamente nuevo en Hernández:

> Hay gallos de altanería
> alardeando en mis venas...

Y más en el final:

> Beso y quiero, quiero y muero;
> si nos parte en dos la ausencia,
> pues con vehemencia te quiero,
> me moriré con vehemencia,

el poeta pasa de un impulso de efectiva, concreta melancolía (el verso «si nos parte en dos la ausencia» alude a la forzosa separación y lejanía) a una melancolía, a un afán enteramente de imaginación, expresada en la relación consecuencial del «quiero» y «muero», de clara extracción popular, pero no menos verdadera. Por lo demás, ciertamente es contemporánea de «Primavera celosa», una poesía menor, también de acento popular, que se titula «Del ay al ay por el ay» y que empieza así:

> Hijo soy del ay, mi hijo,
> hijo de su padre amargo.
> En el ay fui concebido
> y en un ay fui engendrado...

Por donde se ve que casi simultáneamente al tema amoroso aparece en la poesía hernandiana un motivo destinado a tomar gradualmente cuerpo y a ser seriamente ahondado: el lamento por el desdichado destino al que siente condenado desde su nacimiento y aun desde antes de su nacimiento.

La intercalación de estos dos motivos en un contexto poético anterior, el prevalecimiento alternativo de uno u otro y la anulación del uno por el otro, forman la trama con que Hernández, entre 1934 y 1935, teje la tela de ese grupo de sonetos que, a través de una bastante atormentada selección y la introducción de algunas variantes, constituirán el hermoso conjunto de *El rayo que no cesa.* No es fácil distinguir la exacta sucesión de sentimientos reales e imaginarios, o de tentaciones y perspectivas poéticas, que acompaña la larga gestación del libro. De todos modos, un análisis de tal gestación será el mejor comentario de la obra realizada. Y si me voy a detener en este análisis es porque en *El rayo que no cesa* está el nudo de la experiencia poética de Hernández, y porque substancialmente este libro constituye exactamente el momento crucial de transición de la experiencia humana y de la maduración ideológica de nuestro poeta. Efectuaré el análisis en tres planos: A) la interpretación de los tres títulos de las tres versiones, que nos ofrecerá una importante huella para descubrir el **proceso intencional** de la obra, o sea, la evolución de la poética hernandiana; B) el examen de las fases del sentimiento amoroso de Miguel y de los contenidos autobiográficos, que nos dará la línea del **proceso temático** de la obra; C) la identificación de las particularidades técnicas del libro, partiendo de las exclusiones y las variantes, que nos revelará su **proceso estilístico.**

A) Los títulos de las tres versiones ya son por sí solos bastante sintomáticos. El primero, *Imagen de tu huella,* es una frase que responde sobre todo al dato amoroso, pero con un matiz ascético que deriva de un verso de San Juan de la Cruz **(a zaga de tu huella)** y del comentario que hace el mismo San Juan: «Dice aquí al Alma al Verbo, su Esposo: a zaga de tu huella, es decir, a zaga de la huella de dulzura que de ti imprimes e infundes, y de olor que de ti propagas». *(Comentarios a algunos versos del Cántico Espiritual).* No en balde aparece la expresión «imagen de tu huella» en uno de los sonetos que Hernández pasa de la segunda a la tercera versión y que se caracteriza por su abstracto furor pasional. Comienza con un verso de sabor místico:

> Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos...

y acaba con un tercero donde figura la misma asociación «huella-olor» ya propuesta por San Juan:

> Los olores persigo de tu viento
> y la olvidada imagen de tu huella,
> que en ti principia, amor, y en mí termina.

El segundo título, *El silbo vulnerado,* también ha sido extraído, como muchas veces se ha observado, de dos estrofas del *Cántico* de San Juan de la Cruz. Más: la expresión ya había sido empleada dos veces por nuestro poeta; primero en la can-

ción ascética «Cuerpo y alma»; después en el final de la ya recordada poesía «Del ay al ay por el ay»:

> Silbo para consolar
> mi dolor a lo canario,
> y a lo ruy-señor, y el silbo
> ¡ay! me sale vulnerado.

Lo cual es, precisamente, una especie de explicación de aquel título: en efecto, el sustantivo **silbo,** típico del léxico pastoral hernandiano (recordemos su colección de *Silbos),* es casi un sinónimo de «canto espontáneo», mientras que el arcaico adjetivo **vulnerado** —un latinismo frecuente en la escritura devota— lo colorea con un doliente tinte de predestinación. Cuando la locución **Imagen de tu huella** le pareció que quizá restringía el sentido de sus sonetos dentro del privado discurso de amor («que en ti principia, amor, y en mí termina»), Hernández, en el esfuerzo de atribuirles un campo más vasto de significación la reemplazó por **El silbo vulnerado,** dos palabras para expresar también y sobre todo, el grito de angustia propio del poeta. La pasión amorosa, aunque agigantada, ya no agota ahora todo su yo:

> Y no sabes, amor, que si tú el lado
> mejor conoces de mi vida cruda,
> yo nada más soy yo cuando estoy solo:

aunque su soledad es siempre una «soledad de enamorado»:

> La pena hace silbar, lo he comprobado
> cuando el que pena, pena malherido,
> pena de desamparo desabrido,
> pena de soledad de enamorado.

A pesar de ello, el leve cambio de título es, en este punto, sólo el preludio para un cambio más radical de la materia y de la perspectiva poética emocional. De manera que sólo en el momento en que Hernández pierde definitivamente —según el consejo de García Lorca— su «obsesión de poeta incomprendido» y logra hablar como **hombre,** y el mismo sentimiento amoroso actúa como **deus** oculto, sólo entonces se desplaza el ángel visual de los sonetos, cambia en parte la materia cantada, y el título le es sugerido por las dos tristísimas composiciones que abren la nueva y última versión del libro. La imagen *El rayo que no cesa* surge del relato mismo de su amarga historia humana:

> Un carnívoro cuchillo
> de ala dulce y homicida
> sostiene un vuelo y un brillo
> alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido.

Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas,
negra está, y mi corazón,
y mi corazón con canas.

Tal es la mala virtud
del rayo que me rodea,
que voy a mi juventud
como la luna a la aldea.

Recojo con las pestañas
sal del alma y sal del ojo
y flores de telarañas
de mis tristezas recojo.

¿A dónde iré que no vaya
mi perdición a buscar?
Tu destino es de la playa
y mi vocación del mar.

Descansar de esta labor
de huracán, amor o infierno
no es posible, y el dolor
me hará a mi pesar eterno.

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.

Pero la imagen aparece aún más explícita en el primer soneto del libro:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras...?

y, siempre amargamente, se contesta:

> Este rayo ni cesa ni se agota:
> de mí mismo tomó su procedencia
> y ejercita en mí mismo sus furores.

B) Se ha observado que en los citados sonetos de Hernández «hay un interesante correlato entre su realidad y su poesía (Guerrero Zamora, pág. 83, nota) y que algún episodio de la pequeña y atormentada crónica de amor de Miguel y Josefina, revelado por las cartas, deja una señal neta en algunos de aquellos versos. En el terceto final de un soneto de *Imagen de tu huella,* que empieza con el verso «Mi corazón no puede con la carga», por ejemplo, se halla transcripta, con patética (y poética) exageración, la noticia de una enfermedad de Josefina («dentro del tuyo» se refiere a «corazón»):

> Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
> que de nostalgia tienes inclinado
> medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo.

Otra vez, el recato de Josefina y el recuerdo del primer beso le inspiran las primeras frases de una de las composiciones del **Silbo:**

> Te me mueres de casta y de sencilla:
> estoy convicto, amor, estoy confeso
> de que, raptor intrépido de un beso,
> yo te libé la flor de la mejilla.

Acá y allá, además, se notan rastros de los lamentos de amor, de los celos e intemperancias eróticas, de los alternativos estados de ánimo ya revelados en el epistolario. Pero semejantes fragmentos autobiográficos, de carácter inestable y episódico, acaban mezclados en un contexto de invención más compleja. Por lo cual lo que más importa es desde luego la amplia irradiación de sensaciones y sentimientos que se despliega en el curso de las tres versiones sucesivas. Por lo pronto, contrariamente a lo que el título *(Imagen de tu huella)* y la probable cronología de las relaciones entre los novios inducirían a suponer, no es en la colección inicial, aún trabada por una tendencia al abstracto descriptivismo de *Perito de lunas,* donde mayormente se manifiesta la pasión amorosa de Miguel; sino en la colección intermedia *(El silbo vulnerado),* aunque con las limitaciones descritas. Sin embargo, en el conjunto, un sentimiento dichoso y optimista del amor distingue la parte reservada a este tema en la primera versión: ora con tonos serenos y estoicos (véase el soneto «Gozar y no morirse de contento», ora con ímpetu romántico («Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos»), ora en sentido naturalista y pagano (en el soneto «Ya se desem-

baraza y se desmembra», trozos como el que principia con el verso «Toda la creación busca pareja»), ora con imágenes cósmicas **Pirotécnicos pórticos de azahares).** En cambio, en *El silbo vulnerado,* el poeta parece desahogar ya más libremente sus propios sentimientos y, mitificando un poco la actitud recatada y huraña de su mujer, logra conmoverse, a veces sinceramente, ante su misma soledad y tristeza:

> Silbo en mi soledad, pájaro triste,
> con una devoción inagotable...

o bien:

> Lo que he sufrido y nada, todo es nada,
> para lo que me queda todavía
> que sufrir, el rigor de esa agonía
> de abocarme y ver piedra en tu mirada.

Pero en esta versión, tanto recae el acento sobre el motivo de la pena de amor que se convierte en una sucesión casi ininterrumpida de llantos, suspiros, quejumbrosas protestas. Precisamente en esta fase Hernández compone algunos sonetos —luego incluidos en *El rayo*— que resultan indicativos desde el primer verso: «Me tiraste un limón, y tan amargo», «Tu corazón, una naranja helada», «Umbrío por la pena, casi bruno», «Fuera menos penado si no fuera», «Tengo estos huesos hechos a las penas», etc. Por lo demás, como observa Guerrero Zamora (pág. 224), si la palabra **amor,** empleada como inciso, se repite en *El silbo* catorce veces, el sustantivo **pena** y el verbo **penar** se repiten en el mismo treintaicinco veces. Esa insistencia sobre la «pena amorosa», sobre el «martirio del amor» y sobre la inveterada correlación amor-muerte **(adiós, amor, adiós hasta la muerte,** es el último verso del último soneto de *El silbo),* confiere al libro un sabor romántico, un tono efusivo, un halo doliente. Por lo que, aun cuando la situación es auténtica, el conjunto del libro resulta un entrelazamiento complejo de realidad y de imaginación, de sentimientos y de actitudes; y, si bien la pena de Hernández tiene raíces profundas y sufridas, aún se advierte algo mediato y literario; algo que viene de la tradición petrarquesca antes que de la experiencia vivida. Sin embargo, exactamente en la estela de una autoconmiseración, ora verdadera, ora de adopción o actitud, el poeta se encamina hacia esa leopardiana «exploración del propio pecho» que da su primer fruto importante con *El rayo que no cesa.* Desde el punto de vista de los contenidos, en *El rayo* se verifica un desplazamiento decisivo: el inestable equilibrio idílico-melancólico-pasional de *El silbo* se quiebra, en efecto, bajo el peso de una sustancia trágica, solemne y amarga, toda, o casi toda, genuina, que parece aflorar desde un fondo abismal de corpórea, total, antigua angustia.

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

Por igual impulso la figura retórica de «la imagen de tu huella» experimenta un total vuelco connotativo:

Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima,
se desplaza y rompe la armadura
de arrope bipartido que me ciñe la boca
en carne viva y pura,
pidiéndote a pedazos que la oprima
siempre tu pie de liebre libre y loca.

También en *El rayo* mueve a Hernández un impulso de amor, y el amor, como decíamos, queda como un **deus** oculto del libro; o, mejor dicho, como la energía que logra dramatizar al extremo su corazón, representar trágicamente la suerte adversa, exaltar su sanguínea y rebelde vehemencia. «Siglos de catolicismo», se ha escrito en España en 1952, y no sin valentía, «han dado al español un furioso y triste sentido del amor» (Arturo del Hoyo, pág. 17). Y es este sentido triste y furioso el que dicta al poeta estrofas como:

No me conformo, no: me desespero
como si fuera un huracán de lava
en el presidio de una almendra esclava
o en el penal colgante de un jilguero.
Besarte fue besar un avispero
que me clava al tormento y me desclava
y cava un hoyo fúnebre y lo cava
dentro del corazón donde me muero.

La gran novedad conceptual de *El rayo,* con respecto a las obras anteriores (comprendido *El silbo),* consiste en el ya aludido cambio de visual de Hernández: el cual no habla hasta ahora como **poeta,** sino como **hombre,** y por lo tanto ya interpreta el mundo en base a una concepción totalmente humana, terrenal, inmanente. «Enlazado con los temas de la tremenda querella del amor, el dolor y la muerte, se acendra aquel su primigenio sentido de la tierra, pues Hernández sabe ahora que sólo en ella encontrará descanso la vida humana» (Zardoya, pág. 252). Más y mejor: aquellos temas vistos del lado humano y, por añadidura, desarrollados en una dimensión cósmica (la dimensión telúrica y cósmica —repito— era hasta **Imagen de tu huella** todo lo más un agregado dato naturalista y una forma mediata de paga-

nismo), ahora se proyectan finalmente en un plano existencial y ontológico. Ya estamos en «el umbral de la crisis religiosa» de Hernández (Vivanco, pág. 536); o, mejor dicho, estamos en el punto en que empieza el camino de una concepción materialista. Esto se comprueba sobre todo en el citado **romance** que inicia el libro **(Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida);** en el soneto del toro que empieza con el verso **Como el toro he nacido para el luto),** que tiene también una «aplicación social y colectiva, más amplia», pues «es el poema de la existencia humana, es el poema en que se enfrentan dos concepciones de la vida vigentes en toda sociedad moderna» (id., pág. 537); y en la composición «Me llamo barro aunque Miguel me llame». Por lo demás, me parece sintomática esta variante de *El rayo,* que cambia por completo el sentido de un soneto anterior. En *El silbo* la poesía que empieza **Una querencia tengo por tu acento,** terminaba con este tercerto:

> Que venga, Dios, que venga de su ausencia
> a serenar la sien del pensamiento
> que me mata con un eterno rayo:

en *El rayo* se transforma así:

> Quiero que vengas, flor, desde tu ausencia,
> a serenar la sien del pensamiento
> que desahoga en mí su eterno rayo.

Donde se nota también que la metáfora del **rayo,** muchas veces repetida, se extiende en un arco de connotación más amplio del que por sí misma, semántica y simbólicamente, pareciera poder abarcar.

En fin, en la elegía que se encuentra al final del libro y que está dedicada justamente a la muerte prematura de Ramón Sijé, Hernández prorrumpe en un grito de rebelión, casi blasfemo para la memoria del amigo a quien se dirige la poesía:

> No perdono a la muerte enamorada,
> no perdono a la vida desatenta,
> no perdono a la tierra ni a la nada...

C) La progresiva conquista de una perspectiva poética más amplia (proceso intencional) y el gradual encuentro de un centro emotivo-existencial auténtico (proceso temático) tienen su correlación dialéctica en la larga elaboración estilística de *El rayo que no cesa* a lo largo de las dos versiones anteriores. Han dado un buen aporte al análisis estilístico de este libro (y de los sucesivos), según los cánones de la escuela de Dámaso Alonso, no sólo los dos biógrafos principales de

Hernández y Cano Ballesta, sino también algunos otros críticos, autores de comentarios ocasionales: por ejemplo en el soneto 22 (**V. Bibliografía**). Por lo tanto, me limitaré a resumir algunos resultados logrados por otros, agregando de mi parte varias observaciones.

Todos han atribuido a un criterio de gusto, de musicalidad, de ritmo y de precisión expresiva el movimiento de las exclusiones (o de las inclusiones) de los distintos sonetos en las tres colecciones, así, como también la introducción de correcciones o variantes. Pero esto no es totalmente ni siempre cierto: la supresión de algunos poemas de la primera versión **también** responde a los cambios del diseño general de la obra y de la materia poética que ya hemos visto, y a los mismos cambios —y no a una elección estrictamente formal— se debe **también** la introducción de algunas variantes, como la que hemos citado antes. Claro, con las sucesivas correcciones, «evitó el poeta palabras coladas de rodón, traídas para lograr los acentos o para cumplir la medida silábica; evitó los compuestos artificiosos de que adolecía su obra anterior; evitó las asonancias internas; suprimió los adjetivos inexpresivos o impropios, la repetición en un mismo poema; imprimió matizaciones más sutiles, tanto melódicas como conceptuales, y logró mayor fluidez en esa unidad casi silogísticamente sentimental que es el soneto» (Guerrero Zamora, pág. 235). Pero el cuadro completo y exhaustivo de las variantes de las tres versiones, que analizaremos sistemáticamente más adelante (V. Apéndice), no se puede referir totalmente a hechos de mera elección estilística. En este sentido, es sintomático el caso del soneto «Ya de su creación, tal vez, alhaja», del que se tienen tres redacciones distintas; en la última redacción, de hecho, el poeta vuelve en parte a la primitiva, precisamente por hallarla más espontánea y directa, o más eficaz en su generalización. En suma, si por un lado las correcciones finales del *Rayo* sirven para simplificar las imágenes, hacerlas menos herméticas o barrocas, librarlas de toda molesta escoria afectada, vanguardista o experimental, agilizar el verso para que corra más concisamente hacia su «verdad» emotiva y conceptual; por otro lado casi siempre tienden asimismo a significarse más vastas y a razones más profundas, articulándose en un curso que se abre a líneas existenciales y universales.

A medida que Hernández avanza en su elaboración poética y, especialmente, en su esfuerzo de interiorización, también su léxico fluye con mayor naturalidad y sencillez: caen algunas palabras arcaizantes (**venturanza, olvidanza, ruy-señores, ivierno,** etc.), y algunos términos compuestos, típicos del período de **Perito en lunas (oriblanco, blanquioscura, pechiabierto,** etc.), amados por Góngora. La gradual «dramatización» de su corazón conduce al poeta al uso de sustantivos de carácter dinámico (**rayo, vuelo, espadas, furias, huracán, tormenta, chorro,** etc.), de verbos de acción impetuosa (**herir, combatir, perseguir, tronar, diluviar,** etc.), de adjetivos tendentes a connotaciones ásperas, sombrías, violentas (**carnívoro, homicida, destructor, exasperado, colérico, lluvioso, umbrío,** etc.).

Por lo que atañe a los principales recursos estilísticos, se ha observado que en el **Rayo** prevalecen las siguientes formas: la antítesis, la hipérbole, la correlación, la anáfora y el paralelismo. Además, en uno o dos casos, se ha notado que Hernández recurre a figuras más complejas, como la conduplicación sintagmática y la epanadiplosis. Entre las técnicas metafóricas, recurre preferentemente en este libro a la sinestesis y a la imagen de tipo surrealista (Zardoya, pág. 254, y Guerrero Zamora, pág. 236, y siguientes).

Se ha definido menos el campo de las influencias formales que con mayor o menor claridad obran en la gestación de *El rayo*. Yo diría que hasta *El silbo* perduran las reminiscencias de Góngora y de los viejos y nuevos gongoristas, de Lope y de la tradición petrarquista (un eco del Lope petrarquista, por ejemplo, el Lope del soneto «Desmayarse, atreverse, estar furioso», se advierte en el comienzo y en la estructura del soneto hernandiano «Gozar y no morirse de contento»). En cambio, en la última versión de su obra, Hernández muestra sobre todo la influencia de Quevedo, aunque sólo sea a través de la mediación del sensualismo y del telurismo de Neruda y Aleixandre. A medida que en su poesía los sentimientos van cobrando densidad y tensión, va siendo para él más necesaria, indispensable, la lección de Quevedo: al cual, por lo demás, justamente en aquellos años, también se remite Neruda recordando el verso quevediano **hay en mi corazón furias y penas.** Quevediano es —como observará Juan Ramón Jiménez, en 1936— el aspecto y el curso de los tres sonetos sobre los toros, y quevediana —recordemos el soneto «Piedra soy en sufrir pena y cuidado», de Quevedo— es la confesión amarga que caracteriza varias composiciones de *El rayo* (empezando por «Un carnívoro cuchillo», pasando por «Me llamo barro», y terminando con la elegía a Ramón Sijé, a la cual también se refiere Juan Ramón Jiménez llamándola «loca elegía»). Sin embargo, la influencia de Quevedo es todavía un poco exterior, precisamente a causa de todo lo que en el libro de nuestro poeta todavía queda de pose: por ejemplo, el recuerdo del quevediano **polvo enamorado** induce a Miguel a un abuso del mismo adjetivo por asociaciones igualmente desusadas y casi sinestéticas, como **obstinación enamorada, beso enamorado y muerte enamorada...** La influencia de Neruda y Aleixandre se manifiesta claramente en algunas imágenes exclamativas y cósmicas de Hernández, como en estas dos estrofas:

> Exasperado llego hasta la cumbre
> de tu pecho de isla, y lo rodeo
> de un ambicioso mar y un pataleo
> de exasperados pétalos de lumbre.
>
> Pero tú te defiendes con murallas
> de mis alteraciones codiciosas,
> de sumergirte en tierras y océanos.

Las resonancias de la poesía popular en la poesía de Hernández deberían ser motivo de una investigación aparte, empezando por la redacción de los *Silbos,* de *El silbo vulnerado* y de *El rayo que no cesa.* Algo se ha escrito al respecto: por ejemplo, algunas alusiones encontramos en los estudios de Concha Zardoya; pero habría que ver el ensayo de William Rose, *Popular Aspects of the Poetic World of M.H.* (**V. Bibliografía**). El soneto de «El silbo» y de «El rayo», «Me tiraste un limón, y tan amargo», no sólo tiene un antecedente en la cancioncilla de Lope, «Naranjitas me tira la niña», como advirtió Del Hoyo (pág. 15), sino que también, y quizá directamente, lo tiene en las coplas populares: desde las que cita el norteamericano Rose;

> Arrójeme unas naranjicas...

y:

> Un limón me tirastes
> desde la torre;
> en el alma
> me distes
> sangre me corre...

hasta la que encuentro en *Cuentos y poesías populares andaluces,* de Fernán Caballero (Leipzig, 1866):

> De tu ventana a la mía
> me tirastes un limón
> el limón cayó en la calle,
> el zumo en mi corazón.

Así, en la misma colección, pueden encontrarse numerosos ecos poéticos de la pena amorosa de Hernández; por ejemplo, en la copla;

> La pena y la que no es pena
> todo es pena para mí;
> ayer penaba por verte
> y hoy peno porque te vi.

En tanto que el verso final de la elegía a Sijé **(compañero del alma, compañero),** recuerda el verso inicial de una de aquellas estrofitas: **Compañera de mi alma...**

Pero los ejemplos podrían multiplicarse.

3

El 25 de diciembre de 1935 muere en Orihuela Ramón Sijé, y el 24 de enero de 1936 la imprenta de Manuel Altolaguirre acaba de imprimir *El rayo que no cesa:* en este breve lapso Miguel Hernández escribe y logra incluir en el libro la elegía dedicada a la muerte del amigo. Con ella, puede decirse, sella definitivamente su alejamiento de la ideología católica: en efecto, la elegía suena a tierno epitafio —tanto más tierno en cuanto más decidido— de una amistad y de toda una época de su vida. Pero ya antes, como hemos visto, en el curso de 1935, mientras tenía lugar la última fase de creación del libro, Hernández ya se había venido apartando de la influencia neocatólica de Sijé, atraído cada vez más por las sugestiones neorrománticas y las enseñanzas, por entonces vagamente revolucionarias, de Aleixandre y Neruda. Al punto de que no se advierte en la elegía ningún signo de reconsideración, por no decir de arrepentimiento: señal de que habían resultado vanas las repetidas advertencias epistolares de Sijé a Miguel para que, sobre todo, no olvidara su educación católica, su «dignidad humana», su voz limpia de poeta, y se sustrajera sin tardanza del «nerudismo, aleixandrismo, albertinismo», (carta de Sijé del 29 de noviembre de 1935, reproducida por Concha Zardoya, págs. 215-216); señal, además, de que tampoco la emoción provocada por aquella muerte prematura y cruel pudo insinuar ninguna sombra de afectuosa duda en las nuevas convicciones de Miguel.

Por lo demás, precisamente entre 1935 y 1936, antes de estallar la guerra civil, vive Miguel algunas experiencias humanas y poéticas apreciables. En primer lugar, finalmente, se percata, aunque sólo por intuición, de la encendida atmósfera de lucha política y social, y de profunda renovación intelectual que lo rodea. A principios del verano de 1935 (carta a C. Conde y A. Oliver, citada por Guerrero Zamora, pág. 87, nota), escribe «un drama de la montaña y sus trabajadores», *Los hijos de la piedra,* en el que, inspirándose claramente en las agitaciones de los mineros asturianos de octubre de 1934, y de las represiones que siguieron, pone en escena la desesperada rebelión de un grupo de trabajadores contra el patrón de las minas, de las tierras y de la aldea de Montecabra (es evidente el recuerdo de Fuenteovejuna, de Lope). No son el apoyo de la rebelión los mineros, sino un joven pastor, a quien el amo ha hecho meter en la cárcel para poder violentar impunemente a su mujer... Claro, hay mucha ingenuidad y mucho esquematismo en este drama de Hernández. Sin embargo, no es una obra artificiosa: en algunos cuadros de la naturaleza y en algunas emocionadas escenas de amor del pastor se trasluce el recuerdo palpitante de su propia infancia entre cabras y retamas, o bien el reflejo directo de su propia sombría pasión amorosa; pero en otras partes se advierte un conocimiento nuevo acerca de los conflictos sociales y de determinados estratos de la población española (braceros, mineros, guardias civiles, etc.). El paisaje mismo no recuerda totalmente al que le fuera connatural: la misma Montecabra («un pueblo

producido en la pura piedra. Las casas son nichos cavados al pie del monte. Da la impresión de un panal petrificado»), hace pensar más que todo en una aldea de la dura Castilla. Y quizá se trata realmente de la misma aldea castellana aludida en una prosa suya poco conocida de 1935, donde describe un interesante encuentro con un bracero y su vida («supe una vez más lo que vengo sabiendo desde que me conozco: la trágica vida del campesino»):

> Antonio tenía un jornal de siete pesetas. Para cobrarlas trabajaba desde las dos y media o las tres de la mañana hasta las diez de la noche. Diecinueve horas y media de jornada, dos de taberna y dos y media de mujer y sueño. No se quejaba por tanto trabajo; su deseo, como el de todo buen campesino, era que no le faltara. Pero se indignaba, echaba chispas por los ojos y los puños, comentando las palabras de un político que había declarado por entonces que la gente del campo tiene para vivir suficientemente con tres pesetas...» «¿Es que somos animales, Miguel? Fíjate: gano ahora siete pesetas, pero este filón dura dos meses nada más. Pasará este tiempo y vendrá el invierno y, entonces, ni siete, ni tres pesetas, ni nada. Con este brazo sobre otro, a ver caer la nieve...» *(Obras completas,* pág. 942).

En el mismo período Miguel viajaba por España recogiendo noticias y datos para la enciclopedia taurina de Cossío, para la que sigue trabajando. El 6 de enero de 1936, en uno de tales viajes, resulta víctima de un incidente que provoca en él un nuevo ímpetu de rebelión: por segunda vez, y siempre a causa de su modestia y descuido en el vestir, y de su aspecto de hombre del pueblo, es arrestado y maltratado por la Guardia Civil. He aquí cómo narra Miguel el episodio en una carta dirigida a Josefina:

> Siento mucho que se haya sabido en Orihuela lo que me ocurrió con la Guardia Civil. Verás: el día de Reyes íbamos a ir a San Fernando del Jarama, que es un pueblo próximo a Madrid, varios amigos. Nos citamos en la estación y luego resultó que a los otros se les hizo tarde y me fui yo solo a San Fernando. Yo, como siempre, me había dejado la cédula en mi casa y estaba, por las afueras del pueblo donde hay una ganadería de toros, viéndolos; de pronto se presenta la Guardia Civil ante mí, me dicen que qué hago por allí, contesto sonriendo que nada y que estoy por gusto: mi sonrisa debió irritarlos mucho, me pidieron la cédula personal, les dije que no la llevaba y me dijeron que me llevaban detenido al cuartel de muy malos modos. Yo, indignado, les dije que aquellos no eran modos de tratar a una persona. Bueno; por esto nada más que pasó, en el cuartel me dieron no sé cuántas bofetadas, me quitaron las llaves de mi casa, me dieron con ellas en la cabeza, me llamaron ladrón, hijo de p... Querían que dijera que había ido al pueblo a robar o a tirar bombas. Como no me sacaban otras palabras que no fueran de protesta, me dijeron que me iban a hacer filetes si no confesaba los crímenes que había cometido. Por fin, me dejaron telefonear a Madrid a mi amigo el Cónsul de Chile (Pablo Neruda), y sin darme ninguna explicación ni disculparse me dejaron libre. Comprenderás que desde aquel día tengo odio a la Guardia Civil, menos a tu padre, Josefina... (C. Zardoya, págs. 216-217).

Transcribo entero el relato de Miguel (cortado y modificado por Guerrero Moya, deseoso de defender a «los honrados guardia civiles»), no sólo porque hay en sus palabras la misma carga de antigua y serena rebeldía que puede advertirse en las palabras del bracero Antonio; no sólo porque, en su ingenuidad, muestra una eficaz pintura de su carácter; sino también porque el relato muestra, en consecuencia y con mucha naturalidad, qué género de adhesión iba Miguel a dar muy pronto a la acción y a los ideales socialistas. Aunque distraído por la intimidad de su encendido amor, aunque absorbido por sus fugaces éxitos de poeta, basta aquel pequeño episodio para volver a Hernández a la realidad de los tiempos calamitosos que anteceden a las elecciones de febrero de 1936, y al triunfo del Frente Popular, y a la tensión que, entre atentados y delitos políticos, prepara el estallido de la guerra civil. Pero hay en el episodio algo que importa todavía más: al enterarse del incidente ocurrido a Miguel, un grupo de intelectuales envía una protesta pública al diario *El Sol,* de Madrid, y Miguel tiene, por primera vez, la prueba tangible de la posición que ocupa en la sociedad española, y de la nueva solidaridad que une a los hombres de cultura española circundándolo a él. (Guerrero Zamora, pág. 98).

Por lo demás, a hechos como el referido se debe que por un lado, se plasme y consolide la conciencia ideológica de Hernández y, por otro lado, madure en él y se componga una manera distinta de entender la función de poeta. El escritor argentino Raúl González Tuñón que, como otros dos sudamericanos, César Vallejo y Pablo Neruda, residía en aquellos años en España, y a quien Miguel dedica un inflamado y «revolucionario» soneto, narra: «Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel se puso resueltamente en medio de la tempestad». (E. Romero, pág. 75). La demostración más seria de tal aseveración se tiene, desde luego en la misma actividad literaria de Hernández, empezando con el citado drama *Los hijos de la piedra,* y con una poesía de 1935 titulada «Alba de hachas»; en cambio, son pocos, y de escaso relieve, los escritos en los que enunció sus convicciones generales al respecto. Dejando de lado una poesía autoexegética de la que hablará más adelante, los escritos principales de Hernández al respecto son tres: un artículo sobre la primera *Residencia en la tierra,* de Neruda, publicado en *El Sol,* del 2 de enero de 1936, citado en parte por Guerrero Zamora (nota págs. 77-78-79); la dedicatoria de *Viento del pueblo,* a Vicente Aleixandre, y la dedicatoria de *El hombre acecha,* a Neruda (**Obras completas,** págs. 263 y 313). Aunque de épocas diferentes (respectivamente de 1936, 1937 y 1939) tales escritos tienen como común punto de partida el prólogo-manifiesto («Sobre una poesía sin pureza»), escrito por Neruda en la revista *Caballo verde para la poesía,* que dirigió en Madrid, entre octubre de 1935 y julio de 1936. En abierta oposición a la corriente de la «poesía pura», capitaneada por Juan Ramón Jiménez, escribía Neruda:

> Así sea la poesía que buscamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones... Quien huye del mal gusto cae en el hielo. (P. Neruda, *Obras completas,* II, 3ª ed., pág. 1.040).

Y en su comentario a *Residencia,* Hernández se decía aburrido de tanto arte menor y puro:

> Me conmueve la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde asisto a espectáculos grandiosos, cataclismos, desventuras, mundos convulsionados, y oigo gritos y cascadas de sangre. Me fatiga la vocecita menuda que se extraía frente a un álamo y dispara cuatro versitos y cree que todo está resuelto en poesía. Basta de melindres y náuseas de poetas que parecen monjitas confiteras...

Más allá de la carga polémica contra la afectación y las contaminaciones de la escuela de Juan Ramón Jiménez (polémica que sin embargo tuvo, en aquellos años, su importancia), las fervientes palabras de Neruda y Hernández se limitan, substancialmente, a auspiciar una poesía intuitiva, dirigida a expresar las primigenias fuerzas de la tierra (telurismo) así como las delirantes y convulsionadas voces de las cosas y de los hombres, unidos en el caótico y hermoso abrazo de la realidad cotidiana (tremendismo y naturismo). Esta actitud, de origen esencialmente romántico —que coincide o marcha a la par de la análoga actitud de Aleixandre en *Pasión de la tierra*— favorecida la infiltración del verbo surrealista en España, y a la vez era favorecida por éste, como puede verse por una serie de obras poéticas de la época, sin excluir, por cierto, *Poeta en Nueva York,* de García Lorca. (Véase V. Bodini, introducción a *Poeti surrealisti spagnoli,* Turín, 1963). Pero en la mente de Hernández, más valía como negación (relativa) de un pasado, que como nítida afirmación de una perspectiva. De todos modos, si bien en parte contrastantes con los resultados poéticos, sus sucesivas declaraciones «teóricas», no se apartan mucho, como decíamos, de aquel primer llamamiento. «Nuestro cimiento», escribe en la dedicatoria de *Viento del pueblo,* «será siempre el mismo: la tierra». El vínculo con la tierra es el término de tránsito hacia una nueva visión de la realidad, como en los versos iniciales de «Llamo a los poetas» (compuesto entre 1937 y 1938):

> Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
> y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra...

Pero la matriz intuitiva persiste y, al igual que en Neruda, en Hernández las varias y generales fuentes de poeticidad del mundo objetivo (las voces de las cosas y

de los hombres) en un momento dado se reúnen en torno de una fuente principal, el pueblo, considerado —como objeto y sujeto de poesía—, casi como categoría de intuición y conocimiento.

> Los poetas —escribe Hernández en la misma dedicatoria y premisa— 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. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

Algún tiempo más tarde, ya pasado el primer impulso de heroica exaltación, en la dedicatoria a Neruda de *El hombre acecha,* Hernández, si bien con otra entonación, se mantendrá firme en su actitud «intuicionista»:

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

Aparte de su singular (nerudiana) vestidura metafórica (¿o retórica?), tales declaraciones sólo deben tener para nosotros un valor de somera base de orientación para el análisis del complejo mundo poético hernandiano.

La «conversión» al mundo colectivo, a la poética social y de resistencia, tiene lugar y se manifiesta en Hernández, al igual que en Neruda, como anhelo de liberarse de los viejos mitos de la religión y de la metafísica, del oscuro túnel de la desesperación individual, y —sobre todo en el poeta chileno— de la informe y tenebrosa zona de los sueños. Tanto la poesía que indica el momento de la «conversión» de Neruda («Reunión bajo las nuevas banderas»), como la —presumiblemente anterior a la guerra— que abre una nueva visión de Hernández («Sonreídme»), se dirigen a un **vosotros** numeroso, colectivo, y proceden bajo la enseña de una fórmula optimista. Neruda, refiriéndose a las «sombras de sangre» de su historia individual, escribe:

> No,
> ya era tiempo, huíd
> sombras de sangre
> hielos de estrella, retroceded al paso de los pasos humanos
> y alejad de mis pies la negra sombra.

y, dirigiéndose a los hombres, a los «otros»:

es la hora
alta de tierra y de perfume, mirad este rostro
recién salido de la sal terrible,
mirad esta boca amarga que sonríe,
mirad este nuevo corazón que os saluda
con su flor desbordante, determinada y áurea.

En tanto que la rebelión de Neruda se dirige sobre todo contra la imagen de su propio reciente pasado literario de «hielo» y de «sombra», la rebelión un poco anárquica de Hernández se dirige casi totalmente contra el peso oprimente de la tradición católica:

Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y cálices...

.....

Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
de aquella boba gloria: sonreídme.
Sonreídme, que voy
adonde estáis vosotros los de siempre,
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
os arrancáis la corona del sudor a diario.

Me libré de los templos, sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios...

En Hernández, más que en Neruda, la ruptura apóstata con el pasado se manifestará en un verdadero ímpetu de regocijo y optimismo, desconocido para él quizá hasta entonces (como puede verse en «Juramento de la alegría»):

Salí de llanto, me encontré en España,
en una plaza de hombres de fuego imperativo.
Supe que la tristeza corrompe, enturbia, daña...
Me alegré seriamente lo mismo que el olivo.

Por añadidura, dar su adhesión a los principios socialistas fue para Hernández dar una salida natural a sus orígenes campesinos, a la vez que un lógico desarrollo a sus convicciones de intelectual y un espontáneo logro a algunas de sus peculiaridades poéticas.

Pero detengámonos en el momento en que Hernández experimenta la influencia de Aleixandre y Neruda. En tanto que en Neruda el telurismo tenía un concreto equivalente en su «vocación materialista» y en su fundado whitmanismo; y en tanto que en Aleixandre el sentido cósmico tenía sus razones vitales en la naturaleza visionaria de su fantasía lírica; en Hernández los mismos fermentos neorrománticos actuaron especialmente, por no decir exclusivamente, como fuerzas de ruptura y liberación de los esquemas y cánones poéticos dentro de los cuales ya se habían manifestado su bucólico panteísmo y sus figuraciones cósmicas. Se explica que la influencia directa y más manifiesta de Neruda o Aleixandre se concentre en un grupo muy restringido de composiciones en versos libres y en un breve período de la obra hernandiana, sin modificar jamás su original esqueleto. El «arte menor» (en la acepción incluso técnica de la palabra: o sea, poesía en verso menor), momentáneamente despreciado y combatido, no tardará en reaparecer en las páginas de Hernández.

Entre las poesías que quedaron fuera de *El rayo* (y de los libros sucesivos), y compuestas en 1936, las más próximas a una línea surrealista, o más impregnadas del hermetismo barroco de uno u otro de aquellos dos poetas, son: «Vecino de la muerte», «El ahogado del Tajo», dedicada al poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer; «Oda entre arena y piedra» a Vicente Aleixandre; «Oda entre sangre y vino» a Pablo Neruda; «Relación que dedico a mi amiga Delia» (es decir, a Delia del Carril, esposa de Neruda); y la ya citada **Sonreídme.** Naturalmente, como para hacer más elocuente su homenaje, Hernández realiza el mayor esfuerzo mimético con respecto al modo de sentir y expresar de Aleixandre y Neruda en las odas que les dedica a ellos: ora haciendo eco al ilimitado sentido del mar del primero, e imitando sus imágenes llevadas hasta el espasmo; ora zambulléndose en el mundo sensual del segundo, y repitiendo su tumultuoso y turbulento desfile metafórico, y su manera interjectiva y convulsa. Sin emgargo, en ninguna de estas dos odas logra Miguel contener su espontáneo arrebato autobiográfico:

> Yo que he tenido siempre dos orígenes,
> un antes de la leche en mi cabeza
> y un presente de ubres en mis manos;
> yo que llevo cubierta de montes la memoria
> y de tierra vinícola la cara,
> esta cara de surco articulado...

Nerudiana desde los primeros versos es también la «Relación» a Delia del Carril:

> Qué suavidad de lirio acariciado
> con tu delicadeza de lavandera de objetos de cristal,
> Delia, con tu cintura hecha para un anillo...

Pero igual es también en los versos (mediocres) que siguen, en los cuales aparecen términos típicos del léxico del poeta chileno **(cintura, anillo, trigo, colmena)** y expresiones de su fraseo **(no encontraréis a Delia sino muy repartida como el pan de los pobres, tu cabeza de espiga, oro cansado, un mineral racimo, la cólera del fuego).** Por otra parte, en la poesía a Bécquer —otro poeta que mereció las simpatías de algunos exponentes de la generación española del 27— se advierte más claramente la influencia del «verso sinfónico» aleixandrino:

> Un flujo de campanas de bronce turbio y trémulo,
> un galope de espadas de acero circulante jamás enmohecido.

Ninguna composición del referido grupo puede considerarse poéticamente lograda; y mucho menos «Vecino de la muerte» y «Sonreídme». Sin embargo, estas poesías son las más interesantes: la primera —con su hórrida y descompuesta visión de los cementerios— porque nos hace comprender la fascinación que ejercitaban en el lacerado fatalismo de Hernández al tremendismo y la «visión desintegrada» del poeta de la primera y segunda *Residencia* (nótese el simbolismo nerudiano de las **herencias de notarios**); la segunda, «Sonreídme», por razones totalmente diferentes de las que ya hemos hablado.

En cambio, en las otras poesías dispersas del mismo período, Hernández sigue profundizando inflexible y violentamente en su corazón, en su angustia existencial, en su individualidad «universal»: siempre vigilante en su definida línea quevediana y, además, enriquecida con nuevas inquietudes lingüísticas y formales. Si hemos de decir la verdad, no resulta así la elegía que dedica a la desdichada novia de Sijé («Panadera de espigas y de flores»), donde se prolonga el tierno dolor por la muerte del amigo: pues esta poesía es, estilísticamente, una prolongación del **Rayo.** En cambio, es sin más así en «Mi sangre es un camino», donde la imagen de la sangre que corre —y había sido sangre verdadera, verdaderamente brotada de una herida que Hernández se produjo al zambullirse en el río de Orihuela (Guerrero Zamora, pág. 88 notas)— se desenvuelve con un difuso y tocante vigor; y así también, especialmente, en el estupendo y tan amargo «Sino sangriento», donde retorna el tema de la sangre ancestral, que se va haciendo persona, bestia, furor, destino, río, mar, «viento y nada»; y es así en la poesía «Me sobra el corazón», donde la pena, que hasta despierta la idea del suicidio, se consuma como en sí misma, en un compacto gesto de estoicismo; y así es, por fin, en la delicada y desolada evocación de Garcilaso (una *Egloga* de tono garcilasiano), en la que manifiesta otros motivos de aguda y compuesta melancolía, como el siguiente:

> Me quiero despedir de tanta pena,
> cultivar los barbechos del olvido,
> y si no hacerme polvo, hacerme arena:

de mi cuerpo y su estruendo,
de mis ojos al fin desentendido,
sesteando, olvidando, sonriendo
lejos del sentimiento y del sentido.

o como este otro:

Nada de cuanto miro y considero
mi desaliento anima
si tú no eres, claro caballero.
Como un loco acendrado te persigo:
me cansa el sol, el viento me lastima
y quiero ahogarme por vivir contigo.

Pero las más singulares entre las poesías que acabamos de citar son «Sino sangriento» y «Me sobra el corazón».

De sangre en sangre vengo
como el mar de ola en ola,
de color de amapola el alma tengo,
de amapola sin suerte es mi destino,
y llego de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino.

Criatura hubo que vino
desde la sementera de la nada,
y vino más de una,
bajo el designio de una estrella airada
y en una turbulenta y mala luna.

Cayó una pincelada
de ensangrentado pie sobre mi vida,
cayó un planeta de azafrán en celo,
cayó una nube roja enfurecida,
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

Vine con un dolor de cuchillada,
me esperaba un cuchillo a mi venida,
me dieron a mamar leche de tuera,
zumo de espada loca y homicida,
y al sol el ojo abrí por vez primera
y lo que vi primero era una herida
y una desgracia era.
.....

La sangre me ha parido y me ha hecho preso,
la sangre me reduce y me agiganta,
un edificio soy de sangre y yeso
que se derriba él mismo y se levanta
sobre andamios de huesos.

Un albañil de sangre, muerto y rojo,
llueve y cuelga su blusa cada día
en los alrededores de mi ojo,
y cada noche con el alma mía,
y hasta con las pestañas lo recojo.

Crece la sangre, agranda
la expansión de sus frondas en mi pecho
que álamo desbordante se desmanda
y en varios torvos ríos cae deshecho.

Me veo de repente,
envuelto en sus coléricos raudales,
y nado contra todos desesperadamente
como contra un fatal torrente de puñales.
Me arrastra encarnizada su corriente,
me despedaza, me hunde, me atropella,
quiero apartarme de ella a manotazos,
y se me van los brazos detrás de ella,
y se me van las ansias en los brazos».

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,
ya que así se lo ordenan a mi vida
la sangre y su marea,
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.
Seré una sola y dilatada herida
hasta que dilatadamente sea
un cadáver de espuma: viento y nada.

Esta poesía y «Me sobra el corazón», con su proceder lírico ondulatorio o interrumpido pero siempre intenso, con su robusta nervadura paratáctica, con su seco vigor lexical, dirigidos a expresar una angustia autobiográfica cada vez más genuina, ya aluden a una mediación entre el discurso alegórico (objetivo) de los clásicos frecuentados por Hernández (Garcilaso, Góngora y, cada vez más, Lope y Quevedo) y la dilatación metafórica (subjetiva) de sus nuevos y momentáneos maestros (Aleixandre y Neruda). Además, también anuncian concretamente —una vez consumada y asimilada la experiencia de la poesía «de masa»— la postrera frase de la lírica hernandiana.

También reviste importancia, sobre todo bajo el aspecto estilístico, la otra obra teatral que escribió Hernández en vísperas de la guerra civil: el drama en verso *El labrador de más aire.* Es la mejor obra teatral que ha brotado de su pluma —en verdad, sustancialmente refractaria a las severas estructuraciones dramáticas—. La leve trama del *Labrador* recalca en cierto modo la de *Los hijos de la piedra:* aquí también el protagonista, Juan, se subleva contra el despótico terrateniente y trata de arrastrar tras sí a los otros resignados braceros, pero aún antes de dar comienzo a su resistencia, o sea a su «huelga al revés», muere bajo la hoz de un sicario del amo. El esquematismo de *Los hijos* queda superado en *El labrador* especialmente gracias a una distribución menos rígida de los efectos y de los movimientos dramáticos y a una articulación de los personajes más rica y espontánea: paralela a una doble historia de amor se desenvuelve, en efecto, la maquinación de la venganza; mientras junto a la acongojada y solitaria figura de Encarnación, que sólo al final declara su secreta pasión por su primo Juan, se mueve el encantador coro de las muchachas enamoradas del «mozo airoso»; y junto a los personajes «serios» aparecen algunos personajes-tipo, casi caricaturescos como el joven Tomás, con fama de simple, el borracho Carmelo, su mujer Antonina, un poco chismosa y quejumbrosa, etc. Privado de verdaderos diálogos, o sea de abiertos y movidos contrastes escénicos, el drama se compone de un hermoso tablero de chocantes «confesiones» que los personajes principales, cerrados y casi inmóviles en sus propios sentimientos, **dicen** a manera de **temas** de una delicada sinfonía o de un sostenido ballet. Entre estos temas o motivos, más o menos desarrollados, se puede citar un trozo del motivo del hambre en los campos (Juan):

> Ronda el hambre nuestra casa
> más de dos y tres eneros
> si faltan los aguaceros
> y el buen tiempo para el trigo
> y hambrientos miráis conmigo
> pasar los meses enteros...

o el del amor sentido como una herida (con el estribillo **y estoy a gusto en mi herida**); o el tema de la mala suerte (los dos dichos por Encarnación); o bien un trozo del motivo del sudor (Juan):

> Arrogante y aldeano,
> me honra extremadamente
> decir que mi pan lo gano
> con el sudor de mi frente.
> Y que desde que la esteva
> llevo, con su manantial
> siempre el sudor me renueva
> una corona de sal...

o el motivo de la vinculación con la tierra («Es mi madre y es mi amiga»...) que también dice Juan; o, en fin, el tema de la sangre como presentimiento de ruina y muerte (Encarnación):

Huele a sangre corrompida
el aire que me rodea,
y me trastorna la vida
una sangrienta marea.
Huele a sangre y a mortaja
el corazón que me duele,
y huele a sangre la paja,
y a sangre la sombra huele.
Mana del trigo un olor
a herida recién abierta
sobre una camisa en flor
desgarradamente muerta.
Me sabe a cuello tajado
el cuello de mi garganta,
y me brota del costado
una ensangrentada planta.
.....
Sangre presiente y ventea
mi amorosa sangre sola,
y la luna que alborea
lleva cercos de amapola.

Lleva espuma, lleva humo
de sangre ardiente en su albor,
y mi sangre lleva zumo
de amor, de muerte, de amor.

La última escena, en que Juan descubre el amor de Encarnación, y se descubre a sí mismo enamorado de ella, y donde luego Encarnación llora sobre el cuerpo roto del amante, tiene una rara potencia lírica:

De amapola en amapola
iban, y de beso en beso,
tus ojos de carne sola,
tu boca de carne y hueso.
Recogeré tu saliva
espumosa y colmenera,
y la pondré mientras viva
en mi corazón de cera.

Viento que no bebe viento,
nido despoblado, nido
polvoriento, polvoriento
ido para siempre, ido...

La misma potencia lírica —transfiguración, síntesis y canto— que encontramos en el *Romancero gitano* de García Lorca y en el teatro lorquiano. Es ésta una comparación no casual, pues Miguel se sentía fuertemente atraído en aquellos años por el teatro poético de García Lorca; a quien pedía que leyera sus propias obras dramáticas y a quien seguía atentamente en cada una de sus afortunadas presentaciones escénicas.

Sin embargo, lo que más importa aquí subrayar es que en *El Labrador de más aire,* a través de García Lorca y del particular intento lorquiano de restaurar el teatro del Siglo de Oro, Miguel logra la concisión expresiva y la pureza del lenguaje que parecía haber perdido en su transitoria pero no vana aventura en el intuitivo e imaginativo mundo surrealista; y que en el metro del romance imaginativo, aun antes de dar su contribución al *Romancero de la guerra civil,* aflora, más segura y funcional, su nativa vena popular. (Dígase de paso que es en *El labrador* donde —como se ha visto— reaparecen aquellas metáforas populares lexicalizadas que serán una de las características de *Viento del pueblo;* por ejemplo, **mi pan lo gano con el sudor de mi frente,** o **tu boca de carne y hueso**). En resumen: «en este drama Hernández rehúye toda metáfora rebuscada, todo virtuosismo neogongorino —todavía aparente en su auto—, todo conceptismo calderoniano. Siente la profunda atracción del romance, fresco y sencillo, del metaforismo popular, directo como el agua o el rayo. Se aleja de lo barroco para ganar sobriedad y realismo» (C. Zardoya, pág. 286).

III

LA GUERRA CIVIL, 1936-1939

MIGUEL EN LA GUERRA. EN ANDALUCIA Y EN EXTREMADURA. VIAJE A LA UNION SOVIETICA. CARTAS DESDE EL FRENTE. *VIENTO DEL PUEBLO*. LA *EXPERIENCIA* DE LA POESIA CIVIL. EL HOMBRE ACECHA. EL MOMENTO DE LA POESIA-VERDAD. EL PASTOR DE LA MUERTE.

1

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran...

Con estos versos se inicia la composición central del primer libro que dedicará Hernández a la guerra civil de 1936-1939. Más tarde dirá: «Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España...» (Nota preliminar a «Teatro en la guerra», *Obras completas*, pág. 807).

Un gran viento de heroísmo y tragedia: de esta manera, por tanto, se mostró y se configuró muchas veces, ante los ojos de Hernández, la guerra civil española. Desde el triste 18 de julio de 1936, desde las primera noticias sobre el pronunciamiento de los generales reaccionarios y desde los primeros llamamientos en defensa de la República, Miguel se siente cálidamente arrebatado por aquel viento: es su viento, el viento de la libertad, el «viento del pueblo», que despierta a toda la España leal

—campesinos, obreros, intelectuales, sindicatos, partidos, ciudades, aldeas —y la transforma, de uno a otro mes, durante tres años, en un país que está a la altura de los tiempos, un país moderno, de vanguardia: el primero que se levanta en armas para gritar su «no pasarán» a las fuerzas del fascismo nacional e internacional.

Semanas después del comienzo de la guerra, Miguel se enrola como voluntario en el más tarde famoso «5º Regimiento», y es asignado —como recuerda el escritor Antonio Aparicio (Pág. 121)— a

> una compañía de zapadores encargada de cavar trincheras ante las cuales debiera detenerse el avance de las tropas moras, reclutadas en las montañas del Rif para ser lanzadas al asalto de la capital de España. Sucedió más de una vez que aquellas trincheras tan trabajosamente abiertas, no llegaban a ser aprovechadas porque la falta de armas y de ejército propiamente tal, por parte del pueblo, hacía demasiado fácil y rápido, durante las primeras semanas de guerra, el avance del general Yagüe y sus legionarios, que reverdecían a lo largo del Tajo, con la impunidad que el mundo acuerda a los grandes crímenes, la gloria remota de Atila. Con frecuencia, los zapadores tenían que interrumpir su trabajo y retirarse hacia la retaguardia ante la imposibilidad, faltos de fusiles, de hacer frente al enemigo. En estos percances, estuvo Miguel a punto de ser herido en la cercanías de Ciempozuelos, pero por aquella vez la muerte pasó de largo, dándose la bala por satisfecha con atravesar superficialmente un hombro de la chaqueta de pana que aquél lucía.

En Octubre, Miguel deja a los zapadores y pasa a la 1ª Compañía del Cuartel General de Caballería, como Comisario de Cultura del Batallón del Campesino. Durante las duras batallas de noviembre, en los alrededores de Madrid, combate en Bobadilla del Monte, en Pozuelo de Alarcón: «sufrimos hambres y derrotas», narrará más tarde. «Mantenernos días en unas posiciones nos costaba un capital de sangre y energía...» (Discurso en el Ateneo de Valencia, C. Zardoya, pág. 222, nota 115). El 17, el 19 y el 24 de noviembre Miguel se encuentra en Alcalá de Henares, donde, según narra Aparicio, asiste a un tremendo bombardeo efectuado por la aviación alemana contra la ciudad indefensa, en plena luz del día.

> Corrió la sangre de muchos y Miguel tuvo una vez más ante los ojos el cuadro de aquellas hileras de cuerpos destrozados y sangrantes, que fueron, en nuestras ciudades republicanas, espectáculo casi diario. Era el día soleado y después del bombardeo nos alejamos los dos hacia la orilla del río. Miguel, como siempre, llevaba consigo una carpetilla de escolar con papel de escribir y también aquel lápiz, perpetuamente chico como un dedal, que solía servirle para su labor de escritor. Ya por la orilla del río, echóse Miguel al suelo y escribió unas redondillas... sobre el bombardeo de una hora antes (Aparicio, pág. 122).

Así, también, cuando cae muerto a su lado el combatiente cubano Pablo de la Torriente, Miguel compone la elegía que figura en *Viento del pueblo.* En poco tiempo llega a ser uno de los poetas más populares de la guerra: colabora en *El Mono Azul, Nueva Cultura, Hora de España,* y sus poesías aparecen en los periódicos

del frente, y hasta en las tarjeras postales que se reparten a los soldados en las trincheras. «A veces, él mismo recitará sus versos de amor y de guerra en cualquier lugar del frente, en un centro de cultura para obreros o soldados, con su voz honda y vibrante» (C. Zardoya, pág. 224). Además toma parte en el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, que se lleva a cabo en Valencia y en Madrid en julio de 1937, y allí conoce a algunos escritores de distintos países del mundo, como Langston Hughes, Stephen Spender, André Malraux, Jean Cassou, Henri R. Lenormand, César Vallejo, Octavio Paz, Nicolás Guillén y otros.

Debido a las exigencias de la guerra, cuyos focos se multiplican en todo el territorio español, Miguel, después de la heroica y larga batalla por Madrid, hasta julio de 1937, recorre palmo a palmo el país: así, en febrero de dicho año, habiendo sido destinado al Comisariado del Sur, con sede en Jaén, recorre a lo ancho y a lo largo con el comandante Carlos (el italiano Vittorio Vidali) y con el poeta José Herrera Petere, las tierras andaluzas, y puede presenciar la batalla por la conquista del Santuario de la Virgen de la Cabeza; después, en junio del mismo año, nuevamente con el comandante Carlos y Herrera Petere, pasa unas semanas entre los guerrilleros de Extremadura: «allí se defienden los hombres como leones, comiendo hierbas», dirá (Discurso citado, C. Zardoya, pág. 226). Entre tanto, en el período en que se halla en Jaén, obtiene una breve licencia, y el 9 de marzo, en Orihuela, Hernández se casa, con ceremonia civil, con Josefina Manresa Marhuenda. De vuelta a Extremadura, y al término del ya recordado Congreso de Intelectuales Antifascistas, en agosto de 1937, Hernández se siente muy cansado y deprimido, a causa de las incomodidades y padecimientos de la guerra. Los médicos diagnostican una fuerte anemia cerebral. La necesidad de reposo y distracción le induce a aceptar con gran entusiasmo una invitación del Ministerio de Instrucción Pública para viajar a la Unión Soviética, con el fin de tomar parte con otros escritores españoles en el 5° Festival de Teatro de Moscú, lo que le permitirá mejorar sus cualidades de autor dramático. (Después de *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* entre 1936 y 1937, en plena lucha de liberación escribe cuatro obras en un acto, de carácter propagandístico y ocasional, reunidas bajo el título de *Teatro en la guerra).* Hernández permanece alrededor de un mes en la Unión Soviética: visita Moscú, Leningrado y Kiev, ve fábricas y museos, asiste a espectáculos de todo género, concede entrevistas, escribe artículos y toma parte en varias manifestaciones de amistad con la España republicana. «He venido a la URSS», declara en una entrevista a la *Gaceta Literaria de Moscú,* «directamente del frente y al regresar a España volveré a las trincheras. Allí está mi puesto, allí está el lugar de cada español honrado, que no de palabra, sino de hechos, se esfuerza por ver a su patria y a todo el mundo libre del fascismo» (E. Romero, pág. 92).

En efecto, de regreso a España, Miguel vuelve a combatir, y en diciembre toma parte en la conquista de Teruel. Más tarde —en marzo de 1938— cumple con el co-

mandante Carlos una nueva misión en Andalucía. Pero a causa de sus frecuentes dolores de cabeza, se ve a menudo obligado a guardar reposo, sometiéndose a un atento tratamiento. De este modo logra terminar su último drama en cuatro actos y en verso, *El pastor de la muerte.*

Y así, ora trabajando en la Radio de Valencia (junio), ora en otras zonas del país, alternando momentos de esperanza con momentos de angustia, Miguel vive los últimos meses de la guerra española, asistiendo a la lenta pero inexorable derrota de las armas republicanas, a su inevitable, desoladora, amarga rendición.

Entrelazada con la crónica de estos intensos años de guerra, con sus espeluznantes y legendarias experiencias humanas, con sus encuentros importantes e inesperados, con toda la actividad pública de escritor y militante político, se desenvuelve, no menos intensa, la vicisitud amorosa, privada y familiar de Miguel. Por lo demás, la misma crónica «pública» está narrada, toda o casi toda —al igual que los hechos de antes de la guerra— en el nutrido epistolario de Miguel con Josefina. Más aún: en esta correspondencia —llena de aprensiones, ansias, ingenuidades, esperanzas, abandonos y acongojados arranques de amor— la misma crónica de guerra cobra un relieve particular, mayor transparencia, una verdad más sútil. He aquí algunos ejemplos. Durante las primeras semanas que pasa entre los zapadores del 5° Regimiento, mientras abre trincheras cerca del pueblo de Cubas, con unos doscientos hombres más, escribe a su novia:

> Te reirías mucho si me vieras dormir en una fábrica de tapices metido en un estante de los que hay para colocar la lana... Estoy aquí como si no existiera el mundo para mí, como si me hubiera muerto y me encontrara con muchas cosas extrañas y fuera del tiempo.

En una carta de aquellos mismos días, dice:

> Me acuerdo mucho de tu boca; no te puedes figurar lo que me acuerdo de ella y siento todavía pena al acordarme de que se quedó sola...

En el período en que se encuentra en Alcalá de Henares escribe a Josefina que la ciudad se parece a Orihuela:

> Hay columnas y conventos por todas partes, y aquellas me hacen recordar la columna en el cuartel oriolano que no se borrará de nuestro pensamiento...

(porque en el cuartel de la Guardia Civil vivía Josefina con su padre, en los primeros tiempos de la relación). Otra vez lamenta con ella la pasividad de Valencia, «ajena por completo a la sangrienta lucha de Madrid». Entre tanto, prosigue la historia de amor. Ya en la primavera de 1936, Miguel y Josefina habían decidido ca-

sarse. Pero las circunstancias impiden el matrimonio y les obligan a aplazarlo de una a otra semana, de uno a otro mes. A este respecto, se produce en el epistolario de los novios una diferencia sobre el tipo de matrimonio a contraer: civil o religioso. Al principio Miguel se muestra firme en su propósito: «Nos casaremos inmediatamente, tú en la iglesia, y yo detrás de la iglesia», escribe en junio de 1936. Sin embargo, en una carta sucesiva, del 28 de julio, expresa:

> Te digo que estoy dispuesto a pasar por la iglesia, ya que tú lo quieres así, y no te pondré ningún reparo, ya que es ese tu gusto.

Pero la guerra somete a prueba también a Josefina, que en los primeros días del conflicto pierde a su padre, víctima de las circunstancias de aquellos días; y ve que Miguel, a pesar de las dificultades, toma a su cargo el mantenimiento de la nueva familia. El 18 de febrero de 1937, Josefina ya debe haberse transformado, pues Miguel le escribe:

> Me gusta verte revolucionaria como tú dices, pero no quiero que sea por mi voluntad, sino por la tuya. Tienes que llegar a comprender que con la guerra que nos han traído no defendemos más que el porvenir de los hijos que tenemos que tener. Yo no quiero que esos hijos nuestros pasen las penalidades, las humillaciones y las privaciones que nosotros hemos pasado, y no solamente nuestros hijos, sino todos los hijos del mundo que vengan. A tus hijos, a mis hijos, les enseñaré a trabajar con alegría y sin amos que los hagan sufrir con insultos y atropellos.

Y como conclusión de sus palabras, en un arranque de ironía, agrega:

> Esta carta te parecerá escrita por una especie de cura revolucionario soltando un sermoncito.

El hecho es que, cuando se casan, ya no hay ninguna duda acerca de cómo se ha de celebrar el matrimonio. La carta que acabamos de citar tiene cierto interés como prueba de las ideas de Hernández sobre la guerra y la sociedad; pero no es menos significativa desde el punto de vista psicológico y moral. Josefina y Miguel todavía no se han casado, y él ya le habla de los hijos, de su porvenir. Este lado puro y doméstico de Miguel, esta vocación de padre, este amor proyectado hacia el futuro de los hijos, es quizá el lado más patético y delicado de su personalidad. Y es precisamente el lado sobre el cual, primero la guerra, y después la cárcel, obrarán con mayor crueldad y violencia más sorda... El primer hijo, Manuel Ramón, nace el 19 de diciembre de 1937, mientras Miguel está combatiendo en Teruel. La noticia lo exalta, lo hace feliz como nunca lo había sido. El 5 de marzo del año siguiente, desde Madrid, hablando del hijo, escribe:

> ¡Ay, qué ganas tengo de darle pellizcos y hacerlo llorar y recibir su mierda en mi mano!

Pero en junio el pequeño Manuel Ramón se queda sin leche de la madre, y Miguel se ve obligado a correr de acá para allá en busca de alguna lata de leche condensada, rarísima en aquellos tiempos. El poeta, que se ha vuelto aprensivo, escribe el 19 de julio desde Alcalá de Henares a su mujer: «No dejes que las moscas le coman los ojos y la boca», pues recuerda las tenaces moscas de su propia infancia oriolana. Sobreviene una grave infección intestinal. Y el niño, a causa de las crecientes dificultades para alimentarlo, desmejora progresivamente y, a la edad de diez meses, muere. La muerte de Manuel Ramón graba una profunda marca de tristeza en el corazón del poeta: hasta el punto de que el recuerdo de aquel hijo nacido y muerto en su ausencia resonará largamente en su alma, hasta convertirse en un hecho inmenso, en un insistente presentimiento de muerte. Y no lo borra ni siquiera el nacimiento del segundo hijo, Manuel Miguel, ocurrido el 4 de enero de 1939, en Cox; antes bien, las ideas del nacer y del morir casi se unen y confunden en la fantasía de Hernández, y ambas se tiñen de un color análogo de fatalidad o, mejor dicho, de inflexible lógica.

2

Durante los tres años de guerra nuestro poeta trabaja y produce mucho: dos libros de versos *(Viento del pueblo* y *El hombre acecha),* varias poesías dispersas, los cuatro actos únicos de *Teatro en la guerra* y un drama en cuatro actos y en verso *(El pastor de la muerte).* Trabaja y produce con una generosidad que en un todo equivale a la intensidad de su participación civil: la cual no consistía solamente en identificarse con la lucha popular, sino que también —como ya hemos visto— era consciente adhesión a las promesas revolucionarias y a los principios socialistas. Por lo demás, ambas cosas estaban vinculadas para Hernández, como ya se ha dicho. «El 18 de julio de 1936», escribirá en la citada nota preliminar a *Teatro en la guerra,*

> frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio. Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión. Desde entonces acá, vengo luchando de muchas maneras, y sólo me canso y no estoy contento cuando no hago nada. *(Obras completas, página 807).*

Estar «en medio del pueblo» combatiente, con su poesía, es, pues, para Hernández, una experiencia completa, absoluta, que jamás dará resultados reflejos, y menos, filtrados, dirigidos; como ocurre, en cambio, en las sin embargo convencidas y sinceras intervenciones de un Alberti, de un Prados, de un Neruda. (Lo reconocerá, a su modo, como veremos, el mismo Juan Ramón Jiménez, pese a hallarse «constitucionalmente» tan alejado de las exigencias de una literatura comprometida). Estar «en medio del pueblo» significa, para nuestro poeta, comprenderlo, sentirlo, interpretar orgánicamente sus humores, sus impulsos, sus ansias; pero es, a la vez, un comprenderse y sentirse a sí mismo. Verdad es que en casi cada poesía se lee o se adivina una referencia a tal o cual batalla, un apunte de «diario de guerra», la exigencia didáctica o propagandística, la sugerencia de una consigna contingente: pero son tales el arrebato del vigor imaginativo y la trasparencia del signo subjetivo con que todo lo reviste, que casi se anula todo tono de ocasionalidad. Procediendo a hacer una clasificación temática, Concha Zardoya distingue las composiciones de *Viento del pueblo* en cuatro categorías: elegías, odas, cantos épicos y poemas de imprecación. Es una clasificación bastante arbitraria, puesto que la misma comentadora se ve obligada luego a reconocer que cada poesía del libro está animada por un sentimiento doloroso y elegíaco (v. pág. 258) y a colocar entre las poesías imprecatorias —yo diría de invectiva— la oda a los «Jornaleros», sólo porque termina con un duro apóstrofe a Hitler y Mussolini («ladrones de naciones»-), y la elegía «Visión de Sevilla», que tiene poquísimo de invectiva y que empieza con un tierno homenaje a la ciudad ocupada:

> ¿Quién te verá, ciudad de manzanilla,
> amorosa ciudad, la ciudad más esbelta,
> que encima de una torre llevas puesto: Sevilla?
>
> Dolor a rienda suelta:
> la ciudad de cristal se empaña, cruje.
>
> Un tormentoso toro da una vuelta
> al horizonte y al silencio, y muge.

El hecho es que —excluyendo por natural intuición toda eventualidad meramente celebrativa— la singular participación hernandiana acaba por introducirse en todas partes, descomponiendo la línea de desarrollo de gran parte de las poesías de *Viento del pueblo*. Los ejemplos más evidentes de tal fenómeno son «El niño yuntero», donde el discurrir objetivo y descriptivo se ve roto de pronto por la intromisión del yo autobiográfico del poeta («Me duele este niño hambriento») y con una interrogación exhortativa («¿Quién salvará a este niño?»); y «El sudor» —que, según Vivanco, tiene antecedentes en Whitman y en Rilke— donde la descripción poco menos que cósmica y de todos modos visionaria del sudor, en la sexta estrofa, es in-

terrumpida por el poeta con una alusión a su propio sudor («bebida de mi frente»), en la séptima con un **vosotros** despreciativo («Vosotros que nunca habéis sudado»), y en la novena con un **vosotros** parenético («Entregad, compañeros, al trabajo la frente»). Pero hay otros casos en que se entremezclan el tono y el discurso. Por ejemplo, oscila entre la exaltación y la invectiva la oda «Las manos», en la cual la distinción entre las dos especies de manos que «se enfrentan en la vida» da lugar a la enfática oposición de una y otra al mediar la poesía:

> Como si con los astros el polvo peleara,
> como si los planetas lucharan con gusanos,
> la especie de las manos trabajadora y clara
> lucha con otras manos...

O en el largo canto épico «Recoged esta voz», explícitamente dividido en dos partes: la primera, casi una elegía a la España desgarrada, para cuya salvación se llama a las «naciones de la tierra»; la segunda, en cambio, casi un himno a la juventud española:

> Ellos harán de cada ruina un prado,
> de cada pena un fruto de alegría,
> de España un firmamento de hermosura...

A esta mezcla de tonos, a este entrecortarse de líneas de fuerza épicas, elegíacas, autobiográficas, advocativas, amonestadoras e imprecatorias, a esta subterránea fusión de los varios grados de participación del poeta en la materia cantada, corresponden la mezcla, el entrecortamiento y la fusión de los distintos planos de lenguaje. El lenguaje poético del viejo y gran *Romancero* se combina en la trama lexical y sintáctica de sus «canciones de gesta»:

> Asturianos de braveza,
> vascos de piedra blindada,
> valencianos de alegría...

o bien:

> Rosario, dinamitera,
> sobre tu mano bonita
> celaba la dinamita
> sus atributos de fiera...

el lenguaje estilizado de la poesía clásica (Lope y Quevedo), con que se combina una vez más la alegoría «naturalizada» de los sentimientos:

Llorar dentro de un pozo,
en la misma raíz desconsolada
del agua, del sollozo,
del corazón quisiera...

el lenguaje plebeyo de la iracundia y del sarcasmo (otra vez Quevedo **docet**), con sus lugares comunes, acá y allá transfigurados, como se ve en la descripción de «Los cobardes»:

En el corazón son liebres,
gallinas en las entrañas,
galgos de rápido vientre,
que en épocas de paz ladran
y en épocas de cañones
desaparecen del mapa.
..... se esconden,
gallardamente se escapan
del campo de los peligros
estas fugitivas cacas,
que me duelen hace tiempo
en los cojones del alma...

y finalmente, el lenguaje iterativo, sinestético, visionario de la elocución surrealista (ya antes experimentado por Hernández):

Sangre, sangre por árboles y suelos,
sangre por aguas, sangre por paredes,
y un temor de que España se desplome
del peso de la sangre que moja entre sus redes
hasta el pan que se come.

Procediendo vigorosamente, y a veces hasta con demasiada libertad, dentro de este espacio lingüístico y metafórico, nuestro poeta suelta y esparce toda su comprimida fuerza imaginativa e instintiva, sin temor de incurrir a menudo en formas prosaicas o declamatorias, como en las poesías menos logradas del libro (*Euzkadi* o *Fuerza del Manzanares*). Pero la novedad y la importancia de este momento de la obra poética hernandiana consisten precisamente en su capacidad de establecer —ora con el trazo incisivo de un planfleto, ora con la violencia de un grito viril y acongojado— un vínculo dialéctico entre la poesía militante de los años 30 y el canto popular; el de descubrir soluciones tenaces y convincentes para una posi-

bilidad de épica moderna. Y tanta es su fuerza de atracción que, a partir de *Viento del pueblo,* se torna por lo menos recíproca, por ejemplo, la corriente de influencia entre la poesía resistencial de Hernández y la poesía de Neruda, como puede verse en toda la tropología natural (raíces, árbol, tierra, sangre, venas, etc.) y en parte de la tropología cósmica (constelaciones, firmamento, rayo, etc.) que encontraremos en el *Canto General* del poeta chileno. Claro que si por un lado la experiencia poética militante —que exige ser leída y escuchada— libra definitivamente a Hernández de algunas rémoras literarias y agiliza y descarna su discurso poético, por otro lado, con frecuencia, debilita ese discurso a causa de la adopción de algunas creencias o mitologías populares (el mito de la virilidad, de la heroicidad desarmada, de los muertos que están más vivos que los vivos, etc.), o a causa del empleo no siempre feliz de alguna de las llamadas metáforas lexicalizadas («dolor a rienda suelta», «no hay madera para tanto ataúd», «nunca se pondrá el sol sobre su frente», etc.), y a causa del uso de algunas formas sentenciosas, que, sin embargo, a veces son muy hermosas («varios tragos es la vida, y un solo trago la muerte»; «morir es lo más grande que se hace»; «es preciso matar para seguir viviendo»; «si no se pierde todo, no se ha perdido nada», etc.).

He aludido aquí a las exigencias de lectura y de auditorio, esenciales para la poesía militante o, como entonces se decía, «de masas». Conviene insistir sobre este punto. Todas las poesías de *Viento del pueblo,* a diferencia de las anteriores de Hernández, suponen, en efecto, su recitación y su público, un público bien caracterizado. La literatura española de aquellos años, aún antes de la guerra, ya había conocido y experimentado la práctica de la recitación —bástenos recordar el *Romancero gitano* de García Lorca y su búsqueda de efectos casi teatrales— y moral e idealmente se había impregnado e informado de ella. Salida la poesía a la calle —según el título y el ejemplo de *El poeta de la calle* de Alberti, de 1934— y sucesivamente a la trinchera, la recitación fue cosa de rigor, y se adaptó a un público nuevo (o de actitud nueva), aunque ya habituado —como el público popular español— a las coplas y a los romances de ciego. La experiencia de la recitación —que en el pasado reciente había sido para Hernández sólo un gesto ambicioso de «provinciano» extravagante— se le presenta en el período de la guerra civil como una necesidad, no sólo social sino también personal, es decir, como una necesidad histórica, para sí y para los otros; y la enfrenta con una compleja operación de **Stilwille,** que conduce, precisamente, a todas las soluciones estilístico-lingüísticas arriba descritas: mezcla de tonos, rupturas del discurso poético (parecidas a teatrales efectos de escena) y entrecortamientos de lenguajes: y a ese «choc psicológico de continuas rupturas de sistema» que en *Viento del pueblo* Cano Ballesta (pág. 151) ha captado con mucha agudeza, aunque dejando la intuición a nivel de útil referencia. En efecto, el cambio de modos y formas determina paralelamente, mejor dicho, recíproca y dialécticamente, un cambio de actitudes, de conceptos, de perspectivas. Penetrando, como necesidad, en el contexto de la poesía hernandiana, la

dimensión social provoca dos fenómenos: por un lado, la confesión se eleva a nivel dialógico; y por otro, el drama personal se ejemplifica a nivel épico. Estos dos movimientos de la poesía hernandiana son parcialmente visibles en una composición de *Viento del pueblo* —una de las más significativas del libro— que aquí transcribo íntegra:

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.

Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces
encarcelado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles.

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.

Ayer amaneció el pueblo
desnudo y sin qué ponerse,
hambriento y sin qué comer,
y el día de hoy amanece

justamente aborrascado
y sangriento justamente.
En su mano los fusiles
leones quieren volverse
para acabar con las fieras
que lo han sido tantas veces.

Aunque te falten las armas,
pueblo de cien mil poderes,
no desfallezcan tus huesos,
castiga a quien te malhiere
mientras que te queden puños,
uñas, saliva, y te queden
corazón, entrañas, tripas,
cosas de varón y dientes.

Bravo como el viento bravo,
leve como el aire leve,
asesina al que asesina,
aborrece al que aborrece
la paz de tu corazón
y el vientre de tus mujeres.
No te hieran por la espalda,
vive cara a cara y muere
con el pecho ante las balas,
ancho como las paredes.

Canto con la voz de luto,
pueblo de mí, por tus héroes:
tus ansias como las mías,
tus desventuras que tienen
del mismo metal el llanto,
las penas del mismo temple,
y de la misma madera
tu pensamiento y mi frente,
tu corazón y mi sangre,
tu dolor y mis laureles.

Antemuro de la nada
esta vida me parece.

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.

Varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte.

Este romance, que en los opúsculos del frente, y en el mismo *Romancero general de la guerra española,* recopilado por Emilio Prados y A.R. Rodríguez Moñino (Madrid-Valencia 1937), aparece como segunda parte del que dará el título al libro (aunque en plural, *Vientos del pueblo),* fue diferenciado y separado del otro sólo cuando entró a formar parte del volumen, que Hernández publicó en 1938, como queriendo con ello acentuar su carácter diferente y autónomo. En efecto, aun conservando el giro épico del primer romance, el segundo subraya más la presencia doliente del **yo** del poeta, alternando sabiamente frases objetivas y subjetivas. En su parte central recalca un tema que también encontramos en el *Romance de la defensa de Madrid,* de Rafael Alberti, un tema por lo demás frecuente en aquellas composiciones sobre la improvisada guerra popular realizada por los republicanos:

Madrid sabe defenderse
con uñas, con pies, con codos,
con empujones, con dientes,
panza arriba, arisco, recto,
duro, al pie del agua verde
del Tajo, en Navalperal,
en Sigüenza, en donde suenen
balas y balas que busquen
helar su sangre caliente.
Madrid, corazón de España,
que es de tierra, dentro tiene,
si se le escarba, un gran hoyo,
profundo, grande, imponente,
como un barranco que aguarda...
Sólo en él cabe la muerte.

A la ejemplaridad del caso humano del soldado al que le nace un hijo en la casa lejana queda confiado el «mensaje social» de la «Canción del esposo soldado», otra poesía central de *Vientos del pueblo.* Concha Zardoya, a propósito de esta poesía, escribe que el hombre Miguel Hernández se identifica con todos los soldados casa-

dos como él y que, como él, van a ser padres: su circunstancia individual trasciende a lo colectivo y hace que la poesía nazca de la vida misma como un florecer natural e irreprimible: el poeta exalta el acto de la posesión amorosa no como una culminación del placer sino como un rito de la naturaleza, religioso, inevitable: la guerra nada puede contra la concepción del hijo, contra este amor puro y profundo, entrañable, de los esposos (v. Concha Zardoya, pág. 259). De aquí brota el **slogan** que, de pronto, interrumpe, tajante y preciso, la fluencia apasionada de la canción: otra admonición y otra norma para el soldado popular: «es preciso matar para seguir viviendo».

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
tus pechos locos crecen hacia mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Ya me parece que eres un cristal delicado
temo que te me rompas al más leve tropiezo,
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy mi vida en la muerte que me dan y no tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
hasta en el polvo, esposa.

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí como una boca inmensa
de hambrienta dentadura.

Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,

y defiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defiendo tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
sin colmillos ni garras.

Es preciso matar para seguir viviendo.
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,
y tu implacable boca de labios indomables,
y ante mi soledad de explosiones y brechas
recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

3

Se ha retirado el campo
al ver abalanzarse
crispadamente al hombre.

¡Qué abismo entre el olivo
y el hombre se descubre!

El animal que canta,
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.

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 acecha al hombre.

En esta poesía («Canción primera»), y sobre todo, en los últimos dos versos, está resumido el cambio de estado de ánimo y de intencionalidad (pero no de concepción) entre *Viento del pueblo* y el libro inmeditamente posterior, cuyo título es sugerido por el último verso: *El hombre acecha.* Compuesto presumiblemente entre 1937 y los primeros días de 1939, y dedicado a Neruda, el libro fue impreso, pero quedó sin coser y sin encuadernar. Lo editó la Secretaría de Propaganda, Delegación Valencia, en 1939, y lo imprimió la Imprenta Moderna, calle Avellanas 9, de la capital levantina (v. Guerrero Zamora, pág. 144).

> Su aparición —escribe Aparicio en el ensayo citado (pág. 102)— estaba fijada para febrero o marzo de 1939. Tuve ocasión de corregir con Miguel algunas pruebas del libro y hasta de revisar algunos cuadernillos ya impresos, pero el derrumbamiento de la República arrastró hasta el abismo, entre tantas otras cosas, esta obra de especial significación dentro de la poética de su autor. Ignoro si el libro existe hoy, pero no sería extraño que, andando el tiempo, apareciera alguna copia, salvada por una mano piadosa de la sañuda persecución mantenida contra Miguel Hernández.

De todos modos, aunque aún no se había encontrado esa afortunada copia, en la edición de las *Obras Completas* de 1960, los recopiladores han podido reconstruir, sobre la base de un índice encontrado entre los papeles del poeta, el libro *El hombre acecha* (pág. 29), en su probable integridad. (En la actualidad, a través de una copia conservada en la biblioteca de Rodríguez Moñino, el libro tiene un poema más, en la edición de Sánchez Vidal (**V. Bibliografía**)). Consta de dieciocho poesías; se inicia con la citada «Canción primera» y termina con una «Canción última», las cuales con otra Canción titulada «Carta», son las únicas composiciones en metro menor incluidas en el volumen. Buena parte de las poesías reunidas (comprendidas las dos dedicadas a la Unión Soviética, «Rusia» y «La fábrica-ciudad»), desde el punto de vista de sus contenidos son como la continuación de *Viento del pueblo,* si bien casi todas se caracterizan por algunas notas dolientes, o menos alegres, menos optimistas y guerreras. Por este motivo, y por el sentido

mismo del título y por la presencia de poesías con un subfondo decididamente amargo (además de las canciones, las poesías «El hambre», «El herido», «Las cárceles» y «El tren de los heridos»). *El hombre acecha* denota en su conjunto —como dije— un neto cambio de estado de ánimo y de intencionalidad en la voz de tres años de guerra, la persistencia de sus dolores de cabeza, la visión de tanta sangre, de tantos heridos, de tantos muertos, la íntima aversión a la sin embargo necesaria y áspera violencia, y finalmente, un presentimiento de derrota y de muerte, han sacado a flote los tenaces sedimentos de tristeza que siempre tuvo en el fondo de su alma. La misma cristalina certidumbre de *Viento del pueblo,* en algunas de sus poesías más sentidas, ya parecía estar algo empañada de tristeza. En la «Canción del esposo soldado» la tristeza y la altivez se mezclaban con un profundo anhelo de paz. En «Sentado sobre los muertos» el poeta identificaba su dolor con el dolor de los otros. Pero en *El hombre acecha* la identificación ya es total: y resulta tanto más simbólico, abstracto, emblemático ahora, el descubrimiento del dolor del mundo, precisamente en razón de que se basa —sin posibilidad ya de grietas— en firmes principios humanitarios, en una segura concepción materialista, en una nueva conciencia revolucionaria. Valga como ejemplo la poesía «El hambre», una especie de interpretación historicista y psicológica del hambre, «que es el primero de los conocimientos»; la poesía termina con cuatro versos sumamente significativos:

> Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
> hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.
> Yo, animal familiar, con esta sangre obrera
> os doy la humanidad que mi canción presiente.

Este «animal» tan «familiar», tan apegado a los sentimientos de su intimidad, de su núcleo doméstico, de su sustancia **proletaria** (la palabra ha de ser entendida en su prístino significado, como demuestra toda la poesía madura de Hernández), proyecta justamente todo su poder de convicción y de imaginación, de racionalidad y de fantasía, hacia el reino de lo humano universal, hacia un futuro redimido que él ya «presiente». No por nada, en este punto de transición, las referencias a su suerte privada, a la esposa lejana y próxima al parto, al hijo que nace o que poco a poco se le muere, a pesar de su arrebatadora o trágica urgencia, en el fondo son rarísimas o se destemplan en una Erlebnis colectiva. (Si dejamos de lado la «Canción última», sólo hallamos dos alusiones al «hijo» y a «la esposa y el hijo que poseo» en la *Canción primera* y en la poesía *Madre España*). En cambio «el hombre», «un hombre» y «los hombres» son los protagonistas palingenésicos aún de las poesías más sombrías del libro. Así en «Las cárceles» (que aún no son las reales, sino las cárceles imaginarias que encierran al hombre):

> Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio,
> tenso, conmocionado, con la oreja aplicada.

Porque un pueblo ha gritado ¡libertad!, vuela el cielo.
Y las cárceles vuelan...

Así también en «El tren de los heridos», donde dice:

Para vivir, con un pedazo basta:
en un rincón de carne cabe un hombre.
Un dedo sólo, un trazo sólo de ala
alza el vuelo total de todo un cuerpo...

Y lo mismo en la última poesía, que termina con la palabra «esperanza», que es esperanza en el hombre. Sin duda, persiste la amargura fundamental: pero el título mismo, aunque es esencialmente amargo, pierde, al ser inscrito en aquel arco conceptual, acepción pesimista que de primera impresión parecía expresar. Parafraseando la canción que inicia el libro y la estrofa citada de «El hambre», se podría explicar así el título: sí, la crueldad de la guerra hace que el hombre vuelva a sentirse tigre, pero aunque el hombre tigre acecha al hombre, el hombre no deja de ser hombre: «el animal que canta, el animal que puede llorar y echar raíces», allí está para salvarlo: y es él, «el animal familiar» que con sangre obrera puede darnos la «humanidad» rescatada.

Semejante tesis podría verse confirmada en las palabras —ya citadas— con que Hernández dedica el libro a Neruda; y más aún en la visión poética contenida en la composición central del libro, o sea en «Llamo a los poetas» (de la cual hablaré más adelante), que es como un llamamiento a la lucha y a la unidad dirigido a casi todos los poetas de las dos generaciones, urgiéndoles a tratar los temas del trabajo, del amor universal, de la bondad originaria, etc.:

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo,
donde la telaraña y el alacrán no habitan.
Hoy quiero abandonarme tratando con vosotros
de la buena semilla de la tierra.

De este modo, purificado en el amor humano y en el drama colectivo, robustecido por una dimensión nueva (ya histórica) del dolor, consolidado en su realista fe en el hombre, Hernández interioriza aún más su impulso visionario. Escúchese la crudeza flagelante de los versos y los sustantivos en estas estrofas de «El soldado y la nieve»:

Muerde, tala, traspasa como un tremendo hachazo,
con un hacha de mármol encarnizado y leve.
Desciende, se derrama como un deshecho abrazo
de principios y alas, de soledad y nieve.
.....

Quiere aplacar las fraguas, los odios, las hogueras,
quiere cegar los mares, sepultar los amores:
y va elevando lentas y diáfanas barreras,
estatuas silenciosas y vidrios agresores...

Obsérvese también cómo la adquisición de algunos datos de la experiencia humana —exaltados por la despiada luz colectiva de la guerra— se resuelve en un movimiento grandioso de hipóstasis y de hipérbole; por ejemplo, en el comienzo de la poesía «Las cárceles»:

Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados:
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan...

Y en estos versos de «El hambre»:

El hambre paseaba sus vacas exprimidas,
sus mujeres resecas, sus devoradas ubres,
sus ávidas quijadas...,

donde, antes que «abstracciones que cobran formas concretas» —como escribe Cano Ballesta (pág. 153)—, yo me inclino a ver símbolos de fecundidad (vacas, mujeres, ubres) o de gula (quijadas) transfigurados por la alegoría del hambre. (Agregaría que se advierte una vez más, en estos y otros versos de Hernández, un eco próximo al delirio imaginativo —o al especial surrealimo— de *Poeta en Nueva York* de García Lorca, obra que, por supuesto, Hernández no podía conocer).

Por otra parte, a la toma de conciencia de una realidad más cruda, de una intimidad más descarnada, corresponde una voz más sufrida y recogida, ya casi secreta, en las tres canciones. Concha Zardona (pág. 266) observa que, por un lado, Hernández conserva los rasgos de su técnica metafórica, pero la pone al servicio de una poesía entrañable, humana, que no brota de la inteligencia, sino del corazón; por otro lado, dice, busca una simplicidad y sustantividad expresivas, a la vez deliberadas e intuitivas, y por eso la adjetivación casi no existe y el sustantivo, junto con el verbo, cobra la mayor expresividad. En fin, me parece un curioso y elocuente signo de su madura conciencia poética y, al mismo tiempo, de su fidelidad a su propia musa de siempre, el hecho de exhumar en el romance titulado «Carta» un viejo estribillo «de amor y muerte» de su tiempo juvenil:

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escríbeme a la tierra
que yo te escribiré.

La poesía «Llamo a los poetas» es la única en que Hernández expone, en forma casi exegética, sus convicciones de escritor ante el mundo, sus ideas sobre la función de la poesía, y su religión poética del hombre. Esto ya basta para inducirnos a leerla detenidamente: aun dejando de lado su valor artístico y la línea de sus argumentaciones, que no diverge mucho de las proposiciones de poética que ya hemos examinado. El primer elemento de relieve, también expresado en el mismo título, es el sentimiento de solidaridad que, ahora más que nunca, experimenta Hernández hacia **todos** los otros poetas más ancianos que él, empezando, como se ha visto, por Aleixandre y Neruda:

> Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
> y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra:
> tal vez porque he sentido su corazón cercano
> cerca de mí, casi rozando el mío.
>
> Con ellos me he sentido más arraigado y hondo,
> y además menos solo. Ya vosotros sabéis
> lo solo que yo soy, por qué soy yo tan solo.
> Andando voy, tan solos yo y mi sombra.

A pesar del rasgo barroco final, en estos versos el poeta hace una sincera admisión del carácter huraño y solitario de su yo: que, naturalmente, revaloriza el aporte de la solidaridad. Y tanto más la revaloriza y la acrecienta la ausencia de toda intención polémica contra los «poetas puros» (a los que ya había censurado en su nota sobre la *Residencia en la tierra* de Neruda); ahora Hernández los cita junto con los otros en el curso de la poesía, una vez con sus apellidos y otra por sus nombres, incluyéndolos a todos en el **totum** de las dos generaciones a cuya sombra se había formado él mismo: Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Pedro Garfias, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Antonio Aparicio, Antonio Oliver, Arturo Serrano Plaja, Juan Larrea —que es probablemente el Juan de la penúltima estrofa— y, con un conmovido recuerdo de su muerte, Federico García Lorca. (Como se ve, no están mencionados Gerardo Diego ni ninguno de los dos o tres poetas que se habrían de colocar al otro lado de la barricada). A todos, como a sí mismo, Miguel dirige la invitación a hablar del trabajo, del amor y de «la buena simiente de la tierra», abandonando toda inspiración libresca o anticuada (el museo y la biblioteca), «la palabra con toga», la solemnidad, la indiferencia, la soberbia y la suficiencia («el pavo real y suficiente»), y el odio («la pantera en acecho»):

> 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.

Así descenderemos de nuestro pedestal,
de nuestra pobre estatua. Y a cantar entraremos
a una bodega, a un pecho, o al fondo de la tierra,
sin el brillo del lente polvoriento.

En efecto, nosotros los poetas —sigue diciendo Hernández— «siempre fuimos sembradores de sangre» (la sangre ritual y sacrificial que crea otra vida), semejantes al trigo, al sol que nunca descansa y «a la familia del enamorado». Precisamente, porque pertenece a esta familia, como «la sal del aire»: «tan sensibles al clima como la misma sal». Y nuestra esencia se revela en esta sensibilidad (sensitividad), en esta capacidad de intuición terrestre e infrahumana que nos levanta hasta el ensueño, la locura y la victoria contra el tiempo:

...Nuestros cinco sentidos
en todo arraigan, piden posesión y locura.
Agredimos al tiempo con la feliz cigarra,
con el terrestre sueño que alentamos.

Hablemos, pues amigos poetas —concluye Hernández, dirigiéndose a todos los componentes de la familia poética española— «sobre el viento y la cosecha»:

Si queréis, nadaremos antes en esa alberca,
en ese mar que anhela transparentar los cuerpos.
Veré si hablamos luego con la verdad del agua,
que aclara el labio de los que han mentido.

Coherentes con el resto de la composición, creo que estos últimos versos se pueden entender como una conclusiva y decidida invitación de Hernández —a sí mismo y a los otros poetas— a zambullirse y reconocerse en la propia y general humanidad, en la realidad cambiante y efectual. Su relativa alusividad (es demasiado implícito, como en toda la poesía, la referencia a la guerra que regenera, y es demadiado oscura la alusión a «los que han mentido»), y su aparente ambigüedad (brusco tránsito del concesivo «si queréis» a un tono casi de admonición), no evitan que podamos darles el siguiente significado: el poeta, desde su «mirador de la guerra» (por emplear un título machadiano) exhorta a sus hermanos de poesía a realizar una especie de examen de conciencia; al que, por un lado, con gesto sacerdotal («veré si hablamos luego»), atribuye un carácter objetual («mar que anhela», etc.) y temporal («nadaremos **antes**» y «hablaremos **luego**»); por otro lado, atribuye el poder regenerador a un baño ritual (expresado en el símbolo continuado de la «verdad del agua» y del agua que purifica) y en definitiva absolutorio aun para «los que han mentido». En otras palabras: Hernández no sólo define la función militante de la poesía, sino que también exalta el momento de la verdad que en dicha función vislumbra.

Sobre «Llamo a los poetas» aún debo hacer algunas pocas observaciones particulares:

1. Creo sintomático que se encuentren todavía aquí muchos puntos de contacto con la predicación poética de Neruda, en sus momento autoexegéticos. Por lo pronto, se nota una reminiscencia nerudiana en la frase final («los que han mentido»): el citado poema de Neruda, «Reunión bajo las nuevas banderas», empezaba precisamente con una frase análoga, indeterminada y alusiva (inclusive a sí mismo): «¿Quién ha mentido?». Y no es posible dejar de observar una evidente influencia nerudiana en los versos:

> Nuestros cinco sentidos
> en todo arraigan, piden posesión y locura.

Precisamente en el ya recordado artículo de Neruda *Sobre una poesía sin pureza,* en la enumeración de las cosas que pueden determinar una «poesía sin pureza» se mencionaban «los decretos del tacto, del olfato, del gusto, de la vista, del oído» (P. Neruda, *Obras completas,* pág. 1193), y en los versos de *Arte poética,* una composición de la primera *Residencia en la tierra* (obra citada, pág. 157) ya encontramos el viento, las noches, el ruido, etc. que «piden lo profético que hay en mí». También es sintomático el hecho de que Hernández retomara el tema de los cinco sentidos («El mundo es como aparece ante mis cinco sentidos») en una poesía-clave del *Cancionero y romancero de ausencias.*

2. Asimismo la interpretación del acto poético como un salto de los sentimientos y los sentidos a la locura, repetida dos veces por Hernández (la primera donde dice: «por lo que enloquecemos lentamente»: y la segunda en los versos arriba citados), aunque en cierto sentido no es ajena a la tradición poética española, deriva inmediatamente del neorromanticismo de Neruda y Aleixandre. Pero, como otros motivos e imágenes o sintagmas de la composición hernandiana («pobre estatua», «vamos a hablar sobre el viento y la cosecha», etc.), este concepto se proyecta mucho más allá de Hernández mismo, de manera que también se podría hablar de una influencia suya sobre Neruda, Aleixandre y algunos otros poetas sucesivos. (José Agustín Goytisolo, por ejemplo, se define, al igual que a sus compañeros «realistas» de la última promoción, como «poetas locales», en el poema «Los celestiales», que puede leerse en la página 485 de la edición italiana de la antología de José María Castellet, citada en la bibliografía).

3. Finalmente, me parece importante el hecho de que el poeta conozca muy bien el papel que le tocará en la historia en acto de la poesía española, cuando, al hablar de los museos y de las bibliotecas, escribe:

Ya sé que en esos sitios tiritará mañana
mi corazón helado en varios tomos.

A igual período de creación de *El hombre acecha* pertenece el drama en cuatro actos y en verso *El pastor de la muerte*, si bien éste representa, como veremos, muchos puntos de contacto con el *Cancionero y romancero de ausencias*. Escrito entre 1937 y 1938, este drama figura erróneamente en el volumen de las *Obras Completas* con fecha de 1937; una carta del 26 de febrero de 1938 a Josefina prueba que Miguel se disponía a terminarlo precisamente en aquellos meses, en Cox, donde iba a reunirse con su mujer, en goce de un breve descanso (C. Zardoya, pág. 228 y nota). Alternando escenas de guerra en el frente del Guadarrama, en las calles de Madrid y en las trincheras que rodean la ciudad, con escenas de retaguardia en una aldea donde sólo quedan pocos niños, mujeres y viejos, Hernández, en *El pastor de la muerte*, retoma al mismo tiempo motivos ejemplificadores del *Teatro en la guerra* (exaltación de la valentía de los soldados republicanos, condenación de todo absentismo y de toda cobardía, etc.), y también transfiere algunos temas autobiográficos (como los de la «Canción del esposo soldado» y otros parecidos, para demostrar la dolorosa necesidad de lucha), y todo lo ordena en una vicisitud que entiende tener unidad y en un arco que pretende abrirse al máximo de la tensión lírica. Pero, precisamente por haber sido concebida en el mismo ámbito de doliente certeza y reflexión que *El hombre acecha*, tampoco logra esta obra dramática de nuestro poeta realizar el ideal —quizá irrealizable— del teatro poético absoluto, que siempre ha perseguido ansiosamente: por el contrario, en su conjunto resulta más bien fragmentaria e ilustrativa, y de valor escénico limitado. El mayor interés del drama consiste en el material autobiográfico que Hernández introduce a manos llenas y candorosamente. Ante todo, Pedro, el protagonista, el pastor de la muerte («soy pastor de la vida por ser pastor de la muerte» es él mismo, Miguel: como Miguel, el pastor del drama está decidido a combatir «por una mañana libre y clara», pero se ve retenido por su madre, sus hermanas y su novia. Esta última, Ana, para evitar que se vaya a la guerra, se le entrega (en las acotaciones del primer acto, tercer cuadro, escena primera, se lee: bajo un puente de varias arcadas, sin río), pero al verlo firme en su propósito, llora, se desespera y se dice engañada y deshonrada por él; y aquí Pedro, como imaginamos que habrá hecho Miguel en sus primeras disputas con Josefina, contesta: «¿qué deshonra puede haber si, queriéndonos, nos hemos unido como el trigo al surco?». Y más aún: «No te he pedido que me retengas, sino que me amaras realmente. Pero para ser honrada, según parece, mi muchacha necesita que le den permiso los jueces y los curas»; en cambio «el amor, cuando es verdadero, no pide certificados: ama lo que ama y sólo a quien ama se entrega...». A lo que Ana, la novia, replica: «¿Por qué te vas si me amas?». Y Pedro:

Porque te quiero sin tregua.
Porque mi querer no acaba
en ti, mujer: que en ti empieza.
Yo te quiero hasta tus hijos
y hasta los hijos que tengan.
Yo no te quiero en ti sola:
te quiero en tu descendencia.
Porque te quiero me voy
camino de la pelea,
para que los hijos tuyos
y los hijos de las hembras
de tus hijos, reconozcan
una vida menos vieja,
menos injusta, más pura
que ésta que, como una herencia
maldecida, han recibido
nuestras manos jornaleras.

Donde no sólo encontramos ecos de versos de la «Canción del esposo soldado» («Para el hijo será la paz que estoy forjando»), sino también de palabras que escribía Miguel a Josefina en sus cartas desde el frente:

> Tienes que llegar a comprender que con la guerra que nos han traído a casa defendemos sencillamente el porvenir de los hijos que tenemos que tener... y no solamente de nuestros hijos, sino de todos los hijos que nacerán en el mundo.

Y, asimismo, una significativa anticipación del amor cósmico de la poesía «Hijo de la luz y de la sombra», que es uno de los *Ultimos poemas:*

> No te quiero en ti sola: te quiero en tu ascendencia
> y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.

Rastros de experiencias personales de Miguel también pueden hallarse en la carta anónima que una madre dirige a su hijo, ya muerto en la guerra (cuarto acto, segundo cuadro, escena primera); en la figura del Cubano, que es un recuerdo del cubano Pablo de la Torriente, ya evocado en *Viento del pueblo;* y sobre todo en la carta que Ana escribe a Pedro (cuarto acto, primer cuadro, escena tercera):

> ...Hace tanto tiempo que no te veo, que siento como si no pudiera verte más, y me da una congoja muy grande. Muchos días quisiera morirme y no vivir en este mundo que tantos desengaños me da. Otros muchos días quisiera volverme pájaro que vuela por ir a tu lado. Mis únicas alegrías son cartas tuyas, y las leo, las vuel-

vo a leer, me entretengo con ellas, y deseo, leyéndolas, que no acaben de pasar tus letras ante mis ojos hasta verte a *ti*, no en lo que me escribes, sino de carne y hueso, y no de tinta, junto a mis labios. Sólo los levanto y los muevo para decir tu nombre, que no se me cae de la boca... Sabrás que dentro de unos días entro en el noveno mes. Siento como si nuestro hijo que va a venir se entretuviera en cavar mi vientre, en hacer un hoyo por donde salir a flor de la tierra. Más de ocho lunas han pasado ante mi puerta despoblada sin tu visita. Sin ti, me acobarda salir a esta primavera como los pastos al frío...

En cambio, en el lamento de una madre sobre el cadáver de su hijito, muerto en un bombardeo en Madrid, Hernández (que todavía no había experimentado en carne propia este dolor) prefigura admirablemente su angustia y anticipa palabras y modos que revivirán en *Cancionero y romancero de ausencias:*

...Mi casa ya no es mi casa
ni es sombra suya, ni es ella.
Mi casa es el aposento
de las ruinas y las penas.
¡Hijo de mi corazón:
qué desolada me dejas!
Un año tenía: un año
de besos y de belleza.
Me han matado un año, un siglo
de felicidad eterna...

Por lo demás, en el *Cancionero* no sólo volveremos a encontrar las amargas imprecaciones contra la guerra pronunciadas aquí por las mujeres y los viejos de la aldea, sino también toda una cancioncita de los jóvenes de la Aldea del Chopo, que marchan al frente:

Déjame que me vaya,
madre, a la guerra.
Déjame, blanca hermana,
novia morena.
Déjame.
Y después de dejarme
junto a las balas,
mándame a la trinchera
besos y cartas.
Mándame.

Tejido en los versos fluidos, ligeros y breves del **romance,** del **romancillo** y de la **redondilla** clásica, inspirado y didáctico como un «auto sacramental» de signo

inverso pero de igual destino popular, este *Pastor de la muerte* se nos presenta como un significativo puente de tránsito entre *Viento del pueblo* y *El hombre acecha,* por un lado, y *Cancionero y romancero de ausencias,* por otro lado. Lo cual, en definitiva, demuestra que la guerra, vista con los ojos tan humanos del «esposo soldado», fue la experiencia central, por no decir decisiva, del mundo poético y humano de Miguel Hernández.

IV

LA CARCEL Y LA MUERTE, 1939-1942

ARRESTO Y PRIMER ENCARCELAMIENTO DE MIGUEL. DE LA LIBERTAD CONDICIONAL AL SEGUNDO ENCARCELAMIENTO. ENFERMEDAD Y MUERTE. EL CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS. UNA POESIA-CLAVE. SIMBOLOS TRADICIONALES Y RECURRENTES. ULTIMOS POEMAS. EL POSTRER MENSAJE POETICO.

1

El 28 de marzo de 1939, al entrar las tropas franquistas en Madrid, acaba de hecho la guerra española. Ya dividido desde hacía tiempo en dos troncos principales, uno en Cataluña y el otro en la zona Madrid-Alicante-Cartagena, el ejército republicano combatió hasta el último reducto. Las fuerzas que se encontraban en Cataluña empezaron, en febrero, a pasar la frontera de Francia. Las otras fuerzas republicanas —las que se mantuvieron en la capital hasta el día en que la toma del poder por Casado y la Junta de defensa nacional quebró la unidad del Gobierno republicano y preparó la salvación de unos pocos altos oficiales y políticos traidores— se desbandaron y dispersaron: un grupo logró embarcarse en Alicante, y el resto fue preso por las tropas de Franco y Mussolini. Las terribles persecuciones contra los «rojos», de hecho contra todos los soldados republicanos, los procesos sumarios, los fusilamientos, las incontroladas matanzas, que toda ciudad ocupada por los franquistas había conocido durante la guerra, se extendieron desde aquel

momento a todo el territorio español, y prosiguieron durante algunos años oscuros. Un testimonio impresionante, y obviamente irrefutable, sobre el trágico período postbélico, está en las *Memorias* de Galeazzo Ciano, quien, enviado a España en julio de 1939 por el Gobierno italiano, escribió:

> Muchos y muy graves son los problemas que se plantean al nuevo régimen, y en primer término el de liquidar la llamada cuestión de los rojos. Ya hay 200.000 en las varias cárceles de España. Los procesos se efectúan todos los días y con una rapidez que diría sumaria... Sería inútil decir que todo esto cubre a España de una sombría atmósfera de tragedia. Los fusilamientos todavía son muy numerosos. Tan sólo en Madrid alcanzan entre 150 a 200 por día; en Barcelona a 150; a 70 en Sevilla, ciudad que jamás estuvo en poder de los rojos... Durante mi estancia en España, mientras más de 100.000 hombres ya condenados a muerte esperaban en las cárceles el momento inexorable de la ejecución, solamente dos, digo dos, peticiones de indulto han llegado hasta mí por parte de las familias.

Hay que haber escuchado el relato de alguno de los «desbandados» del ejército republicano que se encontraron allá, en el centro de España, para tener una idea de la confusión y perplejidad en que sin duda también debió encontrarse Miguel Hernández al término de la guerra. Unos tratan de conseguir indumentarias de paisano para volver al pueblo y saludar a los familiares, otros confían en poder ocultarse en la misma ciudad de Madrid o en otras ciudades, o buscan refugio en una embajada extranjera para emigrar luego a América Latina, o tratan de cruzar la nada segura frontera portuguesa. Son contradictorios los testimonios sobre la vida de Miguel durante los días que siguieron inmediatamente al cese del conflicto. Antonio Aparicio asegura haberlo visto partir hacia Orihuela, a fin de reunirse con su familia (pág. 125); Guerrero Zamora, por un lado, confirma esta versión, asegurando que Juan Ruiz se encontró con él en Alicante a principios de Abril, pero, por otro lado, basándose en declaraciones de Aleixandre y Cossío, lo ubica en Madrid, resistiéndose a refugiarse en la embajada chilena (donde, por el hecho de haber estado allí Neruda como cónsul, numerosos intelectuales encontraron asilo), y decidido a cruzar la frontera lusitana (pág. 144); Concha Zardoya afirma que, al término de las hostilidades, Miguel se encontraba en el frente Sur (pág. 299); y finalmente Luis F.T., que fue uno de los compañeros de cárcel de Miguel durante el último período, declara que «después de ir a Orihuela, decidió dirigirse a Sevilla», y de allí a Huelva (atestiguación recogida por Claude Couffon en el libro citado, págs. 39-45). Lo cierto es que el 3 de abril Miguel ya se encuentra en Huelva, ciudad próxima al límite con Portugal, y, desde aquí, escribe a Josefina que esté lista para partir, pues la llamará en cuanto y donde sea posible reunirse. Según F.T.: «En Huelva tenía un amigo con quien estaba arreglado para intentar la aventura. Pero cuando llegó, el amigo ya se había ido camino de la libertad. No le quedó sino tratar de cruzar la frontera por sí solo. Y ya se disponía a tomar un tren para Lisboa cuando la policía portuguesa lo detuvo y, sin escuchar sus razones de refugiado

político, lo entregó a los guardias civiles de la próxima guarnición de Rosal de la Frontera». Parece que Miguel ya había cometido la ingenuidad de vender su mono azul de miliciano a un portugués: de aquí la denuncia a la policía y su entrega a la guardia civil española. Es el comienzo de un largo fin. Los guardias civiles lo tienen detenido ocho días en Rosal y lo apalean hasta hacerle orinar sangre. Empieza la primera parte de su odisea carcelaria: primeramente en Sevilla, después en la prisión celular de Torrijos, en Madrid (desde el 18 de mayo). En sus cartas a Josefina relata su vida en la cárcel («he visto a la gente que me rodea desesperarse y he aprendido a no desesperarme yo») habla de las preocupaciones que siente por las estrecheces en que viven su hijo, su mujer y sus cuñadas («las afiliadas»), de sus peticiones de ayuda a los amigos influyentes de Orihuela y Madrid, de los esfuerzos que hace Neruda desde Francia para obtener su liberación, etc. El 12 de setiembre de 1939 envía a su mujer una carta que convendrá reproducir entera, pues contiene, además, la explicación de una de sus más hermosas poesías últimas, la famosa «Nanas de la cebolla»:

> 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 para mí no hay otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperarme. Prefiero lo primero y así no hago más que eso, además de lavar y coser con muchísima seriedad y soltura, como si en toda mi vida no hubiera hecho otra cosa. También paso mis buenos ratos espulgándome, que familia menuda no me falta nunca, y a veces la crío robusta y grande como el garbanzo. Todo se acabará a fuerza de riña y paciencia, o ellos, los piojos, acabarán conmigo. Pero son demasiada poca cosa para mí, tan valiente como siempre, y aunque *fueran como elefantes* estos bichos que quieren llevarse mi sangre, los haría desaparecer del mapa de mi cuerpo. ¡Pobre cuerpo! Entre sarna, piojos, chinches y toda clase de animales, sin libertad, sin ti, Josefina, y sin ti, Manolillo de mi alma, no sabe a ratos qué postura tomar, y al fin, *toma la de la esperanza que no se pierde nunca*.

(Este y los sucesivos fragmentos de cartas, salvo indicación especial, están extractados del libro de Concha Zardoya, págs. 229-241).

De pronto, hacia mediados de setiembre, Hernández sale de la cárcel, con libertad condicional y sin proceso. ¿Por qué misteriosa razón fue excarcelado? Alguien dice que por mero error burocrático, a causa de lo atestadas que se encontraban las cárceles falangistas y del caos que reinaba en ellas. Otros dicen que a raíz de un decreto del Gobierno «que ordenaba a las autoridades responsables ratificar las condenas de los presos ya procesados y poner en libertad a los que, habiendo sido arrestados, aún no habían sido condenados» (testimonio de F.T.). Otros aseguran que la libertad de Hernández se debió a la intervención del cardenal Baudrillart,

quien habría intercedido ante Franco a petición de Neruda, Alberti y algunos escritores franceses. Existen pruebas de esta intervención en una carta del poeta chileno que Miguel recibió en la cárcel (18 de julio), así como en una carta de Miguel a Josefina (25 de julio), y en una declaración hecha por Neruda a la revista *Ercilla* de Santiago de Chile el 29 de diciembre de 1953. (Esto es lo que escribe Neruda en su declaración):

> Yo estaba en París arreglando la salida de los españoles republicanos hacia Chile cuando me enteré de la prisión de M.H. Durante una reunión del PEN Club en París, la comenté con María Teresa León (la esposa de Rafael Alberti) y la poetisa francesa Marie-Anne Comnène; María Teresa recordó que M.H. había sido un poeta católico y que había escrito un auto sacramental titulado *Quien te ha visto y quien te ve.* Marie-Anne inmediatamente se puso a buscar por todo París una copia de dicho auto sacramental. Finalmente encontramos una que le fue dada a leer al cardenal Baudrillart, que hablaba español y era gran amigo de Franco. El cardenal estaba entonces enteramente ciego, pero el poema le fue leído. Se impresionó en tal forma que inmediatamente le pidió a Franco la libertad de Miguel Hernández. Así salió Miguel de la cárcel.

Apenas fuera de la cárcel, Miguel se dirige a la Embajada de Chile para pedir asilo político y luego emigrar al lejano país sudamericano. Se encontraban por entonces en la Embajada diecisiete republicanos que esperaban para poder salir rumbo a Chile. Entre ellos, Antonio Aparicio, que narra el episodio de su último encuentro con Miguel:

> Una mañana fui llamado a la oficina del Encargado de Negocios donde una persona me esperaba. Era Miguel. No sé que fue mayor, si mi sorpresa o mi alegría de volver a verle. Nos abrazamos conteniendo las lágrimas.
>
> ¿Qué impresión habían dejado en su ánimo aquellos ocho o nueve meses de prisión durante los cuales vivió rodeado de seres cuyas vidas, como la suya propia zozobraban todos los días para terminar muchas veces sacrificadas tras un apresurado simulacro de juicio? Miguel lo resumía todo en un frase admirable: En la cárcel he conocido lo mejor de España.

Pero el Encargado de Negocios de Chile —que según Aparicio era Germán Vergara Donoso, amigo de altos dirigentes de la Falange; y que según Neruda, que es quizá más atendible, era Carlos Morla Lynch— le niega el asilo político y el visado, quizá porque Miguel «había escrito poesías injuriosas contra el general Franco» (Neruda) y casi ciertamente porque se trataba de persona más conocida y «comprometida» que los otros.

Y aquí Miguel comete el mismo error de confianza y candor que tres años antes había cometido trágicamente Federico García Lorca: sin prestar oídos a los consejos de amigos y parientes, vuelve a su pequeña ciudad. Y en su Orihuela, como Fe-

derico «en su Granada», es arrestado, según parece, el día 29 de setiembre. Encerrado en el Seminario de Orihuela, convertido en cárcel, Miguel pasa días muy duros: los suyos sufren un hambre atroz, y hambre atroz padece él mismo. Y esta vez lo dice claramente en una carta clandestina:

> Me siento aquí mucho peor que en Madrid. Allí nadie, ni los que no recibían nada, pasaban esta hambre que se pasa aquí, y no se veían por tanto las caras y las cosas y las enfermedades que en este edificio. A nuestros paisanos les interesa mucho hacerme notar el mal corazón que tienen, y lo estoy experimentando desde que caí en manos de ellos. No me perdonaron nunca los señoritos que haya puesto mi boca, o mi mucha inteligencia, mi poco o mi mucho corazón, desde luego dos cosas más grandes que todos ellos juntos, al servicio del pueblo de una manera franca y noble. Ellos preferían que fuera un sinvergüenza. Ni lo han conseguido ni lo conseguirán. Mi hijo heredará de su padre, no dinero: honra. Pero no esa honrilla que se consigue a fuerza de mentir y seguir la corriente de la peor gente disfrazada de mejor...

Y en una carta sucesiva:

> «Yo he sacado la cédula de preso perpetuo, y no quiero salir mientras haya sinvergüenzas y canallas en el mundo...».

Es este el momento más desesperado de su vida de cárcel, puesto que, aun ya próximo a la muerte, sabrá contener o disimular su estado de ánimo desesperado. En una de sus cartas hasta llega al punto de pedir a su mujer que no venga a verlo con el niño, porque en el locutorio, separados por las rejas y alejados: «parecíamos», dice, «dos perros, ladrándonos el uno al otro, pero sin entendernos ninguno de los dos».

Poco antes de que lo trasladaran a Madrid, en la estación de Orihuela, un guardia civil amigo le permite abrazar a su mujer y a su hijito; y el 5 de diciembre, desde la cárcel Conde de Toreno, donde ha llegado flaco y muy pálido escribe:

> No sabes la alegría que me ha dejado nuestro hijo viéndolo tan hermoso y tan vivo, que no puede pararse un momento... Dentro de unos meses andará por primera vez en su vida... Tengo que hacer de mi Manolillo el hombre más decidido del mundo y el más alegre y el mejor... (Carta citada de modo incompleto por Guerrero Zamora, página 153-154).

Mientras Miguel se encuentra en Madrid, el Encargado de Negocios de Chile, Germán Vergara Donoso, a petición de Neruda empieza a enviar alimentos y ayudas a su familia; y lo mismo hacen algunos amigos, como Cossío, quien también encuentra para él un abogado defensor. A comienzos de 1940 tiene lugar el juicio contra Hernández, proceso que, al igual que todos los de aquella época, se realiza sin ninguna garantía jurídica. La sentencia es: condena a la pena de muerte.

En espera de ser fusilado de un día a otro, de una a otra hora, Hernández recobra y conserva su fuerza de espíritu y su ejemplar estoicismo, estudia francés y lee las cartas de Madame de Sevigné. En su densa correspondencia, como siempre, y ahora con mayor congoja, reanuda su antiguo discurso de amor, en el que se intercalan delicados y humorísticos pensamientos dirigidos al hijo, a quien también envía cómicos dibujos de animales. Más aún: con frecuencia logra dar un tono de broma a la descripción de su dura vida de encarcelado, como puede verse en esta carta:

> Hace varias noches que han dado las ratas en pasear por mi cuerpo mientras duermo. La otra noche me desperté y tenía una al lado de la boca. Esta mañana he sacado otra de una manga del jersey, y todos los días me quito boñigas suyas de la cabeza. Viéndome la cabeza cagada por las ratas me digo: ¡qué poco vale uno ya! Hasta las ratas se suben a ensuciar la azotea de los pensamientos. Esto es lo que hay de nuevo en mi vida: ratas. Ya tengo ratas, piojos, pulgas, chinches, sarna. Este rincón que tengo para vivir será muy pronto un parque zoológico, o mejor dicho, una casa de fieras...

Por lo demás, tan noble y altivo es su estado de ánimo que rehusa la proposición de algunos escritores amigos, vinculados con la Falange, quienes le ofrecen la libertad inmediata a cambio de una declaración de adhesión al régimen franquista. (El episodio, referido en términos vagos por Concha Zardoya, pág. 134, se lo narró Luis F.T. a su entrevistador Couffon en los términos siguientes):

> La primera visita tuvo lugar en la cárcel de Torrijos, en Madrid, después de haber sido juzgado y condenado a muerte. Rafael Sánchez Mazas, José María de Cossío y José María Alfaro se presentaron para verle. Si estaba dispuesto a mostrar claramente que se arrepentía —aunque sólo fingiera arrepentirse—, tenían ellos la seguridad de conseguir su libertad. En el fondo, bastaba con que Miguel se aviniese a ayudarlos en la operación. Miguel se encolerizó: «¿Qué operación?», y no volvió a despegar los labios. Más tarde, narrándome el hecho, me dijo: «Parece increíble que estos viejos amigos aún no hayan aprendido a conocerme. Es increíble que hayan venido a verme para hacerme proposiciones deshonestas, como si Miguel Hernández fuese una puta barata». Cuando lo trasladaron a la penitenciaria de Ocaña, los mismos escritores volvieron a hacer un intento, pero Miguel no quiso verlos.

Pero en julio se le condonó la pena de muerte por una condena a treinta años de cárcel y Miguel, el 23 de julio de 1940, escribe a Josefina anunciándole que sólo le habían condenado a doce años...

En setiembre del mismo año lo trasladan a la cárcel provisional de Palencia. Y allí es donde pasa un frío espantoso y sufre el primer gran vómito de sangre. En diciembre otro traslado: a Ocaña. Cada vez que pasa de una a otra cárcel se ve obligado, por reglamento, a interrumpir la correspondencia durante 25 días. En el

«reformatorio de adultos» de Ocaña se encuentra con un grupo de viejos compañeros, quienes el 27 de diciembre le agasajan con una especie de comida carcelaria, cuyo burlesco menú puede verse fotográficamente reproducido en *Obras completas*. El chileno Vergara Donoso sigue enviando dinero y alimentos a la familia de Hernández, mientras otros amigos, entre ellos el poeta Carlos Rodríguez Spiteri, realizan, a petición de Miguel, los trámites necesarios y recurren a las presiones posibles para conseguir que lo trasladen a la cárcel de Alicante. Hernández quiere ir a Alicante no sólo para estar más cerca de su mujer y de su hijo, sino también —como escribe a Rodríguez Spiteri en cartas transcritas por Guerrero Zamora, págs. 163-169— por «poderosísimas razones que os explicaré más adelante». No es fácil comprender de qué razones habla. A fines de mayo contrae una fuerte bronquitis y se queda en la cama —o mejor dicho, «retenido en la manta, porque cama no tengo»— toda una semana. Finalmente, el 14 de julio llega la orden para su traslado al «reformatorio de adultos» de Alicante.

A pesar del hambre (la palabra hambre es la que más se repite en todas sus cartas) que sigue padeciendo él en la cárcel y su familia en casa, el verano y el comienzo del otoño de 1941 son el último período de algún alivio y relativa serenidad para Miguel. Puede ver todas las semanas a su mujer, a su hijo y a una de sus hermanas (más, ¡en octubre logra permanecer con el niño toda una hora!), lee, y hasta estudia el inglés.

Pero en los últimos días de noviembre Miguel vuelve a caer enfermo. Esta vez el mal es más serio: se trata de fiebre tifoidea (paratifus B), que tiene un curso muy lento y lo deja agotado.

> La enfermedad —explica Luis F.T., que también estuvo en la cárcel de Alicante— se debió ante todo a la mala alimentación de la cárcel y más aún a la impureza del agua que se bebía. En aquellos tiempos toda la zona del Levante estaba, y siguió estándolo durante unos años, infestada por la fiebre tifoidea. Aún los más sanos y robustos la contraían. Naturalmente, la mayor parte de las personas tenían la posibilidad de curarse. Pero en las cárceles... Además, hubiera sido necesario que Miguel comiese más, pero rehusaba todos los alimentos suplementarios que le traían, empeñándose en que se los dieran a su familia o a los compañeros...

De manera que, desaparecidas las paratíficas, sobreviene una forma de «tuberculosis pulmonar aguda con intensa efusión bacterial del pulmón izquierdo». Desde este momento el pobre cuerpo de Hernández entabla una lucha sorda y despiadada por la vida.

El 26 de enero, dando al amigo Rodríguez Spiteri algunas informaciones sobre su estado de salud, escribe:

> Ha empezado a funcionar el calcio, y el médico me dice que me sobrealimente. Esto va a ser lo que no va a poder ser.

Y, como al amigo se le acaba de morir el padre, termina la carta con estas palabras: «Consuélate de todo, y lo importante, que no hay nada importante, es dar una solución hermosa a la vida». ¿Es un presentimiento de su próximo fin? Quizá. Lo devora la fiebre. Tiene que permanecer inmóvil en la enfermería. Y, no pudiendo ya ir al locutorio, pide al director de la cárcel que permita a su mujer visitarle. Pero el director, muy preocupado con la «salud del alma» y las «crisis espirituales» del detenido —dos curas se turnan ya a su cabecera— niega a Josefina el permiso de entrar en la enfermería porque Miguel y ella no están casados por la Iglesia... (Es un particular que todos los biógrafos de Hernández refieren). Guerrero Zamora cita, además, en nota de págs. 185-186, una carta del director de la cárcel de Alicante en la que se leen observaciones y noticias «Edificantes»: que a Miguel lo curan en la enfermería «con amor y caridad cristianos»; que él, el director, ha «autorizado la entrada de un hermano hasta el lecho» de Miguel; que el enfermo está «protegido» por el padre Dimas y el jesuita padre Vendrell; que Hernández ya no está en condiciones de escribir, «aunque ya ha sido ganado para Dios», etc. (Recientemente, Agustín Sánchez Vidal, en su introducción a *Poesías completas* ha reconstruido el acoso que sobre el poeta realizaron en ese momento figuras como el jesuita Vendrell).

Entre tanto el mal progresa inexorablemente. He aquí los datos con que Guerrero Zamora, sobre la base de declaraciones de los médicos, reconstruye el curso de la enfermedad:

> La siembra de bacilos salpicó el pulmón derecho, por lo cual el doctor Miralles decidió practicarle una freniceptomía que provoca un colapso en uno de sus pulmones, pero, observando síntomas oscuros, celebró consulta con el doctor Barbera, director del Dispensario Antituberculoso. Los rayos X descubrieron que la naturaleza de Miguel, en autodefensa instintiva, había practicado un neumotórax espontáneo que inutilizaba el pulmón izquierdo. Dicho neumo presentaba síntomas de hipertensión, por lo que no hubo otro remedio que poner al paciente una cánula intrapleural.

Sin embargo, quedaba el peligro de una infección de la pleura que provocara un empiema maligno. Entonces Miguel y los suyos piden el traslado al hospital penitenciario de Porta-Coeli, donde podría recibir un tratamiento adecuado. En efecto, en la enfermería de la cárcel de Alicante falta todo: Miguel escribe a su mujer:

> Josefina, mándame inmediatamente tres o cuatro kilos de algodón y gasa, que no podré curarme hoy si no me los mandas. Se ha acabado todo en esta enfermería. Comprenderás lo difícil de curarme aquí. Ayer se me hizo la cura con trapos, y mal.

Desgraciadamente, se verifica la tan temida complicación infecciosa, el empiema maligno. Miguel describe a su mujer las últimas consecuencias de la operación (iniciada hacia el 15 de febrero) y de las curaciones, con estas palabras:

> Por medio de un aparato punzante que me colocó en el costado después de mirarme de nuevo con los rayos X, salió de mi pulmón izquierdo, sin exagerar, más de un litro y medio de pus en un chorro continuo que duró más de diez minutos.

El estado de Miguel ya es desesperado. Sin embargo, y aunque se indigna porque lo curan «a fuerza de tirones y todo es desidia, ignorancia, despreocupación», sigue abrigando esperanzas.

El 4 de marzo, cediendo al ardiente deseo de ver a su mujer, Miguel decide celebrar su matrimonio religioso, con cura y todo. (Este triste recuerdo no dejó de inducir a algún celoso clerical —como ocurre con frecuencia— a presentar ese matrimonio como un acto de sumisión, como un «retorno del comunista arrepentido a la fe»...). Entre tanto, y cuando ya el enfermo no está en condiciones que permitan transportarlo, y todo sería vano, llega el permiso para su traslado al hospital de Porta-Coeli.

El 28 de marzo de 1942, en presencia del enfermero de la mañana, Hernández expira. Sus últimas palabras son para su esposa: «¡Qué desgraciada eres, Josefina!».

> La lucha, las continuas separaciones, nos han convertido en dos eternos amantes que, no una sola vez, sino cien veces realizan los momentos fervientes de las primeras caricias, de las primeras intimidades.

Así escribía en 1942 el escritor checoslovaco Julius Fucik, dirigiéndose a su esposa lejana, inalcanzable para él que había sido encerrado en la tétrica cárcel de Pankrac, en Praga, por la Gestapo nazi, en espera de subir al patíbulo. «Estas ausencias y separaciones nos unen más», escribía el 3 de junio de 1940 Miguel Hernández a su Josefina, desde una cárcel de la España franquista, la de Torrijos, en Madrid. Separados primero por las necesidades de la guerra, y después por el largo y definitivo encarcelamiento de Miguel, los jóvenes esposos sólo alcanzaron a vivir juntos, **en total,** no más de un año, como más tarde manifestó Josefina a Concha Zardoya. Pero las ausencias y separaciones agigantaron su amor:

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

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes,
y los rígidos rayos.

Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron,
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios,
cada vez más profundos
en sus cuerpos sus brazos.

Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembres y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.

La poesía, compuesta en el *Cancionero y romancero de ausencias* y más tarde «escrita en la Cárcel Conde de Toreno, a fines de 1939, en el álbum de un amigo», como se lee al pie, sólo presenta dos variantes: la repetición del verso «aventados se vieron» y el agregado del verso «como polvo liviano». En su segunda versión se titula «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre». Justamente: Los «eternos amantes» de que hablabla Fucik. El cual, al igual que Hernández, y ex-combatiente en España en las Brigadas Internacionales, se encontraba en la cárcel casi en los mismos años, por los mismos motivos, por las mismas ideas y por el mismo y racional amor a la humanidad.

2

La producción última y más madura de Hernández —que permaneció inédita y casi desconocida durante años— consiste en una colección de «canciones» y romances, o sea de poesías en metro menor, *Cancionero y romancero de ausencias*, escrito en 1938 y 1940, en el curso de las forzadas «ausencias» del poeta, que se

hallaba primero en la guerra y luego en la cárcel (primer período); y en unas veinte composiciones, las más en serventesios alejandrinos, algunas anteriores, otras contemporáneas y otras más posteriores a las poesías del Cancionero. Poco escribió Miguel en 1940, poquísimo en 1941, y casi nada, naturalmente, en los seis o siete meses últimos de su vida. Su esposa Josefina, en efecto, declaró a Concha Zardoya (pág. 231 y nota):

> Lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo cuando salió la primera vez, una libreta con el *Cancionero de ausencias* y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribía.

En cambio, Luis F.T. ha revelado la existencia de «algunos papeles suyos» recogidos por los enfermeros después de la muerte de Miguel y entregados a los otros presos:

> Se trataba de apuntes hechos a lápiz, que intentamos descifrar y copiar en mejor papel. Ante las dificultades de la empresa, al fin decidimos conservarlos tales como estaban, para dárselos a Gabriel Sijé en la primera oportunidad. Pocos días después, Gabriel sacó varias copias a máquina y entregó los originales a Josefina.

Podríamos suponer que los breves jirones de poesía y las fulgurantes iluminaciones líricas con que está construido el *Cancionero,* tal como se nos presenta, son algo así como esbozos preparatorios para un libro más definido, bocetos dibujados pensando en un mural, un «cancionero» más elaborado y ordenado, con un arco lógico y una historia compacta. Esta suposición parecería corroborada por las señales de no plenitud y de **work in progress** que acá y allá revela el *Cancionero* (algunas repeticiones parecen variantes de una misma composición **in fieri,** a la que el poeta no hubiese tenido tiempo de aportar el último toque, la elección definitiva), así como también por su fragmentariedad. Pero la existencia de un manuscrito con ese exacto título autoriza mayormente la suposición **casi** inversa: a saber, que se trata de un libro con una propia y clara razón de ser y una estructura fragmentaria deliberada, aunque aún susceptible de retoques y correcciones (he aquí el motivo de mi **casi**).

El *Cancionero* se presenta como el «diario íntimo» de un momento particularmente intenso, agitado y sufrido de la vida de Hernández: el período de la guerra, de sus pruebas cruciales de hombre, de su verdadero descubrimiento de España y del conocimiento de una parte del mundo, de sus encuentros con escritores de distintas nacionalidades, y sobre todo sus felices y atormentados sucesos íntimos y familiares. Al igual que un diario, el *Cancionero* registra el paso de los sentimientos y de las experiencias de mayor relieve del poeta durante aquel período: el persistente y amargo recuerdo de la guerra; la presencia acongojada y carnal de su mujer lejana o separada de él por un «odio» indeterminado y fatal; la exaltación ante el in-

minente parto de su mujer y la dicha inmensa por el nacimiento del primer hijo; y, finalmente, el duro y obsesivo dolor por la muerte del niño. En estas breves líricas Hernández penetra en las «más hondas intimidades del hombre» (Zardoya, pág. 268) y vive las vicisitudes de su corazón con una vehemencia, participación, furia contenida y crudo realismo, raros de hallar en un poeta de nuestros tiempos. Algunas veces, pienso, una imagen vista y vivida —el entierro del hijo cuya muerte no pudo presenciar Miguel— se refracta en palabras poéticas conmovidas y alucinadas como en los siguientes versos:

Era un hoyo no muy hondo,
casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre
dentro de su tierra angosta.
El cupo: para su cuerpo
aún quedó anchura de sobra,
y no la quiso llenar
más que la tierra que arrojan.

En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.
La casa va siendo un hoyo.

Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que el resplandor se desploma,
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas.
Memorias de la alegría,
cenizas latentes, doran
alguna vez las paredes
plenas de la triste historia.

Pero la casa no es,
no puede ser, otra cosa
que un ataúd con ventanas,
con puertas hacia la aurora;
golondrinas fuera, y dentro
arcos que se desmoronan.

En la casa falta un cuerpo
que aleteaban las alondras.

La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.

En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda.

Y raras veces, creo, ha expresado la poesía moderna el dolor descarnado y abstracto de los primitivos como en esta poesía de Hernández, titulada «Antes del odio»:

Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón,
de las cosas, del aliento
sin sombra de la creación.
Sed con agua en la distancia,
pero sed alrededor.

Corazón en una copa
donde me lo bebo yo
y no se lo bebe nadie,
nadie sabe su sabor.
Odio, vida: ¡cuánto odio
sólo por amor!

No es posible acariciarte
con las manos que me dio
el fuego de más deseo,
el ansia de más ardor.
Varias alas, varios vuelos
abaten en ellas hoy
hierros que cercan las venas
y las muerden con rencor.
Por amor, vida, abatido,
pájaro sin remisión.
Sólo por amor odiado,
sólo por amor.

Amor, tu bóveda arriba
y yo abajo siempre, amor,
sin otra luz que estas ansias,
sin otra iluminación.
Mírame aquí encadenado,
escupido, sin calor
a los pies de la tiniebla
más súbita, más feroz,
comiendo pan y cuchillo
como buen trabajador
y a veces cuchillo sólo,
sólo por amor.

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón.
Espesura, mar, desierto,
sangre, monte rodador,
libertades de mi alma
clamorosas de pasión,
desfilando por mi cuerpo,
donde no se quedan, no,
pero donde se despliegan,
sólo por amor.

Porque dentro de la triste
quirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante y a paredón,
y a precipicio en acecho,
alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
sólo por amor.

No, no hay cárcel para el hombre.
No podrán atarme, no.
Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior.
¿Quién encierra una sonrisa?

¿Quién amuralla una voz?
A lo lejos tú, más sola
que la muerte, la una y yo.
A lo lejos tú, sintiendo
en tus brazos mi prisión,
en tus brazos donde late
la libertad de los dos.
Libre soy, siénteme libre.
Sólo por amor.

La cárcel, en ésta como en otras poesías, es una realidad presente, determinante y precisa, pero siempre aludida y abierta a significaciones más vastas.

Pero al igual que un diario, el *Cancionero* también registra acá y allá el curso roto de las meditaciones de Hernández frente a ese vivir y morir; y las meditaciones —tanta es la tensión de los sentimientos que las provocan— aparecen resecadas como sentencias, como grumos de verdad dialéctica. En efecto, tras el empleo insistente de algunos paralelismos, se percibe el flujo incesante de un pensamiento atormentado, insomne, solitario. Veánse algunas **coplas,** como:

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

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

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

O bien como:

Cogedme, cogedme.
Dejadme, dejadme.

Fieras, hombres, sombras.
Soles, flores, mares.
Cogedme.

Dejadme.

O, mejor aún, *véanse en paralelo*, verso por verso, estas dos:

Cada vez más presente.

Como si un rayo raudo
te trajera a mi pecho.

Como un lento rayo lento.

Cada vez más ausente.
Como si un tren lejano
recorriera mi cuerpo.

Como si un negro barco
negro.

Cada vez más ausente,
como si un tren lejano
te arrastrara más lejos.

Como si un negro barco
negro.

Cada vez más ausente,
como si un tren querido
recorriera mi pecho.

Como si un tierno barco
tierno.

Donde, justamente, nos parece sorprender al poeta en el acto de su afán creador: o sea, no sólo ocupado en la búsqueda de una representación más impregnada de su sentir, sino también deliberadamente anfibológico en la expresión de un núcleo dialéctico de pensamiento.

En esta línea anfibológica o, mejor dicho, en el plano de una dialéctica que pasa de las palabras a las cosas y al modo de ver las cosas, debemos ver, particularmente, algunas composiciones del Cancionero (comenzando por «Antes del odio», que hemos transcrito) que anuncian —a veces como breves interrogantes o como jirones de una duda fecunda— la angustia existencial de las últimas poesías-confesiones, como «Vuelo» y «Eterna sombra». Tomemos, por ejemplo, esta poesía:

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara,
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara,
sombra sin salida.

En el fondo del hombre,
agua removida.

En este «agua removida» Cano Ballesta cree ver «el revuelto conjunto de bajos instintos, instintos de muerte y destrucción, despertados por la guerra en el corazón de los hombres». No es exacto: en el agua removida que está en el fondo del hombre el poeta percibe algo de esa vida que querría descubrir en el agua más clara **(en el agua más clara quiero ver la vida).** Por lo demás, la contraposición ya se muestra claramente en la cuarta estrofa, donde dice: **en el agua más clara, sombra sin salida:** y donde resulta que ha sido vano toda búsqueda del poeta que no fuera en el «agua removida». En suma: aquí el agua removida significa la mezcla de vida-muerte o de muerte-vida que está en el fondo real, casi necesariamente contradictorio, del hombre. Parecería que el poeta quisiera rebelarse, por un instante, contra esta amarga realidad, preguntándose (implícitamente): ¿es posible que la vida consista solamente en su trágica mezcla con la muerte? Su (implícita) respuesta no deja lugar a esperanzas o ilusiones. Por otra parte, como prueba del valor no negativo, sino dubitativo o fermentativo, del «agua removida», basta citar una copla sucesiva, que comienza con estos versos:

Tus ojos parecen
agua removida.

¿Qué son?...

Pero en este punto resulta aún más densa de significado, casi a manera de una poesía-clave del *Cancionero* —si éste no fuera sustancialmente, repito, un «diario íntimo» de un momento especial de la existencia del poeta, intercalado de interrogantes que con frecuencia no tienen respuesta— otra composición, sin título, que se inicia con el verso «El mundo es como aparece». En este romance, Hernández, después de declarar que **el mundo es como aparece a nuestros cinco sentidos,** y en-

contrar un vehículo de conocimiento al «mundo de los otros», decididamente ajeno, indiferente. Pero no es la incomunicación (relativa) de los seres lo que aquí más le preocupa, sino acaso la imposibilidad de un conocimiento profundo, intersubjetivo, la imposibilidad de una completa circulación de la experiencia gnoseológica:

El mundo es como aparece
ante mis cinco sentidos,
y ante los tuyos que son
las orillas de los míos.
El mundo de los demás
no es el nuestro: no es el mismo.
Lecho del agua que soy,
tú, los dos, somos el río
donde cuando más profundo
se ve más despacio y límpido.
Imágenes de la vida:
a la vez que recibimos,
nos reciben entregadas
más unidamente a un ritmo.
Pero las cosas se forman
con nuestros propios delirios.
El aire tiene el tamaño
del corazón que respiro
y el sol es como la luz
con que yo le desafío.
Ciegos para los demás,
oscuros, siempre remisos,
miramos siempre hacia adentro,
vemos desde lo más íntimo.
Trabajo y amor me cuesta
conmigo así, ver contigo:
aparecer, como el agua
con la arena, siempre unidos.
Nadie me verá del todo
ni es nadie como lo miro.
Somos algo más que vemos,
algo menos que inquirimos.
Algún suceso de todos
pasa desapercibido.
Nadie nos ha visto. A nadie,
ciegos de ver, hemos visto.

Ante semejantes meditaciones y los aforismos dispersos en el *Cancionero,* alguien ha sugerido una comparación de Hernández con el Antonio Machado gnómico, el de los *Proverbios y cantares* o de las **coplas** filosóficas de sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena. Pero la comparación resulta exterior, aunque es probable que Hernández recordase los apuntes de poesía y de vida del gran andaluz y haya sido impresionado por el insistente tema de los «ojos» en los **proverbios.** Por ejemplo, mientras en Machado encontramos: «El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve»; y «Mis ojos en el espejo son ojos ciegos que miran los ojos con que los veo» *(Poesías Completas,* Espasa-Calpe, págs. 225-270); en Hernández hemos encontrado «Mis ojos sin tus ojos no son ojos» en *Imagen de tu huella;* y «El sol, para que alguien vea, ¿necesita ojos, mujeres?» en *Pastor de la muerte* (primer acto, tercer cuadro, escena cuarta); y finalmente, los versos que acabamos de citar. Pero ya Bécquer había escrito en sus *Rimas* sobre el ojo que ve y es visto: «mientras haya ojos que reflejen los ojos que los miran...».

En todo caso, lo que sustancialmente une a Machado y a Hernández es la común fuente y sugestión de las coplas populares. Como en *Labrador de más aire,* en las tres poesías en metro menor de *El hombre acecha* y en algunos puntos de *Pastor de la muerte,* en su camino hacia la sencillez y la áspera verdad, Hernández sigue recurriendo a las cadencias y a la sintaxis del lenguaje popular, evitando cada vez más los términos gastados por el uso y las frases hechas, y remontándose por este camino a la poesía de los primitivos. El crítico norteamericano Rose, a quien ya hemos recordado aquí, ha descubierto una serie de analogías entre algunas viejas coplas tradicionales y algunas estrofas hernandianas del Cancionero. La más evidente es (W. Rose, **op. cit.,** pág. 186):

Corazón de leona,
tienes a veces;
aunque me ves que lloro,
no te enterneces;

que Hernández rehace del siguiente modo:

Corazón de leona,
tienes a veces.
Zarpa, nardo del odio,
siempre floreces.

También puede verse derivación de las llamadas «coplas carcelarias», como, por ejemplo, en esta de Hernández que no cita Rose:

No puedo olvidar
que no tengo alas,
que no tengo mar,
vereda ni nada
con qué irte a besar.

Y por mi parte, vista la analogía que tiene con las «canciones de ausencia» de Hernández, yo agregaría esta copla, sacada de los ya citados *Cuentos y poesías populares andaluces*, recogidos por Fernán Caballero (pág. 143):

Ausente de tu vista
mucho más vivo,
porque cada momento
se me hace un siglo.

Mientras que la figura metafórica de la tierra que cubre a los muertos, tan frecuente con el uso de la palabra «hóyo» en Hernández, encuentra numerosos ejemplos en las coplas andaluzas **(op. cit.,** pág. 146), como:

Dentro de la sepultura
y de gusanos roído,
se han de encontrar en mi pecho
señas de haberte querido.

Guerrero Zamora ha realizado un largo y atento análisis de la repetición de algunos términos con valor de símbolos **(agua, casa, lecho, hoyo, ojos, corazón, polvo, sombra,** y sobre todo **vientre** y **sangre),** llegando a algunas conclusiones interesantes: por ejemplo, cuando en el uso de la palabra **agua** descubre valores circunstanciales que la van caracterizando; o en el término **ojos** el signo de la conciencia; o en la **sangre** el símbolo de una fatalidad humana; o en **vientre** un concepto eudomonista, pues el vientre de la mujer «es como el centro de gravitación de todo cuanto vive, como un resumen de la pasión y fertilidad, en cuanto el vientre es sexo y matriz juntamente» (pág. 351). Por otra parte, no son nuevos estos términos y estos símbolos en Hernández. Ya en *El labrador* hay una alusión al «tema» del vientre:

...Que la vida a borbotones
salga de nosotros y entre
a poblar habitaciones
con los hijos de tu vientre.

Otros símbolos y términos constantes hemos encontrado en *Viento del pueblo,* en *El hombre acecha* y en *Pastor de la muerte.* En su libro Cano Ballesta ha proseguido en la indagación de Guerrero Zamora, descubriendo símbolos monosémicos y bisémicos, vinculándolos por un lado con la concentrada tropología de Hernández y por otro lado con los valores fónicos y rítmicos de su discurso poético. Su error consistió en mezclar, achatar y considerar en un mismo plano las varias obras de nuestro poeta, casi sin tener en cuenta la evolución que, durante el curso de la vicisitud literaria y humana de Hernández, han experimentado las metáforas, las imágenes, los símbolos y los sintagmas.

Para penetrar en el mundo poético de Hernández, para comprenderlo en su originalidad y autonomía, para sondearlo aun en sus límites restringidos y repetidos, es indispensable tener en cuenta su historia interior, seguir su evolución estilística y conceptual. Así se verá que los símbolos y los términos recurrentes no han de considerarse solamente en su posición final, sino también, y especialmente, en su progresiva transformación tonal y semántica. Así se verá por ejemplo, que las palabras del léxico evangélico —como **barro, polvo, vientre,** etc.— pasan en la poesía hernandiana por tres fases: al principio toman un simple colorido religioso y bucólico (cristiano-pagano); después invierten crudamente el procedimiento de los poetas místicos para representar una corporeidad contrapuesta a una indeterminada espiritualidad; y por fin, perdida toda tonalidad literaria e internacional, tales palabras se dirigen a expresar una realidad vital única, en un contexto subjetivo ya casi totalmente objetivo.

A la extremada condensación de la materia cantada corresponde dialécticamente en el *Cancionero* la máxima reducción predominante del sustantivo y del verbo a costa del adjetivo (casi inexistente), con las mismas consecuencias de síntesis y fuerza expresiva ya señaladas por Dámaso Alonso en la urdimbre nocional y gramatical de la poesía de San Juan de la Cruz (**op. cit.,** págs. 294-305). De aquí el abundante uso de los paralelismos, que también son de larga e ininterrumpida tradición popular y culta. De aquí la adopción frecuente de la anáfora, tendiente a expresar la insistencia casi obsesiva de ciertos sentimientos. Y así sucesivamente. (Por lo que se refiere a los caracteres estilísticos de la poesía hernandiana, además del libro de Cano Ballesta, pueden verse los análisis efectuados por Concha Zardoya, en las páginas 269-272; por Guerrero Zamora, en las páginas 304-324, y el de Carlos Bousoño sobre las correlaciones existentes en algunas poesías del *Cancionero,* en su obra citada, págs. 292-295).

Anclada en su irrepetible situación afectiva, la palabra poética de Hernández aparece en el *Cancionero* como suspendida de un presente casi inmóvil, atemporal, sin memoria: enrarecida, transparente, inmediata.

Los que con definición genérica fueron designados *Ultimos poemas,* y analizados como tales en bloques, en realidad son una serie de composiciones cronológicamente diferenciales y estilísticamente heterogéneas. Algunas de ellas tienen fecha exacta. Data de 1938 la larga poesía en tres tiempos «Hijo de la luz y de la sombra», y «La boca». De 1939 «Ascensión de la escoba», el ya citado «Vals de los enamorados» y «Nanas de la cebolla», que fue escrita en septiembre. De 1940 data «Sepultura de la imaginación»: exactamente, de febrero-marzo, según informaciones recogidas por Concha Zardoya; o de diciembre, si nos atenemos al citado menú de la comida ofrecida a Miguel por sus compañeros en la cárcel de Ocaña. En fin, de mayo de 1941 data la «Casida del sediento». En medio de deducciones, sobre la base del contenido y de la entonación de cada uno de ellos, podemos ubicar entre 1938 y 1939 todos aquellos en los que el poeta hace explícita o implícita referencia al nacimiento del primero o del segundo hijo, a la muerte del primero, o a su mujer próxima a ser madre. Quedan así cuatro poemas que —siempre siguiendo la vía deductiva— pueden situarse al lado del estupendo «Eterna sombra», que ciertamente pertenece al último período de la vida de Hernández (1941). Son: «Enmudecido el campo», «El hombre no reposa», «Sigo en la sombra», y «Vuelo». Sólo éstos, por lo tanto —junto con los otros de 1940 y 1941— deberían, en rigor, definirse como «Ultimos poemas».

Basándonos en semejantes consideraciones cronológicas, así como en consideraciones temáticas y estilísticas, podemos distinguir, en el conjunto indeterminado de los llamados *Ultimos poemas,* tres diferentes grupos de composiciones.

1. El primer grupo —que tiene por centro la hermosa poesía «Hijo de la luz y de la sombra»— se relaciona con la dura y desgarrada vena visionaria y surrealista de *El hombre acecha,* pero abierta, esta vez, a un arrebatador ímpetu de confesión. La dolorosa confesión ha vuelto a tomar aquí el predominio, como periódica y puntualmente ocurre en la obra poética de Hernández: pero ya no con la sincera postura de la época de *El rayo que no cesa,* y de la lírica «Me llamo barro», ni con el abstracto y cósmico sentido de fatalidad de *Sino sangriento,* como tampoco a través del **yo** simbólico del mismo *El hombre acecha* y de su «Canción primera». No: esta vez la primera persona es el poeta en su **situación,** y su cosmos es la inmensa luz de creación y exaltación que brota de la humana y simple realidad de su mujer que pare y del hijo que nace:

> Eres la noche, esposa: la noche en el instante
> mayor de su potencia lunar y femenina.
> Eres la medianoche: la sombra culminante
> donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

Con la alta elocuencia que distingue la más íntima y partícipe poesía de amor, Hernández, en «Hijo de la luz y de la sombra», desarrolla un largo discurso en tres

fases en el tejido metafórico que le ofrecen los opuestos dialécticos **sombra** y **luz, noche** y **día, luna** y **sol.** En la primera parte el hijo ha sido engendrado en la sombra. La esposa es la noche. Y la sombra reclama, exige, **seres que se entrelacen:**

> Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
> tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida.
> Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
> con todo el firmamento, la tierra estremecida.

El hijo ha sido engendrado sobre la manta, pero también sobre la luna. Y en el espasmo de la garganta se funden la tierra y el cielo. En la segunda parte, la esposa es el alba, y el padre el mediodía. Por esto el hijo, que ha comenzado a ser **sombra** y **ropa cosida,** será el hijo de la luz. En la tercera parte se prolonga en él la vida (véase Vivanco, **op. cit.,** pág. 559), que es en definitiva vida de toda la humanidad:

> No te quiero en ti sola: te quiero en tu ascendencia
> y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
> Porque la especie humana me han dado por herencia,
> la familia del hijo será la especie humana.
>
> Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
> seguiremos besándonos en el hijo profundo.
> Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
> se besan los primeros pobladores del mundo.

La concepción lucreciana del poeta que sabe auscultar los latidos de la naturaleza y de la vida elemental («el ruido de la leche que llega a las ubres» de las cabras paridas, que retorna en aquel «oigo un clamor de lecho, de inundación...») se funde aquí con la del poeta moderno que se siente metido y partícipe en su actual historia de rescate («porque la especie humana me han dado por herencia») y en una historia aún más remota que revive en él y en el núcleo de humanidad que **él** y **ella** representan. La concepción materialista-palingenésica del poeta revolucionario se colorea aquí de un pathos romántico y se desarrolla en un tejido fantástico ultrasemántico, que sólo por un instante recuerda las figuraciones cósmicas del mundo pansensual de Neruda o Aleixandre.

En las otras poesías del mismo grupo, empezando con «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío» que, dicho sea de paso, recuerda el verso de Lope: «Ya no quiero más bien que sólo amaros», y terminando con «Riéndose, burlándose con claridad del día», Hernández desarrolla la larga frase de sinfonía visionaria sobre el

mismo, insistido, acongojado y superagudo contrapunto luz-sombra que, con la muerte del hijo, se hace tanto más sombrío y dramático. Pero la muerte del hijo también tiene otra consecuencia: la voz del poeta se entrecorta de pronto en un sollozo, que es signo de una fractura profunda. Por primera vez, en la segunda de estas poesías, se repliega hacia el pasado («Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado») y usa el imperfecto de la memoria (él, el poeta de los tiempos en forma de presente):

> Mirar y ver en torno la soledad, el monte,
> el mar, por la ventana de un corazón entero
> que ayer se acongojaba de no ser horizonte
> abierto a un mundo menos mudable y pasajero.

2. El segundo grupo, que sólo consta de tres poesías —«La boca», «Cantar» y «Nanas de la cebolla»— es como una continuación, un apéndice de *Cancionero y romancero de ausencias:* no sólo por el empleo del metro breve, sino también porque la palabra suspendida y enrarecida de ese libro prosigue en la concretísima y leve urdimbre de estos versos. Más: la tierna y conmovedora *Nanas de la cebolla,* nacida de la peculiar situación que hemos visto en la carta de Miguel, del 12 de setiembre de 1939, es como el remate, la culminación de la espasmódica tensión de sentimientos que vibra en todo el *Cancionero:*

> La cebolla es escarcha
> cerrada y pobre:
> escarcha de tus días
> y de mis noches.
> Hambre y cebolla:
> hielo negro y escarcha
> grande y redonda.
>
> En la cuna del hambre
> mi niño estaba.
> Con sangre de cebolla
> se amamantaba.
> Pero tu sangre,
> escarchaba de azúcar,
> cebolla y hambre.
>
> Una mujer morena,
> resuelta en luna,
> se derrama hilo a hilo
> sobre la cuna.

Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que en el alma, al oírte,
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbito el párpado,
y el niño como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca.
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto
tan extendido.
que tu carne parece
cielo cernido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
hincando el centro.

Vuela niño en la doble
luna del pecho.
El, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

La dulce cantinela de la «nana», el movimiento ondulatorio de las repeticiones, el desnudo encuentro de los sustantivos, tienen aquí el estremecimiento estupefacto que se experimenta ante un acaecimiento secreto y naturalísimo, profundo y lineal. Y si hay una referencia a la condición del poeta preso, también es arrebatado por la misma aérea exaltación y dolorosa sorpresa:

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.

3. El tercer grupo de poesías, el que hemos considerado expresión extrema de nuestro poeta (y en todo caso la hipótesis es un poco arriesgada para todas, menos para «Eterna sombra»), es como un intento de fusión de las líneas de fuerza que hasta ahora han procedido en la poesía hernandiana dentro de espacios estilísticos y en parte nocionales paralelos: por un lado, el poder visionario y cósmico de «Hijo de la luz» (con sus claros antecedentes); por otro lado, la violencia contenida y sugerida de la veta popular y primitiva de «Nanas de la cebolla» (y del *Cancionero* en general). Con «Eterna sombra» se abre admirablemene y se cierra trágicamente esta nueva y, por desgracia, imprescindible fase de la obra poética de Hernández.

Para llegar a la sutilísima e irrepetible síntesis existencial en la que cuaja la última palabra de angustia y de esperanza de Hernández, podemos medir algunos momentos que la preparan de manera casi dialéctica, en una afanosa carrera contra las cuatro paredes de esta prisión más grande que es la vida, vista ya sin lente alguno de trascendencia, mito o ilusión.

El primer momento es la esperanza de una imposible evasión por el amor:

> Sólo quien ama vuela. Pero, ¿quién ama tanto
> que sea como el pájaro más leve y fugitivo?
> Hundiendo va este odio reinante todo cuanto
> quisiera remontarse directamente vivo...

o sea: es verdad que quien ama vuela, pero el odio que reina en todas partes hunde y aplasta todo anhelo de vida.

Y he aquí que nuevamente —esta vez con una perspectiva más constante y un acento más emocionado— el poeta se refugia en una especie de re-examen total del pasado. Figurándose ser albañil de su propio destino, escribe en «Sepultura de la imaginación»:

> Un albañil quería... No le faltaba aliento.
> Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
> tras muro, levantar una imagen al viento
> desencadenador en el futuro.
>
> Quería un edificio capaz de lo más leve.
> No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquel ser quería!
> Piedras de plumas, muros de pájaros los mueve
> una imaginación al mediodía.

Reía. Trabajaba. Cantaba. De sus brazos,
con un poder más alto que el ala de los truenos,
iban brotando muros lo mismo que aletazos.
Pero los aletazos duran menos.

Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña
tiene valor de vuelo si es totalmente activa.
Piedra por piedra es peso y hunde cuanto acompaña
aunque esto sea un mundo de ansia viva.

Un albañil quería... Pero la piedra cobra
su torva densidad brutal en un momento.
Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
fueron precipitados él y el viento.

Si hasta aquí la imposibilidad de la esperanza se resumía para el poeta en el implacable dato de su condición presente, ahora, referida al pasado, dicha imposibilidad sobra el aspecto de una definitiva caída. En efecto, «sepultura de la imaginación» equivale a caída de toda ilusión, de toda «imaginación» acariciada en el pasado y proyectada hacia el futuro («quería un albañil... levantar una imagen al viento desencadenador en el futuro»). A este respecto, resulta revelador el nexo existente entre esa poesía y una de las composiciones centrales de la historia poética de Hernández, anterior a *Viento del pueblo:* aquel *Sino sangriento* del que ya hemos hablado. En esta poesía el motivo del albañil ya aparecía un instante con valor emblemático. Pero entonces el poeta, en su ímpetu visionario, se identificaba con el edificio mismo («un edificio soy de sangre y yeso que se derriba él mismo y se levanta sobre andamios de huesos») y el albañil no era sino un pequeño ser colgado de su ojo de gigante gulliveriano («un albañil de sangre, muerto y rojo, llueve y cuelga su blusa cada día en los alrededores de mi ojo...»); en cambio ahora el poeta se identifica con el albañil, al que dolorosamente se le escapa su misma creación que lo domina sin más («pero la piedra cobra su torva densidad brutal en un momento»). Entonces y ahora «el ansia» y «el viento» se ven arrebatados por una análoga furia destructora (véase la última estrofa de ambas poesías: «fueron precipitados él y el viento» y «seré una sola y dilatada herida... viento y nada»); pero mientras entonces la suerte era una «sangre» fermentativa hasta en la muerte, ahora la suerte es el fin de la imaginación, cárcel sin salida, silencio.

En este punto Hernández ya ve «la luz del mundo tras un velo de compasión de sí mismo» y nos habla de sí «como si ya fuera otro, despersonificándose» (como dice Arturo del Hoyo, **op. cit.** pág. 33). Pero hay más. Se le presenta cada vez más próxima, aunque nunca obsesiva, la imagen de la muerte:

Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.

> Me figuro que no podrás arreglártelas muy bien, estando como está la vida. La muerte está más barata, y si no fuera porque deja uno de querer en cuando se muere, me moriría por lo barato que se está en la tierra.

Así escribía Miguel a su mujer, desde la cárcel, en una carta del 7 de abril de 1940 (Zardoya, págs. 234-236).

«Si no fuera porque deja uno de querer en cuanto se muere...». He aquí el último trazo de aquel círculo cerrado y angustioso del que sin embargo se levanta y vuela —sollozante— y serena, apodíctica y normalísima, desesperada y feliz de sobrehumana fuerza— una lírica que es quizá la más inimaginable de la poesía contemporánea, «Eterna sombra»:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.
Ascua solar, sideral alegría
ígnea de espuma, de luz, de deseo.

Sangre ligera, redonda granada:
raudo anhelar sin perfil ni penumbra.
Fuera, la luz en la luz sepultada.
Siento que sólo la sombra me alumbra.

Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo.
Seres, Volúmenes, Cuerpos tangibles
dentro del aire que no tiene vuelo,
centro del árbol de los imposibles.

Cárdenos ceños, pasiones de luto.
Dientes sedientos de ser colorados.
Oscuridad del rencor absoluto.
Cuerpos lo mismo que pozos cegados.

Falta el espacio. Se ha hundido la risa.
Ya no es posible lanzarse a la altura.
El corazón quiere ser más de prisa
fuerza que ensanche la estrecha negrura.

Carne sin norte que va en oleada
hacia la noche siniestra, baldía.
¿Quién es el rayo de sol que la invada?
Busco. No encuentro ni rastro del día.

¡Sólo el fulgor de los puños cerrados,
el resplandor de los dientes que acechan!
Dientes y puños de todos los lados.
Más que las manos, los montes se estrechan.

Turbia es la lucha sin edad de mañana.
¡Qué lejanía de opacos latidos!
Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde va tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

El círculo cerrado, en suma, es una desesperación «sin cielo», rodeada por la «noche», por la «sombra», por la «tiniebla» y tiene «dientes y puños de todos los lados», y se mueve «dentro del aire que no tiene vuelo, dentro del árbol de los imposibles».

Sin embargo, increíble, absurda, sobrehumana, en toda su humana inmanencia, de allí, precisamente de ese «dentro de los imposibles», de esa desesperación espasmódica, se levanta una postrera voz de esperanza, en los versos de la última estrofa:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde va tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

Leopoldo de Luis, haciendo un agudo examen de las variantes de esta poesía, ha revelado que la primitiva redacción de los dos últimos versos era la siguiente:

Si por un rayo de sol nadie lucha
nunca ha de verse la sombra vencida.

Quitando el acento concesivo de la primera versión, Hernández da una prueba final de su desesperada esperanza. «Es ejemplar —ejemplar y conmovedora— la lección de confianza y viril firmeza que nos plantea este gran poeta al superar un humano y posible abatimiento que había infundido en una poesía tan excepcional un tono no ya decepcionado, pero sí heridamente dubitativo».

V

CONCLUSION

DOCH FASSEN GEISTER, WURDIG, TIEF ZU SCHAUEN,
ZUM GRENZENLOSEN GRENZENLOS VERTRAUEN.
(WOLFGANG GOETHE — FAUST)

Siguiendo paso a paso las breves y ardientes vicisitudes humanas a la vez que las breves y radicales iluminaciones poéticas de Miguel Hernández —una vida de 32 años y una actividad literaria de 12 años— creo no haber dejado de poner de relieve la manera en que la rápida y brusca asimilación, ora de nuevas percepciones vitales, ora de nuevas modalidades expresivas, siempre ha estado fundada en un contexto de sólida y constante linealidad sentimental. La singularidad y el estupendo límite del mundo hernandiano descansan, pues, en la singularidad de su historia individual (que se detiene en un solo y extremado punto de la experiencia de verdad y libertad del hombre contemporáneo), así como en su capacidad de traducir en lenguaje poético un núcleo de pasiones y razones elementales (amor de esposo y padre, sentido de la vida y de la muerte, lucha y esperanza universales) que la poesía moderna, y aun la misma y tan abierta poesía española, ha filtrado y acercado a través de un complejo ejercicio lírico y testimonial, pero nunca trataron, o nunca supieron tratar, tan directa e integramente.

Por esto, y no sólo por la truncada brevedad de su mensaje poético, Miguel Hernández es un caso aparte (y apartado) en la poesía contemporánea española (y no sólo en la española); un escritor aislado como una mónada en su presencia fulgurante, exclusiva, restringida; una figura tan irreductible como expuesta —así lo veremos— tanto a las vagas genealogías como a las presurosas reducciones.

Cuando Hernández se presenta en la escena literaria de Madrid, en 1934, con su inocente jactancia de arcadio sobre el asfalto (como lo llamaba Guerrero Zamora, pág. 73) que disimula una fundamental y explicable timidez provinciana, trae consigo sólo tres cosas: el fracaso de *Perito en lunas,* su primer librito de mezcla gongorina-vanguardista, netamente retrasado con respecto a las nuevas inquietudes y búsquedas del ambiente madrileño; su «auto sacramental» de estructura calderoniana y de sabor arcaico, concebido y compuesto en la soledad agreste de Orihuela, que aparecerá en la revista neocatólica de Bergamín *Cruz y Raya;* y un discreto grupo de sonetos, todavía en elaboración, que irá publicando acá y allá en 1935, y que confluirá en *El rayo que no cesa,* impreso por Manuel Altolaguirre, en enero de 1936. Pero ¿qué encuentra en Madrid? Precisamente: nuevas exigencias y fermentos. El grupo de poetas de 1927 —García Lorca, Alberti, Guillén, Aleixandre, etc.— se encuentra en la cresta de la ola, listo para liberarse, o ya liberado, de guías y tutelas superiores: ya cuenta con un propio primer ordenamiento bajo el perfil de «últimas tendencias» en el balance de *La poesía contemporánea española,* escrito por el entonces joven catedrático universitario Angel Valbuena Prat, y publicado en 1930 en los **paperbooks** de «Bibliotecas populares de Cervantes», y en 1932 ya entra con pleno derecho en la primera antología de *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego, verdadera **suma** y autoconsagración de la generación del 27. Más: entre 1934 y la primera mitad de 1936, en vísperas de la guerra civil —conviene recordarlo— han aparecido la segunda edición aumentada de la mencionada antología de Gerardo Diego, *Verte y no verte,* y la primera colección de conjunto de Rafael Alberti (de quien ya habían aparecido *El poeta en la calle, Consignas* y *Un fantasma recorre Europa),* la primera edición de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda con las *Invocaciones a las gracias del mundo, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y algunas poesías dispersas de *Poeta en Nueva York,* la primera *Antología* de León Felipe, *Pasión de la tierra* y *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre, la *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, *La voz a ti debida* y *Razón de amor* de Pedro Salinas, *La lenta libertad* de Manuel Altolaguirre, quien pronunció en Londres y Oxford conferencias sobre «Un nuevo romanticismo en la poesía española contemporánea», etc. En este mundo literario tan rico, ya adulto y, a su manera, ya europeizado, lleno de fermentos y contrastres, y sobre todo en el incandescente crisol de política poética», según Juan Ramón, o de «poesía política», según el sector de izquierda de la generación del 27), en el que se agita, llena de vida, la intelectualidad española, desde el día de la victoria republicana de 1931 hasta las elecciones de febrero de 1936 y el triunfo del Frente Popular —naturalmente, la voz de Hernández no puede sino perderse, casi a la par de la de sus coetáneos Germán Bleiberg, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, etc.,—. Sin embargo, la cálida potencia lírica del poeta y la abierta franqueza del hombre se granjean por igual la atención y la simpatía de los escritores, y es curioso que, justamente cuando Hernández ya se amolda, con espontáneo impulso, al «nuevo romanticismo» y a las instancias surrealistas de García Lorca,

Aleixandre, Neruda y Alberti, publicando en el primer número de *Caballo verde para la poesía* de Neruda su poesía «Vecino de la muerte» (perfecto ejemplo de «visión desintegrada de una realidad desintegrada», según la definición que da A. Alonso a la manera nerudiana), y cuando ya toma posición contra la «poesía pura» y evanescente en su nota sobre *Residencia en la tierra* aparecida en *El Sol* del 2 de enero de 1936 —Juan Ramón Jiménez, en el mismo diario, el 23 de febrero sucesivo, señala como ejemplo a «todos los amigos de la poesía pura» (!) la «belleza tremenda» de la elegía a Ramón Sijé y seis sonetos de *El rayo que no cesa,* publicados poco antes por la *Revista de Occidente.* Por lo demás, ésta como otras contradicciones y convulsiones del momento de mayor expansión del fenómeno cultural español, si por un lado nos muestra la dificultad de circunscribirlo en una u otra tendencia, por otro lado nos revela que precisamente en su mayor expansión dicho fenómeno ya contenía los gérmenes de una crisis que debía a la larga trastornar —y la guerra civil sólo fue el principal de los agentes para ello— el admirable cuadro compuesto y complejo de aquel mundo. El cual tenía, sí, la fuerza de muchas energías culturales, civiles y literarias, pero también era sustancialmente ecléctico, así como frágil en su conciencia teórica, como claramente queda demostrado, por ejemplo, por su adhesión, en nombre de Góngora, a la «predicación de Ortega y Gasset sobre la necesidad, para el poeta, de distinguir entre vida y literatura» (como observa Vittorio Bodini en la introducción a su antología de *Poeti surrealisti spagnolo,* Turín, 1963, pág. XXV), y, también en nombre de Góngora, su zambullida en la aventura surrealista en la convicción opuesta de que el surrealismo significaba identidad entre la realidad y el sueño, entre la vida y la literatura...

En esta atmósfera ferviente de sugestiones, contrastes, aceptaciones y secretos rechazos, es lógico que el joven Hernández padezca una ligera desorientación y se vea inducido por momento a encerrarse de nuevo en su caparazón de certezas naturales y elementales. Por otra parte, aun cuando se siente inclinado ora a la evocación lírica de Garcilaso en el cuarto centenario de su muerte (1936), ora a la de Bécquer en el centenario de su nacimiento (1936) —a ejemplo de Neruda que escribe en su *Caballo verde* una dedicatoria a G.A.B., o sea a Gustavo Adolfo Bécquer, que se lee en la página 1195 de las *Obras completas*— ora a la evocación y valorización del poeta sudamericano Herrera y Reissig, que «tuvo del trueno sangre, pasión y locura», lo hace no sólo en obediencia a los sugerimientos de Neruda o Alberti, sino también a su propio instinto de fidelidad sea a las estructuras renancentistas y barrocas, sea a su musa de doliente confesión, sea a una imagen bastante corregida de las propuestas surrealistas. (Es interesante, a este respecto, lo que escribe Rafael Alberti en *Imagen primera,* págs. 129-130, colocando junto a la poesía de Góngora el poema «La torre de las esfinges» de Herrera y Reissig): «Y esto sin aludir a lo que el poema de Herrera, sobre los del gran cordobés, tiene de poesía del delirio, de precursora nebulosidad onírica, surrealista. Un surrealismo

sometido al freno preciso, a la rienda corta, tirante, de una técnica clásica; un correr del sueño en libertad, pero a la vez sometido, espoleado y golpeado por unos pies y manos despiertos»). Y aun cuando Hernández rinde su primer y acaso mayor tributo al surrealismo y al nerudismo, en la poesía *Vecino de la muerte,* introduce su propio y sombrío sentido de la muerte, y en el primer verso llama al cementerio «patio de vecindad», como ya había hecho en un verso de *Perito en lunas,* que será más tarde retomado como motivo de fondo de una breve composición del *Cancionero* sobre el cementerio donde reposa su hijo. Y cuando se dispone a ensanchar su pena de hombre marcado por un «destino de sangre» (como en la poesía «Sino sangriento») hasta abarcar una pena y un sufrimiento más vastos, como en «Alba de hachas» y en la tragedia social *Hijos de la piedra,* siempre se mantiene fiel a su precisa vocación de elemental y áspera confesión, a su desnudo y lineal núcleo de pasión y de amor. Finalmente, muestra que se afirma en tal vocación, suya, sustancial, y en las formas cerradas del soneto y de la métrica clásica, cuando, sin dejarse desviar por sugestiones exteriores, publica, a comienzos de 1936, el libro *El rayo que no cesa.*

Ya desde este momento, pues, la felicidad hacia sí mismo, hacia los llamados perentorios de su corazón y su fantasía, y su coraza de severa sentimentalidad, preserva a Hernández, en el punto decisivo de su carrera literaria, contra enajenamientos y desviaciones fundamentales, pero al mismo tiempo hacen de él, en aquel ambiente, sin embargo tan movido, disonante y abierto, un caso singular y aislado (no hablo, claro está, de incomprensiones, aunque las hay y las habrá). Pero aún le espera otro aislamiento. En la realidad de la guerra —en la que creo que debe verse su principal experiencia vital y, por lo tanto, también poética— Hernández encuentra la dimensión de sí, algo como una identificación de individuo en la colectividad: no sólo en el encuentro de su historia personal de hombre de afectos primordiales y con el dolor del mundo (el «esposo-soldado» es síntesis y emblema de este encuentro), sino también en la revalorización naturalizada y humanizada de la vida. (A este respecto, baste observar cómo se convierte en palabra inmanente el símbolo sangre-linfa vital; o, en un proceso de lexicalización popular del símbolo cultural «licor de la vida», seguir el camino de una imagen-emblema que retorna, por ejemplo, en el curso de tres de sus poesías centrales: en la «Elegía» para la novia de Sijé, en efecto, aparece el verso «¡Cuántos amargos tragos es la vida!»; al final de «Sentado sobre los muertos» leemos: «varios tragos es la vida/ y un sólo trago la muerte»; finalmente, en la «Canción del esposo soldado», su mujer, fuente de nueva vida, es: «gran trago de mi vida»). Además, en aquella guerra, que se le presenta como reparadora de antiguas injusticias, de las que ancestralmente cree padecer su parte, Hernández descubre —y esto tendrá un contragolpe decisivo en la soledad de la prisión— un objetivo preciso para su furor de comunicación, para su desgarrada confesión al mundo: y no es dato secundario el de que dicha comunicación tenga lugar como un feliz retorno a las fuentes épico-líricas del viejo e inago-

table romance, «río de la lengua española» (como con autoridad lo define Juan Ramón Jiménez). Sin embargo, la experiencia de la guerra parece concentrarse para él en un instante fugaz; y cuanto más la carga de valor paradigmático y libertador, y más sueños de paz y de futuro finalmente humano y justo cifra en ella, tanto más, en el sentimiento de la precariedad, de la crudeza y del doble sentido de odio y amor de tal experiencia, todo se le tiñe de amargura y sale a flote el antiguo y jamás dormido **desengaño.** («Dejadme la esperanza» es el último verso de su segundo libro de la guerra).

Pero si su grito, aun al término de la guerra, se revela solitario, aislado, pobre en esperanza, en la prisión el aislamiento y la soledad se tornan cada vez más crueles, hasta llevarlo al soliloquio, al diálogo con sus propias desnudas certezas de amor y de odio, con sus existenciales fantasmas de luces y sombras familiares. En el *Cancionero,* casi todo escrito durante el primer período de la cárcel, es visible el tránsito al grito entrecortado y sollozante, en el que está depositado el testimonio de un pensamiento y de un sentimiento solitarios, que se debaten en torno de algunos puntos de fe terrenal, en el límite de la nada. («Después del amor, la tierra./ Después de la tierra, nadie»; «Después del amor, la tierra./ Después de la tierra, todo»; «Menos tu vientre/ todo es confuso»; «Ausencia en todo siento./ Ausencia. Ausencia. Ausencia»; «Libre soy, siénteme libre./ Sólo por amor»; etc.). La poesía de Hernández, que es —conviene repetirlo— poesía de confesión y de comunicación, ha experimentado en este punto, en suma, un trauma casi fatal. De haber sido un poeta como el vate huraño y anárquico León Felipe (dos generaciones mayor que él), se hubiera alimentado de soledad, convirtiendo (como hará León Felipe en el doloroso destierro) en propia musa a la soledad, al orgulloso aislamiento, al predicar en el desierto. De ser un poeta de razones trascendentes, se hubiera remontado a sus mismas fuentes místicas, quizá expresándolas en éxtasis ultraterrenales. De ser un poeta de ascendencia cartesiana o metafísica, hubiera traducido su poesía en lúdica y profunda interrogación especulativa (y metafísica) sobre el ser y el no ser, lo real y la nada. Pero, como poeta de razones humanas, de certezas terretres y elementales, de concepciones inmanentes (recuérdese la poesía «El mundo es como aparece»), Hernández desarrolla hasta que puede su poesía en la pura trama de una angustia existencial y de una realidad emblemática.

Llega al fin la hora en que la poesía pierde hasta esas necesidades de manifestarse y ser. El trauma se extiende a la palabra, al principio mismo de la expresión humana. Desnudamente, sólo con la realidad emblemática de su vida-prisión y de su prisión-vida, Hernández ya ni siquiera puede decir como Quevedo:

> La vida es mi prisión, y no lo creo.

Así llegamos a los «Ultimos poemas», los verdaderamente finales, que sólo son tres o cuatro y que —debemos notarlo y subrayarlo— no comprenden la trilogía poética de *Hijo de la luz y de la sombra,* probablemente coetánea o anterior al mis-

mo *Cancionero.* (Recuérdese la declaración de Josefina Manresa: «Lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo cuando salió la primera vez, una libreta con el *Cancionero y romancero de ausencias,* y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribía». Zardoya, pág. 233, nota). Estamos ante la *Sepultura de la imaginación:* que es, ya lo hemos visto, sepultura de toda ilusión, de todo sueño, de toda esperanza, «aunque sea éste un mundo de ansia viva». Ya quizá sólo es poesía el silencio. Y Hernández se prepara para callar, aún antes de que la muerte se lo lleve. Pero aquí, antes de pasar al silencio total, a la teleológica muerte del arte —como anteriormente Rimbaud con signos distintos— Hernández lanza su mensaje de desgarradora angustia-esperanza en el poema «Eterna sombra»: último rapto (práctico) en lo humano, último debatirse en la «oscuridad del rencor absoluto», con «dientes y puños de todos los lados», «sin cielo», hacia una «lucha» que aparece turbia porque es «sin sed de mañana» y hacia aquel «rayo de sol» —sólo en apariencia improbable e increíble— que se hace núcleo de la postrera e íntima fe hernandiana en las fuerzas del hombre.

En el arco que del *Rayo que no cesa* llega a estos últimos testimonios poéticos —se trata de un arco cerrado, intenso, solitario y profético— se desarrolla la concepción autónoma del mundo que Hernández resuelve en poesía. Se han intentado varias interpretaciones para explicar sus motivos profundos. Registramos algunas. Por ejemplo, Néstor Luján escribió que la angustia de vivir, la templada aunque profunda percepción del sentido trágico de la vida, vinculan su obra con la de Jorge Manrique, con la *Epístola moral a Fabio,* con Quevedo, con el mismo Antonio Machado, con toda la poesía estoica y reflexiva de Castilla. Tales ascendencias son más o menos exactas, más o menos aproximadas. En este orden, se han encontrado o pueden encontrarse otras analogías, pero yo diría que deben descartarse todas las sugestiones que nos conducen a Hernández por simple partenogénesis literaria. Porque si hay un poeta moderno que permanece apartado en su incompleto y exclusivo mundo, a pesar de las posibles e inevitables relaciones literarias, ese poeta es precisamente Hernández. Se encuentra más próxima a nuestra interpretación la de Cano Ballesta: «Tras un largo errar por mundos extraños y exteriores, llega el poeta a descubrir en su interior una rica gama de problemas existenciales que constituyen el núcleo de su obra poética... La vida resulta ser el valor máximo de la cosmovisión hernandiana: la vida desbordante de la naturaleza y la vida del poeta trágicamente amenazada. Lo conmovedor y tremendo de ésta es que, al convertirse el poeta a sí mismo en objeto de poesía y tomar su propio «yo» como punto de partida, llega a expresar líricamente realidades hondamente enraizadas en lo humano y, por ello, universales y generalmente valederas... Para Miguel, la vida es una continua amenaza interna y externa. Su pensamiento está oscurecido por terribles nubes trágicas. Podríamos calificar su cosmovisión de vitalismo trágico...» (págs. 255-256). Tampoco se ha dejado de recurrir a razones místicas para justificar la poesía y el pensamiento más maduros de Hernández.

Convendrá subrayar a este propósito que la poesía de Miguel Hernández procede siempre dentro de un léxico, una simbología, un tejido estilístico y lingüístico de claro origen renacentista y barroco, con todos sus recursos de mitología bíblica y cristiana. Ya nos hemos referido a las transformaciones que van experimentando en su poesía los términos del léxico evangélico. Pero además de los términos señalados (como **barro, polvo, vientre,** etc.), sería sumamente interesante ensanchar el análisis a toda la urdimbre lingüística de la obra poética hernandiana, partiendo de la precisa reseña de sus intentos y de sus logros poéticos de carácter devoto del período juvenil. En el punto de llegada se encontrará la expresión ya segura de una realidad vital poéticamente absorbida y asimilada. Así, la **carne aleteante**, de «Nanas de la cebolla», es la inversión total del «espíritu aleteante» de la terminología católica, en una imagen tierna, leve, fantástica, del niño. Así, en «Eterna sombra», como observa agudamente Oreste Macrí, número 45 de nuestro bibliografía,

> los signos lingüísticos están invertidos: **luz** es la vieja trascendencia, **sombra** la suficiencia humana, corporal sin vuelo, de la que no es posible salir.

Y con justicia Cano Ballesta observó que el símbolo bisémico tan frecuente en Hernández,

> no es sino la secularización de los medios expresivos de la tipología cristiana, en que a cualquier acción o acontecimiento real se le atribuía un sentido más profundo y espiritual (pág. 184).

Por su parte, Neruda recordaba:

> Llegaste a mi directamente del Levante. Me traías,
> pastor de cabras, tu inocencia arrugada,
> la escolástica de viejas páginas, un olor
> a Fray Luis, a azahares, a estiércol quemado
> sobre los montes...

Y, en el lado opuesto, con su acostumbrado extremismo moral, Juan Ramón Jiménez observaba que Hernández quedó siempre impregnado de un desagradable y juvenil sabor a escolástica propio de los frailes de Orihuela (número 42 de nuestra bibliografía).

Precisamente por su singularidad y por su aislamiento, con frecuencia forzoso, pocas palabras bastarán para eludir al destino de la obra de Hernández en la poesía española sucesiva. Según Cano Ballesta, el poeta de Orihuela ha sido, con Luis Rosales, «el más vigoroso promotor de la corriente realista, de tan capital importancia en la lírica española actual» (pág. 268). No lo creo. Aun aceptando, con alguna reserva, la definición «lírica realista», yo diría, con Gonzalo Sobejano, crítico de Cano Ballesta:

> Si en la España de hoy predomina una poesía realista, Hernández no contribuyó al nuevo giro sino indirecta y muy débilmente, a través del énfasis «humanizante» de algunos poetas (Victoriano Crémer, Rafael Morales, Eugenio de Nora) que empezaron por donde él hubo de terminar. En *Veinte años de poesía española 1939-1959* (Barcelona 1960) ha hecho ver José M. Castellet que la nueva lírica española no es resultado de ningún decisivo ejemplo promotor, sino producto de un complejo de circunstancias y tendencias en el cual, por cierto, cabe muy exiguo papel a Miguel Hernández y ninguno —creemos nosotros— a Luis Rosales.
>
> Miguel Hernández tuvo, sí, su momento estelar durante los primeros años de la postguerra, cuando muchos versificadores continuaban siendo garcilasistas y él —poeta— había dejado de serlo. El *Cancionero y romancero de ausencias* quizá sea lo único que de él recuerden los poetas realistas.

Sin embargo,creo que el área de influencia de Hernández alcanza a más allá de Crémer, Morales, De Nora y, agregaría, de Leopoldo de Luis (poeta y puntual exégeta), comprendiendo también a Blas de Otero, José Angel Valente, Angel Crespo y Angel González.

De todos modos, es muy hondo el eco que la vida y la obra de Hernández, con su categórica tragicidad y belleza, han tenido y seguirán teniendo en la mente y el corazón de los hombres de hoy, en España y fuera de España.

> Rarísimos —escribió Macrí, pág. 151— son los momentos de la historia de la poesía que coinciden con la historia humana de la libertad y de la verdad, aun cuando las dos historias substancialmente coincidan; uno de tales momentos está representado por la **cárcel** y el **viento** de Hernández; sirva de ejemplo para las nuevas generaciones.

Concédaseme, para terminar, recordar las palabras de Erich Auerbach con que he encabezado este ensayo:

> En todo caso, lo que en una obra comprendemos y amamos es la existencia de un hombre, una posibilidad de nosotros mismos.

Sin duda, es difícil sentir con plena y absoluta adhesión una «posibilidad de nosotros mismos» en el mensaje heroico, último y decisivo de Miguel Hernández. Ardua cosa es sumergirnos en el dolor impersonal y colectivo que la imagen de su agonía y de su muerte («una ventana que da a un gran desierto de rugidos») nos evoca. Pero hay poetas —y Hernández es uno de ellos— cuyo destino poético-humano parece total y únicamente tender a darnos ciertas extremas posibilidades de nosotros mismos: puntos de partida para nuestra conciencia histórica, para nuestro conocimiento del mundo contemporáneo.

APENDICE 1

PROBLEMAS TEXTUALES Y VARIANTES EN LA OBRA POETICA DE MIGUEL HERNANDEZ

I

Unum facere et alterum non omittere: la sentencia empeada por Pasquali[1] (aunque sea con indulgencia, para sugerir que «en nuestros estudios hay lugar para todos») resulta valedera no sólo para la filología clásica, sino también para todas las filologías: inclusive —como desde hace algún tiempo se comprueba— para la «filología» requerida por las obras y los textos de algunos escritores contemporáneos. La pequeña **querelle** a propósito de las *Obras completas,* de Antonio Machado, es un elocuente ejemplo, en el campo de la hispanística, de una de las dificultades que suelen presentarse en tales casos al filólogo[2]. Una de las dificultades: pues no menos necesaria que la operación de recuperación de los inéditos y de los «escritos dispersos» es la de una «crítica del texto» propiamente dicha, realizada

(1) Giorgio Pasquali, *Filologia e storia,* Firenze, 1964, pág. 28.

(2) Nos referimos a las observaciones de carácter polémico dirigidas a la edición de *Obras. Poesía y prosa* ordenada por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1964) y a la octava edición de *Poesías completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1965). Véase en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* de París, núm. 1, junio-julio de 1965; «Sobre una reciente edición de Antonio Machado» de R.M. (Robert Marrast), autor a su vez, con Ramón Martínez López, de un volumen de *Prosas y poesías olvidadas* (Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, París, 1964); «¿Poesías completas o incompletas?», nota anónima, en *Insula,* núm. 226, septiembre de 1965; y el intercambio de notas entre Guillermo de Torre y el mismo Marrast en *Insula,* núm. 227, octubre, y núms. 228-229, noviembre-diciembre de 1965. Entre tanto Aurora de Albornoz (en *Indice,* núm. 196, abril de 1965, y *Sur,* núm. 294, mayo-junio de 1965) había corregido algunas deficiencias e imprecisiones de su edición; y Oreste Macrí, en *La Torre,* núms. 45-46, 1964, había aportado «Algunas ediciones y correcciones a mi edición de la poesía de Antonio Machado».

con los métodos de la filología general, así clásica como moderna, que no vemos por qué no han de ser aplicables a una materia «contemporánea»[3].

Otro ejemplo sintomático se tiene en los nada fáciles problemas que se plantearon a los ordenadores de las *Obras completas,* de Miguel Hernández, para la edición Losada de 1960[4], y que todavía se plantean para quienes intenten una adecuada edición crítica de las obras en verso y en prosa del poeta de Orihuela, prematuramente muerto en 1942 en la cárcel. Comentando el volumen, el crítico y poeta Leopoldo de Luis, después de reconocer el gran esfuerzo realizado por los ordenadores en la búsqueda y reunión del material inédito y disperso, notó la ausencia de una composición, «Alba de hachas», que se ubica en la primera mitad de 1936, la cual,

> con otra de parecidas fechas, «Sonreídme», y con el drama *Los hijos de la piedra* escrito en 1935, constituye claro documento de la conciencia que, como poeta, tenía formada Miguel Hernández antes de la sacudida de la guerra[5].

Más tarde, Juan Cano Ballesta, en el apéndice de su estudio *La poesía de Miguel Hernández*[6], y Claude Couffon, en su libro-encuesta *Orihuela et Miguel Hernández*[7], han dado a la luz un ingente grupo de inéditos. «La elaboración de unas *Obras completas,* advertía en la premisa a su apéndice Cano Ballesta[8], es una

---

(3) A esta línea, en el caso de las obras de Machado, se atuvo rigurosamente Oreste Macrí, en la primera (1959) y sobre todo en la segunda edición italiana de las *Poesie* (Milano, Lerici, 1962). Su minucioso trabajo de correcciones, integraciones y búsqueda de variantes ha sido luego claramente aprovechado por Aurora de Albornoz en la sección «Algunas variantes y notas» de la edic. Losada **(op. cit.,** págs. 949-987). De las variantes de una poesía de «Soledades» (VI) recientemente también se ha ocupado, con gran finura y penetración, Cesare Segre, en «Due appunti su Antonio Machado (Studi di lingua e letteratura spagnola)», Facoltà di Magisterio, Università di Torino, 1965, págs. 147-157). Por lo demás, no se ha de creer que la indagación acerca de las lecciones textuales sólo ha de referirse a los escritores muertos: también vale para los vivientes, como lo prueba, por ejemplo, la búsqueda de Alfredo Lozada sobre «Residencia en la tierra: algunas correcciones», en *Revista Hispánica Moderna,* XXX, núm. 2, abril de 1964, págs. 108-118.

(4) Miguel Hernández, *Obras completas,* edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach (Buenos Aires, Losada, 1960, págs. 997).

(5) «La obra completa de M.H.», en *Papeles de Son Armadans,* VI, t. XXII, núm. LXV, agosto de 1961. págs. 217-220.

(6) Madrid, ed. Gredos, 1962, pág. 302.

(7) París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963, pág. 157. Couffon reunió 34 poesías del período 1930-31, con sus fechas y lugares de publicación; 7 poesías de distintas épocas, entre las que sin embargo figura un Romancillo de mayo que sólo es un fragmento de *El labrador de más aire* (*Obras completas,* págs. 696-698); el discurso de Hernández en ocasión de la muerte de Ramón Sijé; y 10 cartas inéditas en diferentes épocas.

(8) **Op. cit.,** pág. 269. Pero Cano Ballesta no advirtió que «Poema en la cárcel», sacado del libro de Guerrero Zamora, sólo es un fragmento de «Eterna sombra» (*Obras completas,* págs. 431-432). Sin embargo el fragmento, en el verso 20 de la composición integral, sugiere una corrección: **ensanche** en lugar de **ensancha.** Todavía prácticamente inéditas quedan algunas poesías «no recogidas en libros» citadas en el parágrafo b de la sección *Poesías sueltas y selecciones* (2) de la bibliografía ordenada por Concha Zardoya en «Miguel Hernández. Vida y obra - Bibliografía - Antología», en la *Revista Hispánica Moderna,* XXI, núm. 3-4, julio-octubre de 1955, pág. 290.

empresa en sí bastante problemática. En el caso peculiar de Miguel Hernández, llega a plantear cuestiones en realidad insolubles, ya que el editor se ve obligado a recurrir directamente a autógrafos inéditos y tiene que revolver archivos privados sin poder recurrir al juicio del autor, ni reclamar de él un fallo decisivo en cuestiones dificultosas. A esto se añade lo difícil de reunir una obra dispersa en revistas, manuscritos y copias de amigos del poeta, y sobre todo desde un lejano continente. No obstante, nos parece incomprensible y grave la omisión de poemas ya publicados por Juan Guerrero Zamora en *Miguel Hernández, poeta* (1955) —obra totalmente desconocida por la edición de Losada— o de la «Elegía media del toro», cuya copia aparece en la obra de Concha Zardoya (pág. 56)».

Empresa aún más problemática, en nuestra opinión, es la de quien quiera emprender la edición crítica de las obras de Hernández, dado el peculiar carácter de su evolución literaria y las particulares (trágicas y oscuras) circunstancias de sus últimos años de vida. Se tratará de poner en evidencia los **libros** por él publicados y orgánicamente proyectados[9], reproducir al margen y sólo al margen, el montón de composiciones menores que datan de su juventud inmadura o que acompañan como materiales de elaboración cada uno de sus libros y cada una de sus fases creadoras, y registrar al fin, como notas, el buen conjunto de variantes que testimonian las graduales decisiones estilísticas, los sucesivos modos de composición y los diferentes movimientos de conciencia; todo el tormento de un poeta que, erróneamente, algunos juzgan fácil e instintivo.

A) La parte más intrincada y, en el estado actual de las investigaciones, más desordenada, es la que se refiere al primer período de creación del poeta. Sin embargo, sobre la base de los ya citados y recientes descubrimientos de Couffon y Cano Ballesta, y también sobre la base de una poco conocida *Antología poética* ordenada por Francisco M. Marín[10], ha sido posible por lo menos datar un buen número de poesías que fueron publicadas, entre el 13 de enero y el 15 de mayo de 1931, en los semanarios *El Pueblo* y *Actualidad* y en las revistillas bimensuales *Voluntad* y *Destellos*, de Orihuela. A este propósito, Cano Ballesta reprocha a los ordenadores de las *Obras completas*, así como a Guerrero Zamora, el haber ignorado tales composiciones, que son

> de sumo interés para captar la trayectoria del poeta en la elección de sus lecturas y sorprenderle en sus gustos incipientes[11].

(9) Uno de los aciertos de la edición de las *Obras completas*, por ejemplo, consiste en haber sabido reconstruir «con un índice hallado entre los papeles del poeta» (pág. 29) el inhallable volumen *El hombre acecha*. Para una indagación más atenta de la evolución literaria de Hernández remito al lector a los dos primeros capítulos del ya citado ensayo de Cano Ballesta, y a mis páginas anteriores.

(10) Aura I, Orihuela, 1951.

(11) **Op. cit.**, pág. 19, nota 12.

En efecto, los ordenadores de las *Obras completas* y Guerrero Zamora consideran indiscriminadamente *Poemas de adolescencia* (son diez en total) pertenecen, como reconoció el segundo sin advertir su parcial contradicción[12], a un cuaderno de versos que Miguel copió en los últimos meses de 1931 en vista de su primer viaje a Madrid, y por lo tanto son resultados de una elección **sucesiva,** aunque hecha de material que el poeta hasta aquel momento había escrito y recogido. La hipótesis está acreditada por la carta sin fecha, pero presumiblemente del mismo período («tomaré el tren de aquí a una quincena de días para la corte») que Hernández escribió al «venerado poeta» Juan Ramón Jiménez, y en la cual, entre otras cosas, dice:

> Tengo un millar de versos compuestos sin publicar. Algunos diarios de la provincia comenzaron a sacar **mis primeros** con elogios...Dejé de publicar en ellos... En provincias leen bien poco los versos y los que los leen no los entienden[13].

Estas palabras nos inducen a suponer ante todo que las primeras poesías compuestas por Hernández, naturalmente incluidas las líricas todavía inéditas que Concha Zardoya afirma haber leído en un «cuadernillo» conservado entre los papeles del poeta y que ella define como «primeros balbuceos poéticos»[14], revelan sobre todo una decisiva influencia de la poesía modernista y de la mala vena bucólica de un Gabriel y Galán, como puede comprobarse por las composiciones que hasta mayo de 1931 brindó Hernández al gusto fácil de sus lectores provincianos; y, en segundo lugar, que en el cuaderno destinado a Juan Ramón Jiménez y a los eventuales lectores madrileños, se hallaban reunidas las mejores composiciones de vago sabor juanramoniano escritas antes y, además, las presumiblemente escritas en 1931.

B) Es casi seguro, pues, que hacia fines de 1931, aun antes del viaje a Madrid, y durante todo 1932 y parte de 1933, la actividad poética de Hernández experimenta un cambio radical y se orienta hacia modos más cuidados y elaborados de implicación y estricto descriptivismo (antes neogongorino) que desembocan en la publicación de su primer libro: *Perito en lunas,* enero de 1933. A esta fase (1931-1933) debemos adscribir, por evidentes analogías temáticas y estilísticas, no sólo las va-

---

(12) **Op. cit.,** pág. 42. El primero de los llamados *Poemas de adolescencia* es «Limón», aparecido el 2 de setiembre de 1932. (Cano Ballesta, pág. 19, nota 12). Hecho curioso: en «Limón», lo mismo que en «Adolescente», «Hermanita muerta», **Toro** y **Culebra,** se advierte una neta semejanza métrica y tonal (de ironía y grotesco) con las maduras *Odas elementales* de Pablo Neruda: la cuestión merecería un atento estudio.

(13) El subrayado de **mis primeros** es mío. La carta ha sido publicada por primera vez en *Poesía española,* diciembre de 1960, y por segunda vez en *Papeles de Son Armadans,* XCV, febrero de 1964, págs. 163-164.

(14) Concha Zardoya, **op. cit.,** pág. 241.

rias octavas que los ordenadores de las *Obras completas* colocaron erróneamente en la sección de los *Poemas de adolescencia*[15], sino también buen número de composiciones que reunieron en la rúbrica *Otros poemas* (1933-1934), incluidas, probablemente, las «Décimas» que cierran esta sección[16]. Por otra parte, el examen de las octavas que no fueron incluidas en *Perito en lunas* puede, de por sí, sugerir un interesante estudio de elecciones y exclusiones; en tanto que se pueden descubrir sintomáticas repeticiones de palabras e imágenes comparando algunas de las poesías arriba indicadas con las octavas de *Perito en lunas*[17].

---

(15) **Véase** págs. 49-56.

(16) **Véase** págs. 165-173. El verso «patria de mi calentura» de «Limón», reaparece en la décima titulada **Hermosa - con crecientes** (pág. 167).

(17) **Véanse** estos dos ejemplos (sólo en parte evidenciados por nuestras cursivas):

Cohete - y glorioso (pág. 123)

...La brújula en la mano,
el *polvorista,* dios de aquí, la orienta...
Para *lagarto* estudia, ya *palmera:*
animada la *caña,* sin sosiego,
porfía por ir más, más distante...

Oda al vino (pág. 85)

...Líquidamente rubios, *genuflexos,*
como los amarantos
y las corbatas, tornará los *sexos.*
y hará doctores, ¿cuántos?
consultores de esquinas y de cantos...

VI octava de **«Perito en lunas»** (pág. 62)

Subterfugios de luz, *lagartos,* lista,
encima de la *palma* que la crea:
invención de colores a la vista,
si transitoria, del azul, pirea.
A la gloria mayor del *polvorista,*
rectas de *caña,* círculos planea:
todo un curso fugaz de geometría,
principios de su fin, vedado al día.

(Téngase en cuenta que la VI octava de *Perito* inicialmente se titulaba «Cohetes»; véase Cano Ballesta, **op. cit.**, pág. 57, nota 70).

XXVII octava de *Perito en lunas* (pág. 69) - (título inicial: **Barril y borrachos**)

...*por un sexo* sencillo que se afloja.
Y por la inseguridad, por dentro *roja,*
traducción apagada de los faros
con interpretaciones serpentinas,
equivocando pies, *consulta esquinas.*

C) Sigue un breve período de intentos y de búsquedas (1933-1934), que por una parte convergen hacia el diseño de los *Silbos*[18] —libro jamás terminado, pero evidentemente proyectado como una especie de moderno *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (donde «corte», como se ha visto en la carta dirigida a Juan Ramón, está literalmente por Madrid y, en el contexto, por metrópolis desordenada y hostil), basado en un neocatolicismo pastoral y doméstico— y por otra parte divergen hacia la poesía de amor, ya desde antes principalmente cristalizada en el soneto. Las dos líneas, una más marcada y la otra todavía incierta, resultan bien visibles en el grupo de composiciones que forman el segundo «capítulo» de la ya citada sección *Otros poemas* (1933-1934). Allí se han reunido como al azar no solamente las poesías publicadas en la revista dirigida por Ramón Sijé en Orihuela, *Gallo crisis* (1934), como el tríptico de sonetos «A María Santísima» y «La morada amarilla», «El trino por la vanidad» y «Profecía sobre el campesino»; no solamente otras líricas de acento y temática similares, como «Alabanza del árbol»: sino también los primeros sonetos y las primeras poesías de amor a Josefina, como «Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo» y «A mi gran Josefina adorada». Quizá habrá que referir también a esta fase algunas composiciones del primer «capítulo» de la citada sección: como «Eclipse-celestial» (publicada en el primer número de *Gallo crisis*), «Cántico-corporal», «Primera lamentación de la carne», etc. La presencia de algunos textos publicados y de un pequeño número de manuscritos, también induce y obliga, en este punto, a realizar un minucioso trabajo de datación, comparación y revisión, así como de registro de variantes[19].

D) El momento más fecundo de acabado y elaboración estilística, y por lo tanto también la porción más conspicua de elecciones, recobros y variantes, corresponden a las dos primeras redacciones (*Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*) y a la definitiva (o tercera) redacción, *El rayo que no cesa:* segundo y fundamental libro, este, de Miguel Hernández, concebido entre 1934 y 1935 y publicado sólo en enero de 1936[20]. Poesía de amor y confesión apasionada: apretada en los términos de una poética neobarroca, pero en varios puntos ya más próxima al «desgarrón

(18) Seis son los **silbos** que aparecen en las *Obras completas* (págs. 174-187).

(19) Pequeñas variantes han sido encontradas, por ejemplo, en un texto dactilografiado en «La morada amarilla» que pudo ver y reproducir Antonio Loche en su tesis de doctorado de *Miguel Hernández: infanzia, adolescenza, vita di provincia,* presentada y discutida en la «Facoltà di Magistero», de Roma, en 1963. (Contrariamente a lo que sostiene Loche, no creemos que se trate de una redacción definitiva. En todo caso, debe tenerse en cuenta la dactilografía que acaso puede sugerir una o dos discretas correcciones al texto reproducido en *Obras completas,* págs. 142-145).

(20) La primera edición de *El rayo* apareció el 24 de enero de 1936, Imprenta de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, para las Ediciones Héroe, de Madrid (**ver** Concha Zardoya, **op. cit.,** pág. 217). Sería preciso estudiar las relaciones entre los *Silbos* y *El silbo vulnerado;* pero teniendo en cuenta el hecho de que este último título aparece al margen de algunas líricas de la época inicial (**ver** *Obras completas,* págs. 55-56).

afectivo» de Quevedo, para emplear una célebre definición de Dámaso Alonso[21], que a la lección de Góngora y de Lope. Precisamente por ser muy rica y haber sido toda, o casi, recuperada, aunque todavía ha sido muy poco estudiada, dedicaremos a la gestación «técnica» de *El rayo que no cesa* la segunda parte de nuestra indagación[22].

E) Todavía de la mano de Quevedo, y cada vez más influido por Aleixandre y Neruda, después del *Rayo,* Hernández sigue excavando en su vena de amarga y abismal confesión. En las composiciones dispersas de 1935-1936[23] se acentúa la fuerza centrífuga de su actividad de poeta (en cambio, se la podría decir centrípeta con respecto a su vocación más auténtica y a su conciencia más madura): y, como ya había roto el círculo cerrado del soneto, ahora sale de la estrecha observancia neobarroca y se aventura hacia las formas abiertas y bajo cierto aspecto surrealista de sus maestros actuales. Aparecen las primeras composiciones de carácter social, como «Alba de hachas» y «Sonreídme», que confirman y ensanchan el proceso. Desde este momento hasta el término de la guerra civil, la colación y el control de los textos publicados en revistas y hojas diversas, así como de los manuscritos que se hallan en poder de sus familiares y amigos, ensanchan considerablemente el radio de las investigaciones y del trabajo filológico; y deparan alguna discreta sorpresa[24].

F) De su viril y a la vez acongojada participación en la guerra, Hernández saca dos libros de versos: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1938). La imaginación quevediana y visionaria del poeta se pone ahora en contacto con un material de realidad cruda (con resultados alternos de épica directa y de sátira descarnada) y encuentra en el romance el medio más idóneo de expresión: más idóneo, precisamente, para una poesía de urgencia y choque, para una poesía militante.

---

(21) Dámaso Alonso, *El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo,* ahora en *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, 1952 (págs. 495-580).

(22) Un breve análisis del proceso estilístico de *El rayo,* acompañado por el análisis del proceso intencional y del proceso temático, ya puede hallarse en mi citada Introducción a *Poesie,* de Hernández (págs. 37-42) y ahora en las páginas de la presente monografía.

(23) *Obras completas,* págs. 233-260.

(24) Damos un solo ejemplo acerca del grupo de poesías en cuestión. En la vulgata de la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» (*Obras completas,* pág. 252), desde el verso 26 en adelante se lee:

> Yo he tenido siempre los orígenes,
> un antes de la leche en mi cabeza
> y un presente de ubres en mis manos;
> yo que llevo cubierta de montes la memoria... etc.

Y bien: aun sin ayuda del manuscrito, o de otra redacción, creo que el verso 26 se puede corregir así: «Yo **que** he tenido siempre **dos** orígenes», sea porque está clara la dualidad de aquel «Un antes de la leche» y de aquel «y un presente de ubres», sea porque se puede conformar aquel primer verso con los siguientes: «yo **que** llevo...» y «yo **que** quisiera» (Leopoldo de Luis, excelente conocedor de la poesía de Hernández, concuerda conmigo en estas correcciones).

«Quedan en *Viento del pueblo*» —escribió un poeta de la última generación, José Angel Valente, reivindicando para el libro un lugar prominente en la evolución hernandiana[25] - «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». Y más aún: «Aunque haya además de los señalados otros elementos caedizos, circunstanciales, y aunque aquí y allá asome aún el preciosismo decorativo un rostro pálido y secundario, se equivocará quien vea en *Viento del pueblo* el fruto transitorio de una situación de urgencia y no el resultado de una revelación definitiva. La doble experiencia humana y literaria sobre la que se levanta ese libro corresponde al encuentro de Hernández consigo mismo...» Para la corrección de los textos contenidos en *Viento del pueblo* y en *El hombre acecha,* no obstante su composición menos meditada, es valedero lo dicho más arriba. Entre las poesías que entraron en ambos libros[26] —aquí también es posible el descubrimiento de otros inéditos— hemos encontrado notables variantes en la poesía «Teruel»: de ellas nos ocuparemos más adelante.

G) Ya es criterio unánime de la crítica informada y atenta de la obra de Hernández considerar los dos postreros frutos de su producción poética —el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) y la agrupación póstuma de los *Ultimos poemas*[27]— como el vértice de una carrera: pero un vértice trunco, de imprevisibles desarrollos. Verdaderas imágenes de muerte (la muerte de su primer hijo), de separación y de ausencia (una ausencia hasta un grado absoluto, existencial), y condiciones reales de encarcelado (condiciones elevadas a significación universal), constituyen la base del último, tierno, desgarrador y delirante canto del poeta. ¿Cómo hemos de considerar estas poesías?. ¿Como esbozos, fragmentos, textos inconclusos, o como parciales mensajes para el mundo?. No cabe duda de que, aun

(25) «Miguel Hernández: Poesía y realidad», en *Insula*, núms. 224-225, julio-agosto 1965, pág. 10.

(26) Seis son las poesías de este grupo incluidas en las *Obras completas* (págs. 345-357). Una de ellas fue descubierta por mí en los periódicos del frente (D. Puccini, «Una poesía inédita de Miguel Hernández», en *Cuadernos*, París, núm. 42, mayo-junio 1960) y quizá otras podrán hallarse todavía. Variantes menores —por lo que atañe a *El hombre acecha*— hemos recogido en «El herido», «Las cárceles» y «El tren de los heridos»; variantes mayores pueden observarse en el soneto «18 de julio de 1936-18 de julio de 1938», comparando el texto de las *Obras completas* (pág. 339) con el manuscrito reproducido en la pág. 259 del ensayo de Concha Zardoya. La única corrección que nos deja perplejos es la del verso 9. Mientras en la versión manuscrita e inicial se mantenía la anáfora «sangre» (versos 3, 5, 6, 12) y sonaba perentoria: «Sangre es el tiempo. El tiempo circula por mis venas...», en la versión vulgata (¿y definitiva?) aparece un tanto desleída: «El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas...». (Pero con una ventaja: la eliminación de la sinalefa violenta tiempo-el).

(27) Así se los designa por lo común, y también en las *Obras completas* (págs. 409-433). Al *Cancionero* pertenecen el inédito publicado por Guerrero Zamora en **op. cit.**, pág. 328, y el dado a conocer por Leopoldo de Luis en *Papeles de Son Armadans*, VI, t. XXIII, núm. LXIX, diciembre de 1961, págs. 343-344. Al *Cancionero* o a *Ultimos poemas* debe asignarse la poesía inédita publicada por Guerrero Zamora en la pág. 351 de su libro.

en su claro diseño, el *Cancionero,* con sus repeticiones (anáforas y correlaciones) y sus numerosas (internas) variantes, tiene carácter de diario íntimo, de interrogación solitaria y obsesionada, pero continua, abierta, **à suivre.** Tampoco cabe duda de que en las otras poesías, no obstante lo acabado de su bien concluso discurso, aún queda algo de inacabado. La ordenación filológica podrá y deberá, remontándose a los manuscritos, sugerir quizá una sucesión distinta y una distinta estructuración de los dos libros inconclusos; pero lo que no podrá hacer es llenar los vacíos eventuales o supuestos. En este trabajo adquieren gran importancia las varias correcciones ya averiguadas o averiguales, las numerosas variantes ya halladas o hallables[28]. En suma, también y sobre todo por este lado, aún le queda mucho por hacer a la crítica textual.

Como se ha visto, hemos dejado de lado deliberadamente las cuestiones inherentes a los textos de teatro, a las prosas y al epistolario. Que ciertamente son cuestiones menos trabajosas bajo el aspecto filológico **stricto sensu,** pero no mucho menos arduas desde el punto de vista de la reunión del material inédito y disperso[29].

II

Al reeditar *El rayo que no cesa,* ya inencontrable, en la colección «Austral» de Espasa-Calpe (1949), escribía José María de Cossío:

---

(28) El texto del *Cancionero* de las *Obras completas* contiene incorrecciones. En varios puntos pueden observarse numerosas variantes menores. Algunas de las más notables han sido colacionadas por Guerrero Zamora en su ensayo (págs. 304-307). Otras, las examinaremos nosotros más adelante. Otras más se refieren a la segunda quintilla de «El pez más viejo del río» (pág. 380): «Tan sombrío llegó a estar / que el agua no le divierte. / Y después de meditar....»; y el cuarto verso del romance «Como la higuera joven» (pág. 387): «sonabas en la sierra» que, en un manuscrito descubierto por Antonio Loche (**op. cit.**) era: «clamabas en la sierra». En lo que se refiere a los *Ultimos poemas,* señalaremos las variantes evidenciadas por Leopoldo de Luis en «Eterna sombra (Dos notas a un poema de M.H.», en *Papeles de Son Armadans,* VI, núm LXVII, octubre de 1961, págs. 62-71), y en «Desde que el alba quiso ser alba», «Sólo quien ama vuela» (que también aparece con dos títulos: «Vuelo» y «Cada hombre»), y en el soneto «Todo era azul delante de aquellos ojos (Variantes de tres poemas de M.H.», en *Poesía española,* núm. 121, enero de 1963).

(29) Algunas prosas inéditas, con respecto a las *Obras completas,* han sido señaladas por Cano Ballesta (**op. cit.,** págs. 283-285), por Couffon («Evocando a Sijé», **op. cit.,** págs. 137-138) y por Leopoldo de Luis («Mi concepto del poema», en *Papeles de Son Armadans,* VI, t. XXIII, núm. LXIX, diciembre de 1961, pág. 342). Hay que agregar el artículo sobre *Residencia en la tierra,* de Neruda, publicado en *El Sol* del 2 de enero de 1936, parcialmente reproducido por Guerrero Zamora (op. cit., págs. 77-79, nota) y los artículos y las prosas señaladas por Concha Zardoya (**op. cit.,** pág. 290) en el 4º parágrafo de su Bibliografía. Buen número de cartas de Hernández se encuentran en el libro de Guerrero Zamora, en la biografía de Concha Zardoya, en el libro de Couffon (exactamente 10) y 2 en la citada tesis de Antonio Loche. Pero en parte el epistolario aún sigue inédito. (Publicado recientemente, a excepción de un grupo de cartas a Josefina Manresa, por Agustín Sánchez Vidal; *Miguel Hernández, Epistolario,* Madrid, Alianza, 1986).

> Reproduce este volumen el libro de poesías *El rayo que no cesa,* publicado por Miguel Hernández en el año 1936. Poseo un borrador del libro, tal como fue proyecto primitivo del poeta publicarlo. Iba a titularse *El silbo vulnerado,* y contiene una porción de sonetos que luego no tuvieron cabida en el libro impreso, y aun los comunes a ambos tienen en este primer proyecto —salvo un soneto que se repite— variantes, a veces sustanciales, que hacen interesante la lectura y el cotejo. Por ello me ha parecido que la publicación de este borrador como apéndice proporcionaba importante contribución al estudio del poeta, y más cuando lo corto de su producción, por su temprana muerte, hace que deban estimarse como reliquias inestimables hasta los rasgos menos meditados de su pluma[30].

Evidentemente, Cossío ignoraba la existencia de otro borrador, anterior a *El silbo vulnerado.* A este respecto, si no me equivoco, suministró la primera noticia Juan Guerrero Zamora en 1951, en un opúsculo titulado *Noticias sobre Miguel Hernández*[31]. Más tarde, en la monografía de 1955, repetidamente citada por nosotros, el mismo Guerrero Zamora pudo escribir:

> La renombrada facilidad hernandiana —de la que hablan Gaya y otros, con razón queda sin efecto sobre *El rayo que no cesa,* cuando se conoce la gestación de esta obra. O, por lo menos, se hace patente que, si grande es la facilidad de Miguel, mayor es su rigor autocrítico. La primera versión del libro mencionado se llamó *Imagen de tu huella.* Es un pequeño volumen, constituido por trece sonetos —quizá más, pues a la copia conservada pueden faltarle páginas—, de los que sólo tres obtuvieron salvoconducto definitivo. Esta versión, inédita, produjo otro nuevo conjunto titulado *El silbo vulnerado,* con veintiséis sonetos y un poema —«El silbo de las ligaduras»—, en heptasílabos asonantes pareados. Ocho de tales sonetos estaban ya incluidos en *Imagen,* habiéndose, pues, eliminado de esta obra otros cinco, de los que uno se salvaría a la postre, incluyéndose en *El rayo.* De *El silbo,* en fin, murieron quince composiciones, que no lograron entrar en *El rayo.* En resumen: ocho sonetos son comunes a las dos primeras versiones (son, en la edición Austral de *El silbo,* los núms. 3, 9, 11, 15, 17, 18, 20 y el número 14 de *El rayo* en la misma edición, el cual estaba inserto en el original de *El silbo vulnerado,* aunque Cossío, el editor, lo ha suprimido de aquí, sin que sepamos por qué); dos de los mencionados, salvándose en la segunda eliminatoria, se incorporaron a *El rayo que no cesa* (son los núms. 14 y 18 en la edición de este libro); uno, nacido en *Imagen,* murió en *El silbo* para resucitar en *El rayo* (núm. 13); nueve, por fin, nacieron en *El silbo* y pervivieron (son, en la edición de *El rayo,* los núms. 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12 y 19)[32].

Para tener una visión más clara del ordenamiento de las tres versiones y de los cambios aportados al mismo, damos aquí una tabla comparativa de los índices de

(30) **Véase** Prólogo, pág. 9, **op. cit.**
(31) *Cuadernos de Política y Literatura,* Madrid, 1951, pág. 38.
(32) Guerrero Zamora, **op. cit.**, págs. 220-221.

Imagen de tu huella (I), de *El silbo vulnerado* (II) y de *El rayo que no cesa* (III), transcribiendo junto a los números de orden las palabras iniciales de cada composición y poniendo en cursiva las poesías que aparecen dos o tres veces[33] y que por lo tanto pueden y deben interesar para nuestro estudio de variantes.

IMAGEN (I)

(13 sonetos)

1) **Gozar, y no morirse**
2) Astros momificados
3) Mis ojos, sin tus ojos
4) Ya se desembaraza
5) Pirotécnicos pórticos
6) **Silencio de metal**
7) **Ya de su creación**
8) **Tu corazón (→)**
9) **¡Y qué buena...!**
10) **Sabe todo mi huerto**
11) **Como queda en la tarde**
12) **Como recojo**
13) **Te espero en este**

EL SILBO (II)

(26 sonetos y una poesía de asonantes pareados*)

1) Para cuando me ves
2) Sin poder
3) **Gozar, y no morirse** (←)
4) Yo te agradezco
5) **Me tiraste un limón** (↔)
6) Cada vez que te veo
7) **Después de haber cavado** (↔)
8) **Tu corazón (→)**

(33) Junto a los sonetos de *El silbo* colocamos: una flecha en dirección de *Imagen* (←) cuando el soneto procede de la primera versión; una flecha en dirección de *El rayo* (→) cuando el soneto reaparecerá en la tercera versión; y una flecha en ambos sentidos (↔) cuando la poesía procede de *Imagen* y pasa a *El rayo*.

9) **¡Y qué buena...!**
10) Ni a sol ni a sombra
11) **Sabe todo mi huerto (←)**
12) La pena, amor, mi tía
13) **Umbrío por la pena (←)**
14) **Silencio de metal (← →)**
15) La pena hace silbar
16) **Ya de su creación (← →)**
17) **Una querencia tengo (→)**
18) **Como queda en la tarde (←)**
19) **Como recojo (←)**
20) **Fuera menos penado (→)**
21) **Te espero en este (←)**
22) Una interior cadena
23) **Te me mueres (→)**
24) Un acometimiento
25) **Tengo estos huesos (→)**
26) **Yo sé que ver y oír (→)**
27) ¿Cuándo aceptarás...?*

EL RAYO (III)

(27 sonetos, una poesía en cuartetas**, una silva*** y una elegía****)

1) Un carnívoro cuchillo**
2) No cesará este rayo
3) Guiando un tribunal
4) **Me tiraste un limón**
5) **Tu corazón**
6) **Umbrío por la pena**
7) **Después de haber cavado**
8) Por tu pie, la blancura
9) **Fuera menos penado**
10) **Tengo estos huesos**
11) **Te me mueres**
12) **Una querencia tengo**
13) **Mi corazón no puede**
14) **Silencio de metal**
15) Me llamo barro***
16) Si la sangre también
17) El toro sabe al fin

18) **Ya de su creación**
19) **Yo sé que ver y oír**
20) No me conformo
21) ¿Recuerdas aquel cuello...?
22) Vierto la red
23) Como el toro he nacido
24) Fatiga tanto andar
25) Al derramar tu voz
26) Por una senda van
27) Lluviosos ojos
28) La muerte, toda llena
29) Yo quiero ser llorando****
30) Por desplumar arcángeles

Esta tabla deriva rígidamente de las citadas observaciones de Guerrero Zamora, a quien corresponde todo el crédito sólo por haber sido el primero en consultar los manuscritos y dactiloscritos originales. No ha sido posible captar precisas huellas de unas pocas fases de elaboración, en los textos de origen, a causa de las sucesivas intervenciones de los editores; de ellas daré cuenta en las notas. En mi estudio de las variantes sólo me limitaré a rápidas alusiones al cuadro de los cambios de perspectiva y de estructura, implícitos en la general revisión de los sonetos, remitiéndome, por lo que a esta parte se refiere, al análisis que realicé anteriormente. Por lo demás, como se verá, las correcciones y los retoques hechos por el poeta no cambian casi en ningún caso el diseño temático y el «motivo» central de los sonetos; en todo caso sólo cambian la actitud y el tono afectivo-emotivo del conjunto de los mismos. Es éste uno de los datos generales que se sacan del cotejo de los textos. Al cual hay que agregar otros dos: a) que las variantes casi nunca se refieren a las últimas palabras de los versos, y nunca afectan al sistema de las rimas; b) que los cambios de puntuación (de por sí inciertos, dada la incierta exactitud de algunas transcripciones) tienen poca o ninguna relevancia estilística, exceptuados raros casos.

Asentado esto, para poder proceder a un análisis sistemático del campo de las variantes, dividiremos los sonetos repetidos y retomados en cuatro clases: A) Comunes a las tres versiones; B) Comunes sólo a la primera y a la segunda versión; C) Comunes sólo a la primera y a la tercera; D) Comunes sólo a la segunda y a la tercera.

A) Sonetos comunes a las tres versiones

Sólo pertenecen a esta categoría dos sonetos: «Ya de su creación, tal vez, alhaja» y «Silencio de metal triste y sonoro».

Y he aquí, por lo que se refiere al primero de tales sonetos, las tres versiones directamente comparadas[34]. Están en cursiva solamente los elementos sujetos a variaciones.

I

Ya de su creación, tal vez *alhaja*
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar *la materia* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el leñador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría:
rectas, planos, la mano que le apresta
el zapato mayor a todo vivo.

y cierta, sin *tal vez,* la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

II

Ya de su creación, tal vez, alhaja
de algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar *la madera* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el leñador del ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino,
dando un olor a vida, muerte baja.

(34) Me detendré a comentar las variantes que ofrecen importantes observaciones y útiles relieves; dejando a veces para las otras la simple evidencia de la comparación. En esta parte, de implícita y sobreentendida, la referencia, siempre valedera, a las normas «variantísticas» de Contini («desplazamiento dentro de un sistema», «compensaciones contiguas», «compensaciones a distancia», etc.), se tornará explícita y declarada en la parte conclusiva de estas notas. (**Véase** G. Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare,* Firenze, 1943, e «Implicazioni leopardiane», en *Letteratura,* IX, núm. 33. 1947, págs. 102-109; como asimismo las advertencias contenidas en la ya citada nota de C. Segre, «Due appunti su Antonio Machado»).

Ya, tal vez, la reduce a geometría:
rectas, planos, la mano que le apresta
el último zapato a todo vivo.

Y cierta, sin *tal vez*, la tierra umbría,
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

III

Ya de su creación, tal vez, alhaja
algún sereno aparte campesino
el algarrobo, el haya, el roble, el pino
que ha de dar *la materia* de mi caja.

Ya, tal vez, la combate y la trabaja
el talador con ímpetu asesino
y, tal vez, por la cuesta del camino
sangrando sube y resonando baja.

Ya, tal vez, la reduce a geometría,
a pliegos aplanados quien apresta
el último refugio a todo vivo.

Y cierta y sin tal vez, la tierra umbría,
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

—En primer lugar, no sorprende que un soneto tan lineal y absoluto, que podríamos titular «a la terrestre certeza de la muerte», haya resistido hasta el último libro y, antes bien, haya encontrado en su esfera existencial su más apropiada morada. En todo caso, sorprende un poco que el soneto haya nacido entre los pliegues de aquella entrañable confesión amorosa, diferentemente presentada (con matiz casi ascético en *Imagen*, con acento de conmovido epifonema en *El silbo*), que constituye el fundamento de las dos primeras versiones. (Pero es obvio que tal fundamento no excluía «intermedios» de angustiosa y real arcadicidad).

—Si bien el segundo terceto no presenta ninguna modificación radical, debemos notar que la elaboración estilística interesa en este caso a todo el arco del soneto, sin comprometer empero para nada su estructura anafórica (basada en ya-tal vez); al punto de que, en el acto de la última versión, debió parecerle al poeta tan explícita que ya no necesitaba de la cursiva evidenciadora para aquel **tal vez** (v.12).

—La tercera y definitiva versión vuelve en parte a la primera, pues en ella encuentra un dictado más directo y seguro (vs. 6 y 8) o funcionalmente abstracto (acepta **materia** en lugar de **madera** del v. 4; pero rechaza la excesiva generalización, conceptual aquí, del genitivo de cualidad **leñador del ímpetu,** del v. 6 de la segunda versión).

—Podemos sentir alguna perplejidad ante el cambio final de los vs. 10 y 11, y sobre todo ante el barroquismo de esos **pliegos aplanados;** en tanto que resulta más convincente la eliminación de la similitud implícita (pero sobrecargada y desviante) de **zapato-caja.** (Y entre tanto **la mano que le apresta** pasa a la forma indefinida **quien apresta** no sólo por razones de métrica sino también por deliberada voluntad de abstractizar).

—No juraríamos sobre la variante **de algún sereno** (v. 2 de *El silbo*), pues no aparece ni en la edición de Cossío ni en la secundaria de Arturo del Hoyo[35], y podría ser residuo o consecuencia de una transcripción equivocada. Admitiéndola, deberíamos atribuir a **alhaja** valor de sustantivo: con un improbable sobrepeso gongorino y generalmente culterano que se extiende y gravita sobre el primer cuarteto.

Pasemos al segundo soneto. Si bien Guerrero Zamora afirma que formaba parte de la segunda versión (o sea de *El Silbo*), no hemos podido encontrar el texto original entre los manuscritos del poeta. Damos aquí sólo la primera y la tercera versión[36]:

I

Silencio de metal triste y sonoro:
Agrupa espadas, acumula amores

como un inmenso y clamoroso lloro.

III

Silencio de metal triste y sonoro,
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro.

Una humedad de femenino oro
que olió puso en su sangre
[resplandores,
y refugió un bramido entre las flores
como un huracanado y vasto lloro.

(35) La edición de Cossío es la ya citada. Estuvo al cuidado de Arturo del Hoyo la edición de *Obras escogidas* (Madrid, Aguilar, 1952) que contiene los sonetos de *El silbo.*

(36) En el manuscrito de la primera versión hemos notado las siguientes correcciones de puño y letra del autor, en el v. 13, que inicialmente se transcribe así: «son desde el nacimiento de los cuernos»; **desde** se convierte en **en; los** está corregido en **sus** y vuelto a corregir en **los.**

	De amorosas y cálidas cornadas
cubriendo *va* los trebolares tiernos	cubriendo *está* los trebolares tiernos
	con el dolor de mil enamorados.
Bajo su piel, las furias refugiadas	Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de *los* cuernos	son en el nacimiento de *sus* cuernos
	pensamientos de muerte edificados.

—Si bien las correcciones se extienden por todo el tejido del soneto, no se puede decir que éste experimente cambios de importancia.

—En el v. 2 se tiene un oportuno retoque de acentos y eficacia expresiva; la variante de *El rayo,* v. 8, da mayor fuerza (de **clamoroso** a **huracanado**) y al mismo tiempo atenúa (de **inmenso** a **vasto**) el efecto de la doble adjetivación de **lloro** (con una leve pérdida de ritmo).

—Nada secundaria nos parece la variante del v. 10: pues el verbo **está** tiende a hacer permanente e implícita toda la doliente imagen.

B) Sonetos comunes sólo a la primera y segunda versión

Se trata de seis sonetos: «Gozar, y no morirse de contento»; «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!»; «Sabe todo mi huerto a desposado»; «Como queda en la tarde que termina»; «Como recojo en lo último del día»; y «Te espero en este aparte campesino». Como el segundo soneto presenta una sola variante, de puntuación[37], y como no hemos logrado encontrar el origen del tercero, nos quedan por examinar los cuatro restantes.

Empecemos por el primero[38]:

I	II
Gozar, y no morirse de contento,	Gozar y no morirse de contento,
	sufrir, y no vencerse en el sollozo:
¡*oh*, qué ejemplar severidad del gozo	¡*Oh*, qué ejemplar severidad del [gozo
	y qué serenidad del sufrimiento!

(37) En el texto original de «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!» en el v. 10 falta la coma después de **amoroso.**

(38) Gracias a la consulta directa de los originales, hemos aportado dos correcciones de puntuación al texto de las *Obras completas,* en los vs. 1 y 2 (primera versión).

	Dar a la sombra el estremecimiento, si a la luz el brocal del alborozo, y llorar tierra adentro como el pozo, siendo al aire un sencillo [monumento.
	Anda que te andarás, ir por la pena, pena adelante, a penas y alegrías
sin *declarar* fragilidad ni un tanto.	sin *demostrar* fragilidad ni un tanto.
¡Esta *tristeza* de ojos qué serena!:	*¡Oh la luz de mis ojos* qué serena!: ¡qué agraciado en su centro encontrarías
el desgraciado *límite* del llanto!	el desgraciado *alrededor* del llanto!

—A pesar del estupendo principio de los dos primeros versos, cuya probable genealogía he indicado en otra parte[39]; y a pesar del tono de altivo estoicismo que impregna las cuartetas, parece indudable que deba imputarse al tono quejumbroso (o sea a la debilidad) de los tercetos, la exclusión de este soneto, del diseño más riguroso y sostenido de *El rayo*. (Lo mismo más o menos puede decirse acerca de los otros sonetos de esta serie: debieron parecer a Hernández excesivamente solipsística, sentimental o exclamativa «pena» para poder entrar en el ámbito del más vasto, ancestral y ahondado «dolor» contenido en *El rayo*).

—Por lo que se refiere a la coma del primer verso, nos inclinaríamos a creer en un error de transcripción: dado el perfecto paralelismo con el segundo verso, esa coma debería suprimirse en ambos o dejada en ambos. Aquí, por ahora, sólo queremos documentar la incongruencia.

—La variante del v. 11 sólo evita la desagradable vecindad fonética **declarar fragilidad** con sus repetidas vocales abiertas y la proximidad de consonantes líquidas.

—Diría que la variante del v. 12 personaliza **(mis ojos)** la conclusión del soneto a la vez que da mayor precisión a la imagen final (donde **centro** se refiere mejor a **luz** que al abstracto y fundamentalmente pleonástico **tristeza;** aunque se pierde la combinación **tristeza-serena**). Por lo demás, a igual fin tiende también la última variante: del pálido término **límite** al eficacísimo **alrededor** (aunque salga perdiendo la acentuación del verso).

(39) En mi citada introducción, pág. 4, y en el presente libro, ya aludía, en efecto, por lo que se refiere a este soneto, a un eco del Lope petrarquista, recordando el principio del soneto lopiano «Desmayarse, atreverse, estar furioso».

Pasemos al cuarto soneto [40]:

I	II
	Como queda en la tarde que [termina,
	convertido en espera de barbecho
	el cereal rastrojo barbihecho,
	hecho una pura llaga campesina,
hecho una pura llaga campesina	hecho una pura llaga campesina,
me quedo yo pacífico y maltrecho	*así me quedo yo solo* y maltrecho
	con un arado urgente junto al pecho,
	que hurgando en mis entrañas me [asesina.
	Así me quedo yo cuando el ocaso,
	escogiendo la luz el aire amansa
	y todo lo avalora y lo serena:
	perfil de tierra sobre el cielo raso,
donde un fiero metal fuera descansa	*donde un arado en paz fuera [descansa*
	dando hacia dentro un aguijón de [pena.

—Las leves correcciones no rescatan un soneto que, en mi opinión, ha nacido con escaso rigor estructural: y cuya forma paralelística (**como**...**así**) resulta desleída y substancialmente impropia para el ritmo apretado y robusto de las imágenes. Tampoco creo que la conduplicación del v. 5 halle en el contexto del soneto valederas justificaciones de cadencia o de relieve representativo.

—Si no fuera por haber remediado la espuria aliteración **fiero-fuera**, no parecería que la segunda redacción (con la réplica del término **arado** y el agregado tautológico de **en paz**) logre dar pleno relieve al patético terceto final. Sin embargo, debemos notar que el agregado de **en paz** es clara compensación o residuo del primitivo **pacífico** (v. 6).

---

(40) En el texto dactilografiado de *El silbo* que pude consultar encontré dos diferencias con respecto a la versión vulgata de las *Obras completas:* ninguna coma después de **luz** en el v. 10, y **sobre cielo raso** (como en la primera versión) en vez de **sobre el cielo raso.** Nos hemos atenido al primer texto.

Por lo que se refiere al soneto sucesivo «Como recojo en lo último del día» bastará registrar las dos únicas y pequeñas variantes. El v. 4, que en la primera versión rezaba

porque ya está su flor **en su agonía;**

en la segunda está corregido así:

porque ya está su flor **en agonía.**

En el v. 13 el primitivo (y dialectal-arcaico) **ivierno** ha sido reemplazado por **invierno.**

No muchas, y más que nada de puntuación, son las variantes que figuran en el último soneto de esta serie. Sin embargo, merecen ser cotejadas y vistas en la precisa urdimbre del soneto.

	Te espero en este aparte campesino
de almendro que inocencia [recomienda...	de almendro que inocencia [recomienda:
a reducir mi voz, por esa senda	a reducir mi voz por esa senda ven que se va otra vez por donde [vino.
	En el campo de espero: mi destino, junto a la flor del trigo y de mi [hacienda y al campo has de venir, distante [prenda,
alejada del trato del espino.	*a quererme alejada del espino.*
	Quiere el amor romero, grama y [juncia:
ven, que romero y grama son mi [asedio	ven que romero y grama son mi [asedio y la juncia mi límite y mi amparo.
	A tu boca, tan breve se pronuncia, se le va a derramar lo menos medio del beso que a tu risa le preparo.

C) Sonetos comunes a la primera y tercera versión

Sólo un soneto pasa directamente de *Imagen de tu huella* a la redacción definitiva de *El rayo que no cesa.* Es el que lleva el número 13 en *El rayo.*

	Mi corazón no puede con la carga de su amorosa y lóbrega tormenta y hasta mi lengua eleva la sangrienta
clamorosa especie que lo embarga,	*especie clamorosa que lo embarga.*
	Ya es corazón mi lengua lenta y [larga, mi corazón ya es lengua larga y [lenta...
	¿Quieres cantar sus penas? Anda y [cuenta
los dulces rayos de la arena *[amarga.*	los dulces *granos* de la arena [amarga.
	Mi corazón no puede más de triste:
con el *húmedo* espectro de un [ahogado	con el *flotante* espectro de un [ahogado
se hunde mi corazón, el sin apoyo	*vuela en la sangre y se hunde sin* *[apoyo.*
Y ayer, *lejana mía,* me escribiste	Y ayer, *dentro del tuyo,* me [escribiste
que tienes de nostalgias inclinado	*que de nostalgia tienes inclinado* medio cuerpo hacia mí, medio hacia [el hoyo.

Acerca de este soneto, podríamos repetir lo que ya dijimos sobre «Ya de su creación tal vez alhaja»: o sea que, por su anticipadora carga existencial, no asombra verlo reaparecer en la tesitura quevedesca de *El rayo,* intacto en sus acentos y significados. (Hasta aparece el término **rayos,** ya probablemente en acepción visionaria).

—Las variantes de los vs. 4 y 13, respectivamente, corrigen y mejoran la métrica del verso. La del v. 8 depura una «frase» que podía perder su expresividad por excesiva carga metafórica.

—Son particularmente incisivas las marcadas variantes introducidas en la versión definitiva en los vs. 10 y 11, que crean una imagen nueva, más movida y completa

(y casi todas las variantes son de tendencia aferente: **en la sangre, dentro del tuyo**...).

—La variante del v. 12 quita un obvio y excesivamente patético inciso.

D) Sonetos comunes a la segunda y tercera versión

Tanto Concha Zardoya como Cano Ballesta han hecho algunas observaciones sobre las variantes contenidas en los sonetos que de *El silbo vulnerado* pasarán a la última redacción de *El rayo que no cesa*[41]. Muchas y más precisas observaciones se encuentran, empero, en el libro de Guerrero Zamora[42]. Pero como numerosas variantes han escapado a la atención de los comentaristas, no será inútil proceder aquí también a una sistemática colación de todo el repertorio.

El primer soneto que hallamos en nuestro camino es el siguiente:

	Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano *rápida,* y tan pura,	con una mano *cálida,* y tan pura,
	que no menoscabó su arquitectura
	y probé su amargura sin embargo.
	Con el golpe amarillo, de un letargo
pasó a una desvelada calentura	*dulce pasó a una ansiosa calentura*
	mi sangre, que sintió la mordedura
	de una punta de seno duro y largo.
	Pero al mirarte y verte la sonrisa
	que te produjo el limonado hecho,
a mi *torpe* malicia tan ajena,	a mi *voraz* malicia tan ajena,
	se me durmió la sangre en la [camisa,
	y se volvió el poroso y áureo pecho
	una picuda y deslumbrante pena.

—v. 2: sustitución de adjetivo: de **rápida** a **cálida.** Del simple dato mecánico (**mano rápida**) se pasa a una significación que toca los sentimientos: pero yo no diría, como Guerrero Zamora, que con **cálida** «la acción se nos muestra tierna,

(41) En los respectivos ensayos citados: pág. 251 y págs. 124-125.
(42) De pág. 227 a pág. 236.

amorosa, sugestivamente sensual y enamorada» (al menos no la acción, sino el modo de recibir la acción). Así, por lo demás, se justifica, en un plano menos mecánico, inclusive el hecho de que, aunque el limón es obviamente duro y «moralmente» amargo, no resulte alterada su «arquitectura».

—v. 6: al mismo criterio selectivo [43] responde esta variante, donde el paso de un estado de ánimo a otro resulta fortalecido por la oposición **dulce-ansiosa** (lo que nosotros expresamos con la frase «vuelco del corazón»). «También se beneficia la musicalidad del verso, como se ve observando los acentos. Efectivamente, el encabalgamiento del primer verso sobre el segundo se realiza en curva más suave —con lo que se subraya ese carácter dulce del letargo— pues el primer acento que nos sale al paso va en cuarta sílaba, mientras que en la primera versión, más abrupta, el choque del primer acento se producía en la segunda sílaba» (Guerrero Zamora).

—v. 11: la sustitución de **torpe** por **voraz** cambia el sentido del verso y el tono de la estrofa. Antes la sonrisa de la muchacha era «ajena» sólo a la **torpe** malicia del poeta (implícita en el gesto de requiebro que, se intuye, provocó el tiro del limón); ahora la sonrisa de la muchacha se opone a una **voraz malicia,** que expresa un impulso «ávido», o sea más descubierto y acaso menos casual. La pena final nace precisamente de este contraste más crudo. Además «existía un correlato evidente entre **desvelada calentura** y **torpe malicia,** correlato en el que discordaba el adjetivo **torpe** por no calificar consecuentemente. En cambio, ahora hay una concordancia perfectamente calificada y enriquecida entre los correlatos **ansiosa calentura** y **voraz malicia**» (Guerrero Zamora). La lucha amorosa entre el poeta y la muchacha está representada en el soneto con deliberada y marcada melodramaticidad. La segunda versión se tiñe de un ligero y divertido color irónico.

Acerca del soneto «Después de haber cavado este barbecho», también nos referiremos en parte al comentario de Guerrero Zamora[44].

	Después de haber cavado este [barbecho,
	me tomaré un descanso por la grama
y beberé *del* agua que en la rama	y beberé *el* agua que en la grama
aumenta su frescura en mi provecho.	*su esclava nieve aumenta en su [provecho.*

(43) En estos versos, como en otros, Hernández se recuerda a sí mismo: «Oh limón amarillo, / patria de mi calentura...» («Limón», en *Obras completas,* pág. 35). Sobre las resonancias populares que hay en este y otros sonetos, véanse mis observaciones anteriores.

(44) Algunas discrepancias, ignoramos si debidas a errores de transcripción, existen en este soneto entre el texto de las *Obras completas* y la edición de Cossío, que nosotros adoptamos: en el v. 3 de «El silbo se lee del agua», y en el v. 5 **recién hecho** (dos palabras); mientras que el v. 6 de *El rayo,* después de **inflama** no hay coma, y lo mismo después de **fatiga** en el v. 8.

Me huele todo el cuerpo a recién
[hecho
por el jugoso fuego que lo inflama:
cunde la creación y se derrama
a mi mucha fatiga como un lecho.

y aliviará sus penas, combatido
por el viento y el sol de un tiempo
[manso.

Todo el cuerpo me huele a recién
[hecho
por el jugoso fuego que lo inflama,
y la creación que adoro se derrama
a mi mucha fatiga, como un lecho.

Se tomará un descanso el hortelano
y entretendrá sus penas combatido
por el salubre sol y el tiempo
[manso.

Y otra vez, inclinando cuerpo y
[mano,
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

—vs. 3-4: «Con la introducción del partitivo **de,** contractado con el artículo **el —del—,** se consigue evitar, aquí, la cojera de que el verso adolecía en la primera versión». No me parece, en cambio, que Hernández haya cometido un «desacierto» (como cree Guerrero Zamora) al corregir el V.4. Verdad es que la imagen, en la segunda versión, resulta metafóricamente sobrecargada (pasando de la sencilla **frescura** a la barroca **esclava nieve**), pero esto ha sido hecho precisamente para dar un contrapunto al **provecho** restaurador que recibe el **hortelano** (y el poeta). Cuya fatiga parece reflejarse, casi beneficiándose, en la fatiga de la naturaleza misma (precisamente la rama sobrecargada de nieve, efectiva o metafórica).

—v. 5 y v. 7: Hernández se ha limitado aquí a mejorar los dos versos desde el punto de vista métrico, y a quitar uno de los verbos (**cundir** y **derramar**) casi sinónimos desde el punto de vista figurativo, cuando, como aquí, concuerdan con un mismo sustantivo (creación). Por lo tanto, no comparto el parecer de Guerrero Zamora, que ve en la supresión del verbo **cundir** una definitiva pérdida del efecto cósmico del verso, y precisamente en el mismo empleo de **cundir** «cierto regusto campestre», que, en mi opinión, está igualmente en todo el soneto.

—vs. 10-11: «Allí, el hortelano, sujeto, alivia sus penas, porque el viento y el sol de un tiempo manso —expresión algo confusa— le combaten en sus penas. Aquí, las penas del hortelano no tienen alivio posible, pero sí un olvido temporal, un entretenimiento, pues un sol saludable y un tiempo manso —el buen tiempo— le combaten sus penas, logrando que las entretenga y olvide. ¿No se ha alcanzado mejor claridad y mayor riqueza de contenidos expresivos, evitando de paso una asonancia —**viento, tiempo**—?»

Más aún nos apartamos del comentario de Guerrero Zamora en el soneto que sigue, pues discrepamos de sus observaciones. También citaremos el comentario de Cano Ballesta[45].

Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, *amor*, una granada
de pechiabierto carmesí de cera,
que su *sangre preciosa* te ofreciera

¡*Oh*, qué acontecimiento de
[quebranto

intratable, una oscura y viva nieve!

Mi corazón, *una* febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que *sus tiernos collares* te ofreciera
con una obstinación enamorada.

¡*Ay*, qué acontecimiento de
[quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo
[abreve.

—vs. 5-6-7: perdido el inútil inciso **amor** a favor del adjetivo **febril,** se establece una perfecta correlación con **una naranja helada;** así, más adelante, dejando caer el compuesto arcaizante **pechiabierto,** el poeta resuelve la descripción de la granada con tres elementos más claros. «No es difícil constatar —observa Cano Ballesta— cómo el plano evocado **granada** es el que justifica las expresiones metafóricas **agrupado rubor, tiernos collares.** En esta segunda redacción, el poeta ha convertido la imagen primitiva, que se balanceaba insegura entre el plano real y el evocado, en una metáfora continuada, en que el plano evocado queda prolongado y enriquecido con otra nueva imagen». Por esto, no creo que acierte Guerrero Zamora cuando prefiere **sangre preciosa** (sintagma sacado, no sin alguna impropiedad y forzamiento, del lenguaje devoto) a **tiernos collares.**

(45) En la edición Cossío encontramos en el v. 9, para **El rayo, acontecimiento** en lugar de **acometimiento:** creemos que ha sido Cossío quien incurrió en error. Obsérvese que también aquí, en el v. 12, Hernández se recuerda a sí mismo: en efecto, en el soneto **Gozar, y no morirse de contento** ya habíamos encontrado **alrededor del llanto.**

—v.11: la segunda redacción restaura, también en este verso, la forma bimembre que caracteriza todo el soneto. Y no se trata de una «bimembración tautológica», como pretende Guerrero Zamora, precisamente porque **hielo** es pura imagen y porque **nieve** en su concreción (y concretización moral). El importante retoque obedece también a otros motivos: evitar así el desequilibrado **enjambement** entre el verso anterior y el estudiado; como el adjetivo escasamente calificante **intratable,** y las sinalefas de la versión inicial.

Guerrero Zamora sólo considera una variante, la más vistosa (v. 5) del cuarto soneto. En cambio, convendrá registrarlas todas.

	Umbrío por la pena, casi bruno, porque la pena tizna cuando estalla donde yo no me hallo no se halla hombre más apenado que ninguno.
Pena con pena y pena desayuno,	*Sobre la pena duermo solo y uno,* pena es mi paz y pena mi batalla, perro que ni me deja ni se calla, siempre a su dueño fiel, pero [importuno.
Cardos, penas, me ponen su corona, *cardos, penas, me azuzan sus* *[leopardos*	*Cardos y penas llevo por corona,* *cardos y penas siembran sus* *[leopardos* y no me dejan bueno hueso alguno.
circundada de penas y de cardos... ¡Cuánto penar para morirse uno!	No podrá con la pena mi persona *rodeada* de penas y de cardos: ¡cuánto penar para morirse uno!

—v. 5: «Allí, la reiteración era un simple recurso ripioso para llenar el endecasílabo. Aquí, con evitar tal cosa, se consigue una expresión cargada de matices. Al decir **solo y uno,** implica el poeta conocer que ambos vocablos no son sinónimos, como parecen, pues existe la **soledad de dos en compañía** y también la unicidad sin soledad» (Guerrero Zamora). Obsérvese que por primera vez, en este soneto, también cambia Hernández la palabra final del verso.

—vs. 9-10: en la segunda versión el poeta ha tratado de aligerar la sobrecarga metafórica de los dos versos (más: del tercero), pero sólo lo ha logrado en parte, pues con el **siembran** ha introducido un nuevo elemento trópico.

Quizá el soneto más denso en variantes es el que tomaremos ahora en consideración[46].

Una querencia tengo por tu acento,
una apetencia por tu compañía
y una dolencia de melancolía
[*ausencia*,
a serenar la sien del pensamiento
por la ausencia del aire de tu viento.

urgencia de tu amor y galantía,
clemencia de tu voz la tuya mía
y asistencia el estado en que lo
[cuento.

me falta el aire tuyo, mi sustento,
y no sé respirar, y me desmayo.

Que venga, Dios, que venga de su
[*ausencia.*

que me mata con un eterno rayo.

Paciencia necesita mi tormento,
urgencia de tu garza galanía,
tu clemencia solar mi helado día,
tu asistencia la herida en que lo
[cuento.

¡Ay querencia, dolencia y
[apetencia!:
tus sustanciales besos, mi sustento,
me faltan y me muero sobre mayo.

Quiero que vengas, flor, desde tu
[*ausencia.*
a serenar la sien del pensamiento
que desahoga en mí su eterno rayo.

—Primeramente, tres observaciones generales. Primera: las variantes del último terceto cambian casi totalmente, en la segunda versión, el sentido del soneto, reconduciendo a la relación entre el poeta y la mujer amada **(tu ausencia)** la causa del conflicto que se expresa, y haciendo cobrar más netamente a la metáfora del **rayo** la connotación existencial e inmanente que caracteriza a todo el libro. Segunda: el soneto, construido según un rígido sistema de correlaciones reiteradas[47], cobra en *El rayo* un orden más límpido y riguroso. Tercera: también aquí, precisamente porque la reelaboración se ha desenvuelto en un campo más vasto, Hernán-

(46) También en este caso notamos una discrepancia entre las redacciones vulgatas: en el v. 10 Cossío pone **sus sustanciales besos** en lugar del más lógico y, creemos, correcto **tus sustanciales besos** de *Obras completas*. Hemos agregado una coma después de **flor** (segunda versión), pues claramente se trata de un inciso.

(47) Aparece, en efecto, entre los ejemplos de «correlación en la poesía moderna» estudiados, o en este caso sólo citados, por Carlos Bousoño en el libro *Seis calas en la expresión literaria española*, escrito en colaboración con Dámaso Alonso, Madrid, 1956 (págs. 295).

dez ha cambiado las últimas palabras de dos versos (el 7 y el 11), aunque deja intacto el esquema de las rimas.

> —La corrección del 6° verso —anota Guerrero Zamora— evita el ripio: amor, e introduce una bella expresión: **garza galanía,** significando **esbeltez.**

Yo diría algo más: que **amor** es también un ripio conceptual; y que en **garza** debe verse además una connotación de color, con valor adjetival deliberadamente vago, más o menos parecido al italiano **leggiadro**. «Con la corrección del verso 7° se evita un conceptismo». Y se gana una ejemplar contraposición, de marcado gusto neobarroco.

> En el verso 8° se ha sustituido la palabra **estado** por **herida,** con lo que a la primera se le ha añadido una aclaratoria calificación: **estado herido.** En el 10° verso el posesivo **tuyo** venía traído por exigencias de medida y, además, el verso todo repetía el final del primer cuarteto, sólo que aquí más bellamente expresado. La versión definitiva introduce un nuevo motivo de dolencia: **la falta de los besos,** y se usa el calificativo **sustanciales,** verdaderamente enriquecedor.

En fin, el v. 11, de tono melodramático (sin ningún pliegue de ironía) se corrige positivamente, respetando la graduación de los sentimientos de todo el soneto; si bien no convence del todo ese **sobre mayo,** pasado de la tradición popular al más complejo uso culterano y gongorino[48].

Una sola variante efectiva notamos en el soneto «Fuera menos penado si no fuera»[49]. En la primera versión el v. 12 se presenta así:

> Garza es mi pena, esbelta y **negra** garza;

en tanto que en la segunda versión aparece corregido del siguiente modo:

> Garza es mi pena, esbelta y **triste** garza;

(Donde, entre otras cosas, se observa que el término **garza,** que ya encontramos en el soneto anterior, impide al poeta, en fase de simplificación, coloridos ajenos a los que son propios de la garza).

---

(48) Recuérdense estos versos de Góngora, de «Alegoría de la brevedad de las cosas humanas»: **Aunque el alhelí grosero / en fragancia y color, / más días ve que otra flor, / pues ve los de un mayo entero, / morir maravilla quiero, / y no vivir alhelí.**

(49) En la primera versión encontramos dos comas, que se han perdido (o han sido suprimidas) en la segunda: en el v. 1, después de **penado;** y en el v. 13, después de **sola.**

Pocas, en cambio, pero de cierta consistencia, son las variantes que se encuentran en el soneto que sigue, hasta ahora dejado de lado por los comentaristas[50].

Te me mueres de casta y de [sencilla... Estoy convicto, amor, estoy confeso	Te me mueres de casta y de sencilla: estoy convicto, amor, estoy confeso de que, raptor intrépido de un beso, yo te libé la flor de la mejilla.
y desde aquel dulcísimo suceso,	Yo te libé la flor de la mejilla, *y desde aquella gloria, aquel suceso,* tu mejilla, de escrúpulo y de peso, se te cae deshojada y amarilla.
	El fantasma del beso delincuente el pómulo te tiene perseguido, cada vez más patente, negro y [grande.
Y sin dormir, amor, celosamente *me vigilas la boca* ¡con qué cuido!	*Y sin dormir estás, celosamente,* *vigilando mi boca* ¡con qué cuido! para que no se vicie y se desmande.

—v. 6: en la ruptura del sintagma inicial, el poeta ha debilitado claramente el verso desde el punto de la concisión y del ritmo, quizá para agregar un toque ligeramente irónico a la imagen.

—vs. 12-13: quitando, como en otras partes, el fácil y postizo inciso **amor,** el poeta ha logrado dar el presente continuado de la imagen de la novia temerosa de un segundo beso y atenta como una centinela insomne; y acentuar el tono delicadamente irónico[51].

Ninguna variante se encuentra en el soneto «Tengo estos huesos hechos a las penas» en su paso de *El silbo* a *El rayo.*

(50) En una redacción de este soneto, que consideramos intermedia (publicada en la revista *Rumbos* de Talavera en febrero de 1935, con el título de «Pastora de mis besos»), el v. 6 contiene la siguiente variante: **y desde aquel tristísimo suceso.** (Encuentro la noticia y el soneto en la ya citada tesis de Antonio Loche).

(51) En el verso final del soneto notamos una clara reminiscencia del verso de Góngora **para que no se enturbie ni se empañe,** de la primera *Soledad.*

Por lo tanto, sólo nos queda proceder al análisis del último soneto de ésta y de todas las series ya indicadas. Guerrero Zamora, como se verá, se ha detenido sólo sobre una de las tres importantes variantes de la poesía[52].

Yo sé que ver y oír un triste enfada,
como un mar meridiano a una [bahía
esquiva, cejijunta y desolada.

Lo que he sufrido y nada, todo es [nada,
de abocarme y ver piedra en tu [mirada.

Me callaré, me apartaré *(si puedo),*
con mi pena constante, instante, [plena,

Yo sé que ver y oír a un triste [enfada
cuando se viene y va de la alegría
como un mar meridiano a una [bahía,
a una región esquiva y desolada.

Lo que he sufrido y nada todo es [nada
para lo que me queda todavía
que sufrir, el rigor de esta agonía
de andar de este cuchillo a aquella [espada.

Me callaré, me apartaré si puedo
con mi constante pena instante, [plena,
donde ni has de oírme y he de verte
Me voy, me voy, me voy, pero me [quedo,
pero me voy, desierto y sin arena:
adiós, amor, adiós hasta la muerte.

—v. 4: eliminando uno de los tres adjetivos, el poeta devuelve al verso la simetría bilateral que domina, aunque no rigurosamente, en todo el soneto; pero deja indeterminado y en suspenso el término **bahía,** antes calificado en sentido negativo por el grupo adjetival.

—v. 8: otra variante que cambia la palabra final del verso. Aunque la segunda versión repite expresivamente el movimiento ondulatorio y el signo bilateral del primer cuarteto, me parece que Hernández perdió, con su corrección abstractizante, el vigor de la primitiva y cruda imagen **(de abocarme...),** tan relacionada, por lo demás, con el terceto siguiente **(Me callaré...).**

(52) No sé si debe atribuirse a un error de transcripción un **adonde** unido en lugar del **a donde** separado, en el v. 11 de *El silbo,* según la vulgata de *Obras completas.*

—vs. 9-10: «Allí (en *El silbo*) la fluencia natural de la frase se plurifica con los tres adjetivos **constante, instante, plena,** que forman entre sí un sintagma no progresivo, según la terminología de Dámaso Alonso. Aquí (en *El rayo*), en cambio, la mejor, más suave y más sonora fluencia de usar epítero + nombre + adjetivo, hace que estas tres palabras transcurran progresivamente en un conjunto único, que se completa en la bifurcación del último adjetivo. Este —**plena**— resume, ata como en un ramo, explica, lo que el epíteto —**constante**— y el primer adjetivo —**instante**— juntos quieren decir. Ya con esto, la modificación ha sido acertada, pero es que hay más: el verso lleva dos consonantes internas —pena y plena, constante e instante—, que en la primitiva ordenación hacían rimar entre sí los extremos y entre sí los medios, con lo que la curva del timbre, con la sucesión inmediata de dos palabras llanas y parasílabas y consonantes, de dos vientres, quedaba prolongada en el centro del verso por una especie de calderón musical —**constante instante**— que dificultaba la fluidez o gradación de acentos melódicos y timbres del endecasílabo. En la definitiva versión, por el contrario, la curva musical es ondulada —el verso es casi yámbico, con acentuación en las cuarta, sexta, octava y décima sílabas—, con suave gradación o combinación de los timbres y de los acentos, con lo que el verso, de endecasílabo propio, se ha transformado en el más rico anapéstico» (Guerrero Zamora).

III

Completaremos nuestra investigación con otros cuatro ejemplos de elaboración estilística que hemos podido hallar entre los papeles del poeta y en otras fuentes. Cuatro ejemplos que se refieren a tres fases distintas del trabajo poético de Miguel Hernández: el primero a la fase de *Imagen de tu huella* (1934); el segundo al período de la guerra; el tercero y el cuarto a los tiempos de la **gestación** (1938-1941) del *Cancionero y romancero de ausencias* y de los *Ultimos poemas.*

Entre los sonetos que quedaron manuscritos y no salieron de la primera colección de *Imagen de tu huella,* hay uno, «Pirotécnicos pórticos de az'hares»[53], que aparece en dos versiones. Y tengo la exacta impresión de que el texto inédito que descubrí es el definitivo. Cotejémoslas, transcribiendo íntegra sólo la versión inédita.

(53) En esta frase, como he podido comprobar, Hernández escribe siempre **az'hares.** Por lo tanto, así hay que corregir el texto del soneto que se lee en la pág. 193 de *Obras completas.*

	Pirotécnicos pórticos de az'hares,
	que glorificarán los ruy-señores
pronto con sus noctámbulos *amores,*	pronto con sus noctámbulos *ardores,*
	conciertan los amargos limonares.
	Entusiasman los aires de cantares
	fervorosos y alados contramores,
	y el giratorio mundo va a mayores
	por arboledas, campos y lugares.
	La sangre está llegando a su apogeo
	en torno a las criaturas, como palma
de ansia y de garganta *inacabable.*	de ansia y de garganta inagotable.
	¡Oh, primavera verde de deseo,
	qué martirio tu vista dulce y alma
para quien anda *a solas miserable!*	para quien anda *solo y miserable!*

—v. 3: la corrección **ardores** suprime una rima fácil (y una casi repetición **—amores-contramores—,** y se ajusta mejor al sentido de la poesía (Pirotécnicos pórticos...).

—v. 11: el término **inagotable** nos parece más expresivo, apropiado (téngase en cuenta su etimología) y musical que **inacabable** (sobre todo referido a **garganta**).

—v. 14: la corrección restablece la simetría bilateral con **dulce** y **alma** y quita la sinalefa **anda-a-solas.**

De diciembre de 1937, o sea de la época de la conquista de Teruel por las tropas republicanas, es la composición en forma de elegía en tercetos (semejante a la que Hernández había dedicado a la memoria de Ramón Sijé en *El rayo que no cesa*), titulada «Teruel»: pude hallar una segunda versión de ella, quizá más madura[54]. Las variantes afectan a 14 versos de los 46 de la composición. También esta vez transcribiremos por completo la versión inédita, colocando a la izquierda los versos

(54) Debo a Vittorio Vidali, conocido durante la guerra española como Comandante Carlos J. Contreras, del 5° Regimiento, el texto manuscrito de la poesía, acompañado de las siguientes palabras escritas por el mismo Hernández: «Querido Carlos J. Contreras: Te mando este poema como prueba de reconocimiento. Porque tú has sido el cantero, el forjador principal de este Enrique Líster que ha resonado principalmente en la victoria de Teruel. Porque recuerdo el 5° Regimiento que, con este Enrique Líster y con este Carlos J. Contreras, contigo, hizo posible y grande la famosa defensa de Madrid». Agradezco aquí públicamente al amigo Vittorio Vidali por su generoso préstamo.

(quizá de primera redacción) del texto publicado en *Obras completas* (págs. 349-350), cuya procedencia no está declarada[55].

	Líster, la vida, la cantera, el frío: tú, la vida, tus fuerzas como llamas, Teruel como un cadáver sobre un [río.
	La efusión de las piedras y las [ramas, la vida derramando un vino rudo cerca de aquel cadáver con escamas.
su muladar, su herrumbre, su [leyenda: *p*ero la vida prevalece y pudo.	Aquel cadáver defendió su escudo, su muladar, su herrumbre, su [leyenda, *P*ero la vida prevalece, y pudo.
	Por mucho que un cadáver se [defienda, la muerte está sitiada, acorralada, cercada por la vida más tremenda.
Ni con la *condición* de la nevada	Ni con la *obstinación* de la nevada el círculo de hogueras se deshace, se rompe el cerco de la llamarada.
No hay quien lo *enfríe,* quien lo [despedace.	No hay quien lo *hiele,* quien lo [despedace. Retrocede la helada en las orejas de este fuego vital que sopla y hace.
quemando de bravura el armamento,	Contra la muerte, contra su ovejas, *fundiendo* de bravura el armamento, disparas las pasiones y las cejas.
Líster, la vida, *piedra del portento,*	Líster, la vida su *peñón violento,* necesita una forma victoriosa, y habrás de trabajarla con tu aliento.

(55) En realidad, en *Obras completas* no se da la fecha ni la fuente textual de ninguna poesía o grupo de poesías.

exiges la materia de *tu* hispano

y *el alma en los disparos* se te
[escapa
frente a la nieve y a sus municiones.

Impulsos con el aire de tu capa

das a tu potro, puesto a cada
[instante

Han cogido a la muerte los canteros
la primera ciudad, *y en esta historia*

En su sangre se envuelve la victoria.

Cantero de la piedra en cada cosa,
exiges la materia de *ese* hispano
granito, que es la piedra más
[hermosa.

En el granito se probó tu mano,
como en la harina, el yeso y la
[madera
se prueba tanto puño de artesano.

Eso es hacer la mano duradera,
y eso es vivir a prueba de peñones,
y eso es ahondar la sangre y la
[cantera.

Sobre el cadáver de Teruel te
[impones,

y *en disparos el alma* se te escapa
al pie de las nevadas municiones.

Los caballos que envuelves en la
[capa
impulsas, impulsando a cada
[instante
a recobrar las pérdidas del mapa.

Yo me encontré con este
[comandante,
bajo la luz de los dinamiteros,
en el camino de Teruel, adelante.

A la muerte arrebatan los canteros
la primera ciudad: por sus collados
se han derramado varios
[compañeros.
¡Qué victoriosamente derramados!

—vs. 8-9: las variantes de puntuación ponen de relieve la afirmación **Pero la vida prevalece, y pudo,** relacionada lógica y poéticamente con las estrofas anteriores y siguientes.

—vs. 13 y 16: las dos correcciones aumentan la fuerza y la incidencia de las dos imágenes. La leve repetición **hiele-helada** (v. 17) no afecta a la más amplia (y visionaria) concatenación de las metáforas.

—v. 20: de **quemando** a **fundiendo.** Resulta mayor correspondencia expresiva con respecto al sustantivo **armamento.** (Por lo demás, la culminación, casi surrealista, del flujo imaginativo está en otra parte, en el verso que sigue: **disparas las pasiones y las cejas).**

—v. 22: un cambio radical. Aunque el término **peñón** se repite en un verso sucesivo, y aunque el sustantivo **piedra** de la versión vulgata se adaptaba mejor al verbo **trabajar** del v. 24, creo que puede verse un incremento de intensidad y elaboración poética en la variante **peñón** que no interfiere en la imagen de la **piedra** (repetida dos veces) del terceto que sigue.

—v. 26: **ese** en lugar de **tu** da claro significado extensivo a **hispano granito,** que antes sólo era imagen retórica.

—vs. 35-36: el poeta ha dado más soltura al primer verso y ha concluido el terceto con un verso más seco y resuelto **(al pie de las nevadas municiones).**

—El sucesivo terceto (vs. 37-39) experimenta una transformación completa. En la epanadiplosis del V. 38, no es el **potro** (ni el plural, aún extensivo, **caballos**), el **impulsado** (no sólo **puesto**), sino que es el mismo Líster: como un nuevo Cid entre sus caballos.

—Profundamente cambiados también se presentan el último terceto y el verso final. A cuyo margen podemos notar: primeramente, mayor concentración de imágenes (en efecto se ha eludido la redundante imagen taurina del v. 43 : **han cogido a la muerte);** en segundo lugar, mayor propiedad del verbo **arrebatar;** en tercer lugar, justa eliminación del debilísimo sintagma y en esta historia (que sofocaba el crescendo de las hazañas); y, por último, la feliz gravitación de la imagen final sobre el adverbio **victoriosamente,** que recuerda análogos adverbios de profundo valor significativo propios de la vasta poesía de Vicente Aleixandre.

En lo referente a las versiones manuscritas de las composiciones del *Cancionero y romancero de ausencias* y de *Ultimos poemas,* que descubrí entre los papeles de Hernández, diré sin más que en este caso se trata de redacciones anteriores a las publicadas en *Obras completas* (págs. 393-394 y 432-433). Por lo tanto, reproduciremos íntegros los dos textos: a la izquierda la redacción de nuestro manuscrito; a la derecha, la vulgata.

Llueve. *La casa padece*
ciega sin tus ojos: esos
dos ojos que se alejaron
a la sombra, cuenca adentro.

Mirada con horizontes
cálidos y fondos tiernos,
íntimamente alentada
por un sol de *fértil* fuego,
que *era* en las pestañas negra
coronación de los sueños.

Mirada negra y dorada,
hecha de dardos directos,
signos de un alma *en la cima*
de todo lo verdadero.

Ojos que se han consumado
infinitamente abiertos
hacia el saber que vivir
es llevar la luz a un centro.

Llueve como si llorara
los mares un ojo inmenso:
un ojo gris *sepultado*
pisoteado en el cielo.

Y llueve sobre tus ojos
que pisan ya hasta los perros.
Y llueve como si el agua
verdes quisiera volverlos.

Pero sus arcos prosiguen
alejándose y hundiendo
negrura frutal en todo
el corazón de lo negro.

Llueve. *Los ojos se ahondan*
buscando tus ojos, esos
dos ojos que se alejaron
a la sombra, cuenca adentro.

Mirada con horizontes
cálidos y fondos tiernos,
íntimamente alentada
por un sol de *íntimo* fuego
que *es* en las pestañas negra
coronación de los sueños.

Mirada negra y dorada,
hecha de dardos directos,
signo de un alma *en lo alto*
de todo lo verdadero.

Llueve como si llorara
raudales un ojo inmenso,
un ojo gris, *desangrado,*
pisoteado en el cielo.

Llueve sobre tus dos ojos
negros, negros, negros, negros.
Y llueve como si el agua
verdes quisiera volverlos.

¿Volverán a florecer?

Si a través de tantos cuerpos
que ya combaten la flor
renovaran su ascua... Pero
seguirán bajo la lluvia
para siempre, mustios, secos.

—Dejando de lado una eventual (e interesante) observación sobre ciertas resonancias y recuerdos de la poesía antigua (Jorge Manrique) y moderna española (Jorge Guillén), resulta claro aquí que nos encontramos no tanto frente a dos versiones de una misma composición, cuanto a dos composiciones casi distintas: a dos ramificaciones o elaboraciones divergentes de un mismo motivo. Por lo demás, casos así ya se presentan en el texto inconcluso del *Cancionero,* como ya tuve ocasión de observar.

—La divergencia ya se inicia en el v. 1 **(la casa - los ojos),** pero no se realizará sobre estos términos más adelante. Hasta el v. 14 las composiciones corren paralelas, con algunas variantes que, en la segunda versión, marcan en sentido subjetivo el dictado de la poesía: así **fértil** del v. 8 se convierte en **íntimo,** con deliberada **insistencia** con respecto al **íntimamente** del v. 7; y **signos** del v. 13 se convierte en **signo** para concordar con **mirada.**

—Desde el v. 15 la segunda versión se concentra en pocas imágenes (los ojos negros que el agua parece querer volver verdes) y encuentra su punto decisivo en la interrogación **¿volverán a florecer?,** que devuelve la poesía a la bilateralidad **ojos-lluvia:**

> seguirán bajo la lluvia
> para siempre, mustios, secos.

—Igualmente desde el v. 15, después de los versos del inciso **(Ojos que se han consumado),** que terminan con la iluminadora sentencia: **hacia el saber que vivir / es llevar la luz a un centro**[56], la primera versión muestra una oscilación entre la imagen de los ojos pisoteados y la del agua que los torna verdes; pero por último vuelve a imponer su relevancia la imagen-soporte de los ojos negros **infinitamente abiertos,** provocando la visión cósmica de los cuatro estupendos versos finales.

—La variante espía **era — es** (v. 9) revela la distinta y singularísima curva que toman los tiempos verbales en las dos versiones. En la primera el presente de fondo **llueve** (vs. 1, 19, 23, 25) se articula con el pasado remoto, el imperfecto y el pasado próximo, con marcha objetiva-narrativa, hasta terminar en el esfumado (y casi futuro) de la acción continuada de los gerundios **alejándose** y **hundiendo,** regidos

(56) He aquí la manifiesta confirmación del nexo **luz-centro** de los vs. 12 y 13 del soneto «Gozar y no morirse de contento» al que hemos aludido anteriormente. Obsérvese también que este **nexo princeps** tiene igual constelación de nexos secundarios: **luz-ojos, ojos-llanto** y **ojos-centro.** Finalmente, una coincidencia de líneas trópicas entre ambas poesías: **llorar *tierra adentro como* el pozo** (v. 7 del soneto) y aquí, v. 4, **Los ojos que se han alejado a la sombra, cuenca adentro.**

con leve anomalía por **prosiguen.** En cambio, en la segunda versión predomina el presente, con curso subjetivo-lírico, hasta la conclusión netamente predestinante de los dos futuros paralelos (pregunta y respuesta) de los vs. 23 y 27.

Como un primer cartón de la más avanzada y coherente (pero quizá inconclusa redacción de la «Canción» que figura en págs. 432-433 de *Obras completas*[57], creo que ha de catalogarse sin más la redacción de la poesía que encontré entre los manuscritos del poeta y que aquí reproduzco a la izquierda, al lado de la vulgata.

Vino. *Dejó* las armas,
las garras, la maleza.

La suavidad que *sube,*
la suavidad que reina
sobre la voz, *el paso,*
sobre la piel, la pierna,
arrebató su cuerpo
y estremeció *sus* cuerdas.

Se *consumó* la fiera.
La noche sobrehumana
La sangre ungió de estrellas,
relámpagos, caricias,
silencios, besos, penas:

memoria de la fiera.
Pero al *venir* el alba
se abalanzó sobre ella
y recobró *las armas,*
las garras, la maleza.
Salió. Se fue dejando
locas de amor las puertas.

Se *reanimó* la fiera.
Y espera desde entonces
hasta que el hombre vuelva.

Vino, dejó las armas
las garras, la maleza,
en el umbral sereno,
con una mano tierna.

Se despidió la fiera.
La suavidad que *asciende,*
la suavidad que reina
sobre la voz, *los dedos,*
sobre la piel, la pierna,
sobrecogió los cuerpos,
estremeció *las* cuerdas.

Se *desplomó* la fiera.
La noche sobrehumana
hizo la sangre estrellas,
temblores, alegrías,
silencios, besos, penas.

Se consumó la fiera.
Pero al *entrar* el alba,
se abalanzó sobre ella
y recobró las garras,
las armas, la maleza.
Salió. Se fue dejando
locas de amor las puertas.

Se *recobró* la fiera.
Y espera desde entonces
hasta que el hombre vuelva.

(57) La «Canción», en metro menor, figura entre los últimos hallazgos de *Obras completas* y forma parte del grupo de composiciones asimilables, inclusive por su métrica, a la abierta arquitectura del *Cancionero.* La copla citada más adelante puede leerse en págs. 363-364 de *Obras completas.*

—La aún granulosa composición inicial nos permite, en esta circunstancia, presenciar la gestación misma de la «Canción» hasta su fase más elaborada: así en la explicitación de algunos de sus elementos implícitos o inexpresados (véase el agregado de los versos 3-4-5), como en el cuajar de su latente estructura paralelista (véanse los cinco movimientos parabólicos de la **fiera: vino, se despidió, se desplomó, se consumó, se recobró).**

—Como a veces ocurre en las coplas populares, los cuatro versos que acaban con la palabra **fiera** casi hacen de estribillo, alterando simétricamente el esquema de las resonancias. Una especie de estribillo impropio puede verse en la repetición invertida de las palabras **armas, garras, maleza:** la costumbre hernandiana, en realidad, aquí hubiera requerido una tercera aparición de los tres términos, en la que **maleza** figurara al frente. Recuérdese su otra copla:

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

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

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

Ello también podría ser señal de que la misma segunda versión es inconclusa.

—Las variantes menudas de la segunda versión denotan la tendencia a cargar la poesía con una significación más vasta (**sube** que pasa al culto **asciende; su cuerpo** que se convierte en **los cuerpos; sus cuerdas** que se vuelve **las cuerdas; la sangre ungió de estrellas** que se transforma en **hizo la sangre estrellas**), y con una resonancia más íntima (**sobre la voz, el paso** que cambia en **sobre la voz, los dedos**; donde el traslado de **voz** por **boca** se apoya en un signo menos mediato), aunque también se produce una pérdida de efecto visionario (**relámpagos, caricias** que se convierten en **temblores, alegrías**).

IV

No ha de sorprender si ahora partimos del contexto de esta última pequeña canción para hacer un breve y panorámico resumen de algunas constantes estilísticas y lingüísticas del mundo poético hernandiano: tal como se deduce del estrecho tejido de variantes estudiadas en *El rayo que no cesa,* así como de los casos aislados de reelaboración señalados en sucesivas composiciones.

Tomemos el caso de los términos confinantes **fiera** y **garra,** básicos en la poesía. Hasta la probable fecha de composición de la «Canción» (1941), esos dos términos poseían, en el léxico poético de Hernández, una connotación negativa; pero, a nuestro juicio, es sintomático que, con aquella connotación, ya se aparejaran —por contraposición o por simple inmediación— a algunos términos del vocabulario de **amor** o de **paz** de nuestro poeta, que aquí afloran con otras tonalidades. (No olvidemos que las palabras **odio** —y por lo tanto **amor**— como **guerra** —y por lo tanto **paz**—, como **cárcel** — y por lo tanto **libertad**—, tienen en Hernández contenidos denotativos concretos: es decir, se basan siempre en una experiencia real —real y crudísima— aunque a veces tiendan a esfumarse en símbolos).

Veamos cuatro ejemplos, tomados de poesías anteriores.

En la «Canción del esposo soldado», del libro *Viento del pueblo* (1937), donde **guerra** y **paz** significan sólo y nada más que **guerra y paz,** ya encontramos el término **garra:**

> y dejaré a tu **puerta** mi vida de soldado
> sin colmillos ni **garras**[58].

Segundo ejemplo, sacado de la «Canción primera» del libro *El hombre acecha* (1938):

> El **animal** que canta:
> el **animal** que puede
> llorar y echar raíces,
> **rememoró sus garras.**
>
> **Garras** que revestía
> con **suavidad** y flores,
> pero que, al fin, desnuda
> en toda su crueldad.

(58) *Obras completas,* pág. 302. Ponemos en cursiva los términos **garra** y **fiera** (o sus sinónimos, como **animal** y **tigre**) y los contiguos, que volverán a presentarse en la «Canción de 1941».

Crepitan en mis manos.

Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

He regresado al **tigre**[59].

Tercer ejemplo, sacado de la «Canción última», también de *El hombre acecha:*

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...**[60].

Cuarto ejemplo, sacado de «El hambre», que figura en *El hombre acecha:*

Ayudadme a ser **hombre:** no me dejéis ser **fiera**
hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente[61].

Las mismas palabras **(suavidad, besos, cuerpos, suave, hombre)** o palabras de igual signo metafórico **(puerta = umbral; ventana = casa,** o **puertas)** acompañan, pues, el uso de **garra** y **fiera,** en el léxico poético de Hernández. ¿Pero qué ocurre en la «Canción» que hemos examinado, compuesta tres o cuatro años más tarde? Aunque usando términos iguales o semejantes, en ella ya no se canta **la presencia de la fiera** (o sea el hombre vuelto tigre por las duras exigencias de la guerra), sino **la memoria de la fiera,** y esta vez entendida no ya como retorno al estado felino originario (véase el **rememoró sus garras** del segundo ejemplo), sino como condición permanente o, mejor dicho, existencial del hombre. De modo que aquel verso 14 de la primera versión de la «Canción (memoria de la fiera)», denso

(59) **Op. cit.,** pág. 315. Obsérvese que **garras** es aquí sinónimo de **armas** (**crepitan en mis manos**).
(60) **Op. cit.,** pág. 343.
(61) **Op. cit.,** pág. 327.

en valor enunciativo y pobre en expresividad lírica, suprimido o, más bien, reabsorbido en la segunda versión, puede considerarse el pliegue ideológico y el núcleo conceptual que soporta toda la poesía. En la cual, si hemos comprendido bien su sentido general, no se canta el breve y pronto interrumpido retorno del «esposo soldado», sino el breve y pronto interrumpido (y real) retorno del «esposo encarcelado». **Será la garra suave:** había presentido el poeta. Pero ahora **las garras, las armas, la maleza,** han penetrado dentro del hombre mismo, y la **fiera** se ha convertido en cualidad inmanente y por lo mismo purificada del hombre: capaz de provocar juntamente, en la sangre, **estrellas, temblores, alegrías** y **silencios, besos, penas.** La fiera es, por tanto, la furia alegre y a la vez dolorosa de la pasión y del sexo, que en su fugaz aparición deja **locas de amor las puertas...**

El caso examinado nos dice, sin posibilidad de error, que en la trama lingüística de la poesía de Hernández existe un elemento de inercia: el cual, empero, continuamente es puesto en duda y por lo tanto en movimiento por fuerzas internas, más vigorosas que los mismos arquetipos literales o literarios. Y si a estas observaciones realizadas sobre pequeñas pero decisivas distancias, agregamos las que hemos extraído de la estrecha vuelta de la elaboración de *El rayo que no cesa* (primera, segunda y última versión), donde habíamos notado oportunos desplazamientos de intención y de entonación, que superaban las particulares y menudas variantes (fugas hacia lo abstracto, tendencias a la amplificación de los valores semánticos, cambios hacia formas visionarias, subjetivizaciones de los signos «naturales»[62], etc.), estará claro que nos encontramos frente a una conspicua constante del cosmos lingüístico hernandiano. En efecto, para Hernández, poeta de léxico substancialmente recogido, y por lo tanto mucho más conservador en sentido estilístico-lingüístico que en sentido moral-ideológico, «los desplazamientos dentro del sistema» (para emplear la conocida frase de Contini) exigen una continua verificación de los campos semánticos y de su dilatación diacrónica.

Una segunda y no menos neta constante puede deducirse de la repetición y del no casual retorno de imágenes y motivos, así como de la incidencia de algunos símbolos o **motsclé**[63]. Acá y allá hemos observado (véanse notas 43 y 45) cómo

(62) Un ejemplo, entre otros, no suficientemente subrayado en su momento: la palabra **rayo,** que en el soneto «Una querencia tengo por tu acento» (último verso), pasaba de una acepción casi naturalista o lexicalizada, a una acepción visionaria y subjetivada. Pienso que esta palabra, tan importante en el ámbito de la poesía hernandiana, merecería un estudio cuidadoso en tal sentido.

(63) Preferiría no hablar de «símbolos», precisamente porque el concepto de «símbolo» supone cierta estaticidad trópica y cierta rigidez intelectualista, ajenas a Hernández. Discretas investigaciones sobre las imágenes y los símbolos que se repiten en la poesía hernandiana pueden hallarse en los citados ensayos de Guerrero Zamora y Cano Ballesta, este último declaradamente influenciado por la escuela fenomenológica alemana y por las teorías literarias de Roman Ingarden y Hermann Pongs. Pero aun para las imágenes y los símbolos, no se puede hacer un inventario que prescinda de las diacronías que se han desarrollado en el sistema lingüístico del poeta.

Hernández, aun a distancia de tiempo, se recordaba a *sí* mismo. Pongamos otro solo ejemplo más, que casi tiene valor de variante (o de variación sobre el tema). En «Nanas de la cebolla», donde se describe la risa del niño lejano **(ríete, niño; ríete mucho; ríete tanto; ríete siempre; al octavo mes ríes),** el poeta retoma manifiestamente un motivo que ya había tocado en el *Cancionero* (**Nanas** es posterior):

Herramienta es tu risa,
luz que proclama
la victoria del trigo
sobre la grama
Ríe. Contigo
vencerá siempre el tiempo
que es mi enemigo[64].

Pero aquí este motivo resulta episódico y fugaz, comparado con el desarrollo profundo que cobra en «Nanas».

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea...[65].

Como **cárcel** aquí no significa sino **cárcel,** se ha hecho más clara la funcionalidad, la relevancia expresiva del motivo dentro del mismo sistema de signos y mensajes. Por lo demás, semejantes repeticiones de imágenes y motivos, siempre gozan, en Hernández, de una diversa influencia o colocación estilística, emocional, si no conceptual. Véase el motivo del **albañil,** tal como aflora en la fase superrealista de *Si-*

(64) *Obras completas,* págs. 381-382.
(65) **Id.,** pág. 418.

no sangriento, y como reaparece, en cambio, en uno de los *Ultimos poemas:* «Sepultura de la imaginación»[66]. O bien qué desplazamiento experimenta, aun en el limitado ámbito de *Ultimos poemas,* el motivo de **la luz y de la sombra,** ya desarrollado en sentido existencial en la larga poesía en tres tiempos «Hijo de la luz y de la sombra»[67]. En *Eterna sombra,* quizá de dos años después, parece que el poeta retoma el discurso aparentemente concluido allá (y sin embargo, retomado también en otras poesías de la misma época) y se remite a aquella primera connotación, pero esta vez con sombrío desconsuelo:

> Yo que creí que la luz era mía
> precipitado en la sombra me veo...[68]

Y podríamos seguir con otros muchos ejemplos y observaciones.

Otra constante de cierta importancia se saca de la tupida trama de correcciones de *El rayo,* que ya hemos analizado sistemáticamente. Dejando de lado ciertos incrementos o desplazamientos o «compensaciones contiguas», como podrían verse en la secuencia **zapato mayor → último zapato → último refugio** del soneto **Ya de su creación, tal vez, alhaja** u otros similares, también se puede observar una tendencia difusa a modificar la entonación y el ritmo del verso, desechando algunas segmentaciones (de dos o tres miembros, etc.) de tipo tradicional, por otras formas más recogidas y hasta unitarias y unidimensionales. Damos aquí algunos ejemplos:

de : agrupa espadas, acumula amores,
a : espadas congregando con amores[69].
de : cunde la creación y se derrama,
a : y la creación que adoro se derrama[70].
de : intratable, una oscura y viva nieve!
a : de irreductible y pavorosa nieve[71]!
de : urgencia de tu amor y galanía.
a : urgencia de tu garza galanía[72].
de : esquiva, cejijunta y desolada.
a : una región esquiva y desolada[73].
de : de abocarme y ver piedra en tu mirada,
a : de andar de este cuchillo a aquella espada[74].

(66) **Id.,** pág. 241 y págs. 427-428.
(67) **Id.,** págs. 409-413.
(68) **Id.,** págs. 431.
(69) **Véase** este texto, pág. 173.
(70) **Véase** este texto, pág. 181.
(71) **Véase** este texto, pág. 183.
(72) **Véase** este texto, pág. 185.
(73) **Véase** este texto, pág. 188.
(74) **Véase** este texto, pág. 189.

Y así sucesivamente. Pero aún en estos casos, nos equivocaríamos si escindiéramos esta constante formal del cambio general de los fines, así como del gradual paso a una perspectiva e influencia literaria diferentes.

La asunción —a partir de *Viento del pueblo*— y la sucesiva asimilación de un **popularismo** más decidido en el *Romancero* y en las coplas —a la altura de *El hombre acecha* y aún más del *Cancionero y romancero de ausencias*— se concretan en otra operación estilístico-lingüística que podemos registrar como cuarta y última constante (aunque podrían descubrirse otras más) del repertorio poético hernandiano. El densísimo juego de correlaciones y paralelismos, ya observado por Guerrero Zamora en el *Cancionero*[75], no es sino la forma aparente y fenoménica de una adquisición más radical: para representar la propia condición de ausencia y de angustia, apretada en un giro cerrado de certezas y dudas, el poeta encuentra su campo de expresión más apropiado en el doble o triple valor de los significados y de los significantes, o bien en la circularidad, en la intercambiabilidad y en la ambigüedad de los signos lingüísticos. Las dos canciones, con sus respectivas variantes, que ya hemos examinado, constituyen un buen ejemplo de tal operación y así la copla «Llegó con tres heridas», con estribillo alternante. Sobre el binomio **ojos-lluvia,** ya visto en la primera de las dos canciones, también está construida esta copla (que es casi una variante de aquella):

Negros ojos negros.

El mundo se abría
sobre tus pestañas
de negras distancias.

Dorada mirada.

El mundo se cierra
sobre tus pestañas
lluviosas y negras[76].

Y, con ligero desplazamiento (de **lluvia** a **agua removida**), esta otra copla:

Tus ojos parecen
agua removida.

¿Qué son?

(75) **Op. cit.,** pág. 312 y siguientes.
(76) *Obras completas,* págs. 361-362.

Tus ojos parecen
el agua más turbia
de tu corazón.

¿Qué fueron?

¿Qué son?[77].

La cual, a su vez, nace de esta otra composición (o le da nacimiento):

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara,
sombra sin salida.

En el fondo del hombre,
agua removida[78].

Donde la **vida-sombra sin salida** establece además una desconsolada equivalencia, sobre la base de la móvil (y quizá frágil) certeza del agua *removida* que está en el fondo del hombre. Pero no acaba aquí. El agua removida y que se remueve vuelve en otra composición, como para establecer otros nexos, al infinito:

El corazón es agua
que te acaricia y canta.

El corazón es puerta
que se abre y se cierra.

El corazón es agua
que se remueve, *arrolla*,
se arremolina, *mata*[79].

(77) **Id.**, págs. 371-372.
(78) **Id.**, pág. 368.
(79) **Id.**, pág. 374.

Sin embargo, con mayor relevancia que en estas coplas de sabor todavía un poco sentencioso, la circularidad de los signos se expresa y se condensa en algunas canciones de «ausencia»: donde el silencio y la incomunicabilidad cobran formas polivalentes —concretas y abstractas, de afirmación y negación— en un profundo juego de espejos:

Hablo después de muerto.
Callas después de viva.
Pobres conversaciones
no expresadas o dichas,
nos llena lo mejor
de la muerte y la vida.
Un silencio vibrante
ata lenguas y vibra.
Con espada forjadas
en silencio, fundidas
en miradas, en besos,
alargadas en días,
nuestros cuerpos se elevan,
nuestros cuerpos se abisman.
Con silencio te bato.
Con silencio me intimas.
Con silencio vibrante
de silencios y sílabas[80].

En este punto, todo el material lingüístico parece como que se pierde y se recobra en un magma incandescente, en el cual ya resulta difícil establecer los límites entre variaciones y variantes[81], entre versos aceptados y rechazados, entre lo expresado y lo inexpresado, entre lo concluso y lo inconcluso, entre antes y después, entre mensajes y contramensajes. En este punto, en suma, Hernández parece colocarse ante el dato poético como ante una materia informe que debe formar y reformar de mil modos: es decir, como ante algo que ha de perfeccionar incesantemente, hacer revivir, interrogar.

(80) **Id.**, págs. 395-396.

(81) Por ejemplo, con el título de «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», «para el álbum de un amigo» de la cárcel de Ocaña, se publica en *Obras completas*, págs. 430-431, con una variante de dos versos, y quizá con diferente «intención», una canción que ya aparece en el *Cancionero*, pág. 367, del mismo volumen.

OTRAS VARIANTES Y VARIACIONES EN EL «CANCIONERO» DE MIGUEL HERNANDEZ

Sirvan estas pocas páginas como apostilla o mejor como ampliación a lo que, en páginas anteriores[1], he escrito a propósito de las variantes (y «variaciones» sobre un mismo tema) que conseguí encontrar en el ámbito de la compleja elaboración del *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández.

Me limitaré a examinar un único grupo de variantes internas y variaciones, sin apartarme de la línea que ya adopté para la serie **garras-fiera, ojos-lluvia, ojos-agua,** etc.[2], y limitando la indagación al texto publicado en las *Obras completas* de Losada[3].

Si tomamos como «base» la canción 57, que comienza con el verso «Era un hoyo no muy hondo», observaremos inmediatamente que de ella parten o a ella llegan (el problema es arduo y quizá sin posibilidad de respuesta, en el estado actual del material que tenemos a disposición) motivos presentes en otras composiciones del libro[4]:

Era un hoyo no muy hondo,
casi en la flor de la sombra.
No hubiera cabido un hombre
dentro de su tierra angosta.

El cupo: para su cuerpo
aún quedó anchura de sobra,
y no la quiso llenar
más que la tierra que arrojan.

---

(1) En el trabajo *Problemas textuales y variantes en la obra de M.H.*, recogido en este mismo apéndice.

(2) **Ibidem.**

(3) M.H. *Obras completas*, edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, Buenos Aires, Losada, 1960. La numeración de las composiciones corresponde a la de esta edición. Es evidente que los nuevos aportes textuales sobre la obra de Hernández amplían y a veces modifican conclusiones a las que se llega en este artículo. Se encontrará una reflexión sobre los mismos problemas, con matices y conclusiones diferentes, en Rovira, J.C. *«Cancionero y romancero de ausencias» de M.H. Aproximación crítica*, Alicante, IEA, 1976, págs 76 ss. y en la edición de Agustín Sánchez Vidal: M.H., *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1879, págs. 863 ss.

(4) Considero un «libro», definido en su planteamiento, aunque inconcluso, el *Cancionero*, por todas las razones expuestas en mis trabajos anteriores.

En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa habrá
siempre una luz victoriosa.

La casa va siendo un hoyo.
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que el resplandor se desploma,
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas.

Memorias de la alegría,
cenizas latentes, doran
alguna vez las paredes
plenas de la triste historia.

Pero la casa no es,
no puede ser, otra cosa
que un ataúd con ventanas,
con puertas hacia la aurora;

golondrinas fuera, y dentro
arcos que se desmoronan.
En la casa falta un cuerpo
que aleteaban las alondras.

La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.
En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda[5].

a) Confrontemos este texto con el de la canción 87. En este otro poema, utilizando casi el mismo material metafórico y casi el mismo material lingüístico de la 57 (palabras, versos y hasta estrofas enteras), Hernández construye algo de naturaleza

(5) **Op. cit.**, pág. 382-383. Nótese la atrevida asonancia (en o a) en los versos 10-12: bóveda (e muda)-victoriosa, retomada en la 87.

diversa y de signo discrepante (la cursiva, de aquí en adelante, es nuestra y sirve para subrayar las partes retomadas):

Mi casa contigo era
la habitación de la *bóveda.*
Dentro de mi casa entraba
por ti la *luz victoriosa.*

Mi *casa va siendo un hoyo.*
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida, desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que *las paredes* se ahondan,
y renverdecen los muebles,
rememorando las hojas.

Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otra más grande a la tarde,
y a la noche, inmensa, otra.

Mi casa es *un ataúd.*
Bajo la lluvia redobla
y ahuyenta las *golondrinas*
que no la quisieran *torva.*

En mi casa falta un cuerpo.
Dos en nuestra casa sobran[6].

—La primera y principal observación a hacer es que, aun en su diversidad sustancial, las dos composiciones aparecen como complementarias una de otra. Hasta el punto que diversidad y complementariedad legitiman su simultánea presencia y colocación en el libro. Observándolas bien, en efecto, las dos se complementan y «se explican» recíprocamente; forman, juntas, y junto a otras que examinaremos, una serie de «variaciones sobre el mismo tema»; transmiten sugestiones o sedimentos de imágenes; etc. Esto justifica además el carácter visionario y casi surreal —por un proceso de implicitación— de algunos términos de la 87, retomados de la

(6) **Op. cit.**, págs. 394-395.

57: como **bóveda** («habitación de la bóveda»), y como en una parte menor **golondrinas y torva;** y sobre todo el cambio visionario y surreal de la 3ª estrofa de la 87, con sus sintomáticas variantes respecto a la 5ª de la 57: de los muebles que reverdecen (al ser descoloridos a causa de la lluvia) se va de un salto a la frase con carácter de hipérbole: «rememorando las hojas»; finalmente, la imagen de la casa «con puertas hacia la aurora» (57) produce por un desarrollo visionario aquella de la ciudad (87) con tres puertas: la más pequeña abierta a la **aurora,** la mediana a la **tarde,** y la más grande a la **noche.**

—Es evidente que la diversidad de los dos componentes reside especialmente en el decisivo desplazamiento del centro conceptual y semántico. La canción 57 está fundada en la relación metafórica **hoyo-casa,** y sobre la relación derivada de estos dos términos con **cuerpo;** ésta además se mueve dentro de una serie de alternancias en oxímoron entre el ayer feliz y el hoy triste. En la canción 87 el término **hoy** y **cuerpo** pasan bruscamente a un segundo plano (pero reverberando su presencia en la 57) y permanece dominando absolutamente el campo el término **la casa:** el cual asume en sí mismo todas las imágenes conexas al mismo transcurrir del tiempo, de un ayer feliz a un hoy triste.

—La estructura de las dos canciones o cancioncillas se adecua a este diseño conceptual (o, por el contrario ¿es éste el que se adecua a ella?). En la 57 la estructura se caracteriza por su desarrollo en zig-zag, en curvas decididas y continuas, con un solo desequilibrio en el verso «la casa va siendo un hoyo» (precisamente donde los dos términos **hoyo** y **casa** se encuentran). En la 87, la estructura es totalmente compacta y rigurosamente anafórica **(mi casa** repetida cuatro veces al comienzo de estrofa), y aparece dividida armónicamente en dos desde el verso «pero cuando llueve, siento»; y tal armonía y solidez son hechas más relevantes por la perfecta gradualidad de los tiempos del verbo **ser (era, va siendo, es).**

—No se puede dejar de subrayar, al confrontar las dos poesías, el fuerte cambio semántico que sufren dos términos: **hoyo** y **puerta. Hoyo,** en el curso de la 57, pasa de la acepción **fosa** (del cementerio) a la de **abertura** o **agujero** («la casa va siendo un hoyo»); mientras en la 87 queda sólo la segunda acepción. **Puerta** —ya lo hemos visto— pasa de la acepción de puerta de casa (57) a aquella otra, más amplia y visionaria (porque está referida a **ataúd**), de puerta de ciudad.

—En la 57, la **alegría** tiene tres fases: la del pasado, cuando era simplemente **felicidad** y **luz victoriosa** (vs. 9-11); la de la memoria o mejor la de la fantasía, por la que ésta debe dorar fugazmente las paredes (vs. 21-23); y la del presente que es una **ráfaga torva** (v. 34). En 87, ésta subsiste sólo como **luz victoriosa** de un pasado que no puede resurgir.

—El final de la 57 resulta como una clausura lineal del discurso poético, gracias al regreso (visionario) o al sintético reflejo de la incisiva imagen inicial: de «no hubiera cabido un hombre dentro de su tierra angosta» se llega a «en la casa falta un cuerpo que en la tierra se desborda». El final de la 87 parece por el contrario como una revelación conclusiva del discurso poético, hasta allí despersonalizado o inmotivado, o bien como inevitable explicación del primer verso: «Mi casa contigo era...».

b) Los primeros cuatro versos de la 57 se vuelven a encontrar, con una variante en el 4º, en la cancioncilla (o copla) que corresponde al número 82 de la edición citada:

> Era un hoyo no muy hondo.
> Casi en la flor de la sombra.
> No hubiera cabido un hombre
> en su oscuridad angosta.
> Contigo todo fue anchura
> en la tierra tenebrosa[7].

—El hecho de que esté presente un único motivo de los desarrollados en la canción 57 demuestra que estos versos pueden ser considerados como un primitivo «apunte» de la 57. Lo cual no impide quizá una vida autónoma de la cancioncilla, justificando también su presencia en el libro.

—Nótese en efecto que aquí el acento recae sobre **oscuridad** y **tierra tenebrosa** contrapuestos sólo a **anchura.** El término **anchura** aparece también en el verso 6 de la 57, pero en la composición 82 la fantasía ha dado sus frutos, es decir se ha desarrollado, yendo de **hoyo** a **tierra angosta** (no **tenebrosa**) y hasta **anchura** con mayor pertinencia, para después desembocar en la imagen continuada de la **luz victoriosa** (la que llenaba la casa antes de la muerte de su hijo niño), significativo reflejo hecho implícito y presente en oxímoron de la **oscuridad** y **tierra tenebrosa** de la copla.

c) Un primer núcleo del tema **casa-ataúd** de las canciones 57 y 87 se puede recoger ya en otra cancioncilla, la 52, que comienza con el verso «Las gramas, las ortigas», y que no contienen ninguna referencia ni explícita ni implícita a la muerte del niño y a los motivos ya evidenciados de las dos canciones (**casa=tejado; ataúd=caja).** Léase la tercera estrofa:

(7) **Op. cit.**, págs. 391-392.

Llueve sobre el tejado
como sobre una caja
mientras la hierba crece
como mi joven *ala*[8].

Todo lo más se podría descubrir un leve reflejo de estos versos en la tercera estrofa de la 87: «Pero cuando llueve, siento... rememorando las hojas...» **(hierba = hojas).**

d) Algún residuo de la 57 y 87 **(bóveda, luz, golondrinas, anchura),** quizá nacido de la analogía o del paralelismo totalmente inplícito cárcel = cementerio, se puede entrever en estos versos de la larga canción 98, completamente centrada en el tema de la cárcel y de la ausencia (y dedicada a la mujer):

Amor, tu *bóveda* arriba
y yo abajo siempre, amor
sin otra *luz* que estas ansias...

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, *anchura*, aire...[9].

e) Finalmente, es probable que la primera «idea» del sintagma «ataúd con ventanas», de la 57, haya surgido del recuerdo o de la sugestión de la memoria a través de las emparentadísimas (aunque divergentes) cancioncillas 24 y 59, de tono popular[10], donde sólo existen el núcleo metafórico **casa-cementerio:**

24
No te asomes
a la ventana,
que no hay nada en esta casa.
Asómate a mi alma.
No te asomes al cementerio,
que no hay nada entre estos huesos.
Asómate a mi cuerpo.[11].

(8) **Op. cit.**, pág. 379.
(9) **Ibidem,** pág. 404. Nótese que aquí **bóveda** está considerada como palabra de tres sílabas, y la e no es por tanto muda, como en la canción 57 y 87.
(10) Piénsese sobre todo en las serenatas o coplas de ventana de la tradición popular.
(11) **Op. cit.**, pág. 369.

59

Cada vez que paso
bajo tu ventana
me azota el aroma
que aún flota en tu casa.

Cada vez que paso
junto al cementerio
me arrastra la fuerza
que aún sopla en tus huesos[12].

Como se ve en todo lo que hasta aquí he expuesto, también este tipo de investigación, conducida a través de pequeñas distancias, sirve para confirmar el carácter de diario íntimo pero sin márgenes, de interrogación solitaria, pero continua, en que el *Cancionero* consiste, sea también para poner en relación aquella numerosa serie de breves pasajes, cambios y préstamos internos, que representan una de las peculiaridades más relevantes del poetizar hernandiano en su fase última.

(12) **Ibidem,** pág. 383.

APENDICE 2

POLEMICA CON ORESTE MACRÍ

Diálogo con Puccini sobre Hernández

Aludo a la monografía de Dario Puccini, *Miguel Hernández, Vita e Poesía,* editada en Mursia, de Milán, en 1966, en una colección ibérica dirigida por Franco Meregalli. Se trata de una reelaboración diversamente integrada en el parte crítica y en la documental, de la «Introducción» del mismo Puccini a su volumen antológico de textos y traducciones, *Poesie,* impreso por Feltrinelli, en el 62. (En la monografía es de absoluta novedad un apéndice sobre problemas contextuales que resulta un óptimo **excursos** ecdótico realizado con método variantístico continiano, a partir del cual nos complace auspiciar una edición crítica de toda la poesía hernandiana, para remediar el estado lamentable en el que permanecen los textos del gran poeta de Orihuela).

Pero en dicha reelaboración no se advierte que haya cambiado la sustancia de la tesis crítica y de las conclusiones, respecto a las cuales doy como válidos los motivos de acuerdo y desacuerdo que expresé en una recensión en el *Approdo letterario* (n. 19, 1962). Con ocasión de este número de los *Quaderni* de Bertini dedicado a Miguel Hernández, deseo tratar de nuevo aquella exposición y ampliarla, también como homenaje a nuestro mayor estudio hernandiano, que es el de Puccini.

De la antología feltriniana perdura, en particular, la unidad y coherencia del esbozo biográfico, a lo largo del cual el autor entreteje las diversas coordenadas histórico-culturales y crítico-estilísticas. Dice: «Como poesía esencialmente de confesión directa y de presencia ante las cosas, intensamente entrelazada a la vivencia sentimental y civil del poeta, la de Hernández necesita de una investigación auxiliada siempre por la biografía, o sea según el esquema acostumbrado, pero de

cualquier manera muy denso, de la **historia de un alma**». Según una cita de Auerbach, la obra poética es una prueba semántica de la existencia de un hombre, de una posibilidad de nosotros mismos, y la existencia de Hernández, su dolorosísima peripecia de peñas, hambre, hogar destruido, cárcel, enfermedad y muerte, es narrada y escrutada en los momentos y en los trances de coincidencia entre el hombre y el poeta.

La investigación de Puccini es notoriamente comprometida y finalística en función del «mensaje» poético-humano y humano-poético de una pura reducción de la vivencia mortal-artística a un altísimo ejemplo de protesta y rebeldía en el sentido del método crítico empleado que es, por tanto, una fe activa y existencial. Me refiero a la educación literaria de Puccini, formado en la escuela postbélica del neoiluminismo que, a través de Gramsci, maestro más ideal que técnico, intenta llegar a la lección democrática y positiva de De Sanctis y de los escritores del Politécnico. Las fuentes teóricas e instrumentales son las europeas de la Praxis y de la metodología sociológica del historicismo marxista que, como es sabido, se ha mezclado y a menudo fundido —en los mejores investigadores italianos— con el historicismo idealista, especialmente con el crociano, en forma de neohumanismo que, dentro de sus límites de compromiso positivista-espiritualista, ha dado notables frutos a los que, tratándose de Puccini, se suma en el área espiritualista, la experiencia de personas y de áreas culturales barrocas, simbolistas y herméticas —como en el caso de Hernández— y téngase también en cuenta desde el Neruda Sansoniano hasta la bella monografía sobre Sor Juana (Ed. Ateneo, Roma, 1967).

Ahora bien, el Hernández de Puccini se «convierte» (con religiosa analogía) a esa humanidad inmanente que, en el mismo convencimiento del crítico, es sustancia y modo del ser y del destino del hombre contemporáneo; es decir, Hernández evoluciona hacia y a partir de tal «conversión». Esta posición crítica unidimensional puede parecer tautológica y determinista. Se sabe que son muchos los documentos objetivos que se refieren a las reacciones de un joven inicialmente «católico» que, transmutándose, accede a los valores humanos surgidos de la tragedia de la guerra civil española, banco de prueba de la primera resistencia antifascista. Hay que tener en cuenta que no hay círculo vicioso donde Puccini hace historia de la experiencia de Miguel Hernández en un determinado ambiente artístico comprometido: Alberti, Neruda y la «poesía impura», Prados, León Felipe, Aparicio y, por último —pero no último— Antonio Machado... Son considerables los resultados críticos sobre base bibliográfica apropiada (baste recordar de Cano Ballesta la «secularización» o inversión de los elementos barrocos y católicos).

Véase el agudo análisis de *El rayo que no cesa,* primer fruto de la leopardiana «exploración del propio pecho», con que el idealismo anterior se rompe «bajo el peso de una sustancia trágica, solemne y amarga... que parece surgir de un fondo

abismal de corpórea, total y antigua angustia». Con *Viento del pueblo,* la «conversión» a la poética social y resistencial es compleja; flagrante es la lección de Neruda en la liberación de los viejos mitos religiosos y metafísicos. Aquí Puccini advierte que «en Hernández la ruptura apostática con el pasado se expresará con un verdadero ímpetu de alegría y optimismo» y que no se trata de una reflexión filtrada y debatida en su «estar en medio del pueblo combatiente», como en los casos de Alberti, Prados y Neruda (y se podía añadir de Antonio Machado que juzgaba al marxismo como una cínica necesidad en espera de la restauración de las ideas platónicas, y animaba a los otros mientras él tenía la muerte en el corazón...); Hernández participa y sufre directamente, orgánicamente, estableciéndose en él un vínculo dialéctico entre poesía militante y canto popular hacia una «posible época moderna». He aquí un primer **residuo** de exaltación que Puccini no vacila en calificar; ¿no podría ser el mismo signo optimista de un Fray Luis o de un San Juan de la Cruz? (Pregunto simplemente si también la racionalidad, el «entendimiento» de Sor Juana puede ser del mismo signo...).

Sigamos adelante. Con *El hombre acecha* (del 38-39), el espíritu poético de Miguel, bardo proletario y «animal familiar», está saturado de la sangre vista; se siente cansado y triste con el presentimiento de la catástrofe; resurge la antigua angustia que amortigua los sentimientos particulares del padre y del esposo; de la misma íntima angustia, el poeta extrae la voluntad heroica, la desesperada esperanza en el futuro reinado de lo universal humano, de la palingenesia, de la redención. (Y ahora, ¿quién no recuerda la desesperada seriedad del Job luisiano o el momento unamuniano del Cristo de Palencia?...).

Entre 1938 y 1940, se extiende el *Cancionero,* diario en el que Miguel «vive con tal vehemencia, participación, furia contenida y crudo realismo las vicisitudes de su corazón, como raramente puede verse en un poeta de nuestros tiempos». El vértice de la forma lírica y del «mensaje» reside en los *Ultimos poemas* a los que Puccini y la mejor crítica atribuyen particular importancia. En «Hijo de la luz», la esposa-madre emerge en una temperie cósmica y genesíaca, «la concepción materialista-palingenética del poeta revolucionario se colorea aquí de un pathos romántico, desarrollándose dentro de un tejido fantástico ultra-semántico»; las famosas «Nanas de la cebolla», dedicadas desde la cárcel al niño hambriento, son «como el coronamiento, la cima de la espasmódica tensión de sentimientos que vibra en todo el *Cancionero»;* en *Eterna sombra* queda grabada la fusión entre lo visionario cósmico y la vena popular primitiva: «Para llegar a la sutilísima e irrepetible síntesis existencial dentro de la que se coagula la última palabra de angustia y de esperanza de Hernández, se pueden escoger algunos momentos que casi dialécticamente la preparan en una afanosa carrera contra las cuatro paredes de esa prisión mayor que es la vida, vista ya sin ningún filtro de trascendencia, de mito, de ilusión».

Repito ahora mi objeción fundamental: los términos usados por Puccini (visionarismo, cosmicidad, palingenesia, humanismo, materialismo, romanticismo, ultrasemantismo, redención, humana inmanencia, etcétera) no son similares entre sí; más bien son contradictorios respecto a una pretentida ruptura con la tradición mística católica y con la repetida «conversión». Toda gran poesía es «conversión» por lo que el vocablo se vacía de significado en el plano obvio y natural de los valores poéticos. Creo que mejor debería hablarse de una **metamorfosis** hernandiana de la pasión mística española como polarización y decantación novecentista de los elementos más carnales, telúricos, realistas e inmanentes de esa tradición en la agonía dialéctica con lo divino y lo trascendente. El Novecientos, representación de lo hispánico en el nombre de Unamuno, no ignora la zona de lo trascendente, de la mediación del hombre, de la unidad y de la cualificación universal de la unidad, pero que suele violentar y desafiar en la forma más «extremada» a la parte terrestre y humana, con el fin de hacer más necesaria y casi fatal la llamada a la integración.

En el aspecto literario, nadie como Hernández está inmerso en la tradición barroca-hermética, desde los Cancioneros a Garcilaso, desde Herrera a Góngora; la vena pastoril continúa los preciosos modelos de Encina, Gil Vicente, Lope; el erotismo plástico de la poesía docta y de la inocente simplicidad de los versos más bellos de su canto popular, testimonian la lección de los clásicos en la trama, a menudo ingrata y enmarañada, de los neorromanticismos y surrealismos nerudianos y aleixandrinos. Esta cultura católica-barroca de la encarnación (la propia y la analógica), está patente en los espíritus semánticos del extremismo emotivo y visionario, como nos demuestra el mismo Puccini, aunque con diferente finalidad: el proceso transformador y la simbólica inefabilidad de la noche oscura sanjuanista, los colores apocalípticos de El Greco, el infierno de Quevedo entre el resurgimiento del regocijo y el abismo de la desesperación (el «barro» de Hernández es el «polvo enamorado» de don Francisco); finalmente, la no recordada y señalada más arriba por nosotros, la herejía de Unamuno, auténtico maestro de nuestro Miguel.

Es cierto que Hernández ha jugado la partida mortal con puro humanismo e inmanentismo y que en lúcidos momentos ha gozado primero de la materia significativa por ella misma, aunque sin responder a una teología antikantiana de la que se armaron Unamuno y su más grande discípulo, el Antonio Machado apócrifo: es el encanto que respira la selvática inmediatez del heroísmo popular del pastor y autodidacta de Orihuela; la cerrada continuidad patética e imaginativa de su estrofa, donde toda lógica y razón son expresadas en forma de emoción y figura. Pero no es una inmanencia «epicureo-lucreciana», como cree Puccini, tal como se encuentra en un Valery, en un Guillén, en el Montale anterior a la *Bufera;* es ceguera místico-sensual que grita y relampaguea quevedescamente en la prisión de la carne, casi una constricción y ascesis en el propio barro instantáneamente eternizado.

Barroca, en este específico significado histórico y categorial de permanencia y metamorfosis, es la poesía «Eterna sombra»: «Yo que creí que la luz era mía / precipitado en la sombra me veo (...) Fuera, la luz en la luz sepultada. / Siento que sólo la sombra me alumbra. / Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo. / Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles / dentro del aire que no tiene vuelo, / dentro del árbol de los imposibles (...)». Los signos lingüísticos están invertidos: «luz» es la vieja trascendencia, «sombra» es la capacidad humana, corpórea, sin vuelos, de la que no es posible salir. No conozco verso de hoy más místicamente serenado:

centro del árbol de los imposibles.

Citemos también: «Oscuridad del rencor absoluto. / Cuerpos lo mismo que pozos cegados (...) carne sin norte que va en oleada / hacia la noche siniestra, baldía / ¿Quién es el rayo de sol que la invada? / Busco. No encuentro ni rastro del día. / Sólo el fulgor de los puños cerrados, / el resplandor de los dientes que acechan». Por eso la imagen de la «cárcel» se transforma, como la inquisitorial de Fray Luis, en morada de la vida y del alma del inocente, contra la falsa luz en la que exulta el tirano: «Soy una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos. / Soy una abierta ventana que escucha, / por donde va tenebrosa la vida». También la tiniebla es la verdadera luz o preparación para la luz, como en San Juan de la Cruz; la angustia desesperada es tensión, temor ante la otra libre morada, como en el «miserable en cárcel dura» de la «Canción de la Virgen», de Fray Luis.

En Miguel Hernández, la aceptada autoconstricción inmanentística rompe el hilo dialéctico, impide cualquier socorro, mientras se llama a un **sol** interno que, poéticamente, queda yuxtapuesto e irracional en el contexto comprensivo: «Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida»; un «sol» oratorio, de noble estímulo a la acción. Igualmente la «escoba» del «héroe» contra la «basura» convertida en «palmera, columna hacia la aurora» («Ascensión de la escoba»).

En otras poesías, en efecto, ningún sol aparece; el «albañil» erige su cárcel, «Pero la piedra cobra / su torva densidad brutal en un momento», «Y en su obra / fueron precipitados él y el viento» («Sepultura de la imaginación»).

Es indudablemente una forma de mortificación, de tenacidad en el estado de sombra y de cárcel; no diré psicoanalíticamente de masoquismo, ya que crece la furia como va creciendo la conciencia de aprovecharse de un encierro sepulcral para saborear mayormente la luz del cuerpo femenino o diurno. Me refiero al estilo paralelístico-sustantival (remotamente letaníaco), de poemas como «Cuerpo de claridad»: «Cuerpo de claridad; carne de limpidez; hueso más transparente; piel hacia el mar; sangre resplandeciente; Cuerpo diurno; ignea ascensión; agua sólida; diáfano brazo; Cuerpo como un solsticio; bóveda plena; Cuerpo de polen»... Y de

ahí la imploración a esta Virgen de la Materia con las mismas sílabas del Petrarca y de Fray Luis:

Ilumina el abismo donde moro.

En «Sigo en la sombra» es el propio cuerpo lleno de luz en la sombra el que es tumba o bóveda materna, estado embrional, prenatal y último, que es el secreto del alma de Hernández, su Prenatal de narcisismo absoluto del que germina y destila la sangre y sudor humano, el amor humano de Miguel... Es un soneto sublime, de silencio absoluto, de perpetua sombra en sí misma:

Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pesa el latido contra mi piel como una fría
losa que germinara caliente, roja, tierna.

Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.

Encadenado a un traje, parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.

Pero la tela negra, distante, va conmigo
sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede
a la desnuda vida creciente de la nada.

El «ansia eterna» y la «desnuda vida» garantizan un aliento de búsqueda fuera del **cuerpo en el cuerpo;** son vanas las tentativas de externa desincorporación del **yo,** de su **vestido,** o sea, del alma de su prisión platónico-cristiana (ya que el traje se adhiere, sombra con sombra); la solución de la desnuda vida de la nada está segura en ese «contra la sombra hasta que ruede», proceso infinito y necesario desde el propio interior de la envoltura negra y ajena («distante»). La misma dialéctica interna entre sobra y luz se establece entre muerte y vida, germinando la «simiente» de la «muerte fecundada». Obsérvese el sintagma del título «Muerte nupcial».

La «simiente» es el posible hernandino y sólo después de este giro vuelvo a estar de acuerdo con Puccini sobre el valor también poético del «mensaje» de Hernández. El «mensaje» es una figura de lo posible, que es la raíz semántica de esta poesía, que señala uno de los rarísimos instantes de la historia lírica coincidente con la historia humana de la libertad y de la verdad.

(Quaderni Ibero-Americani, 35-36, Turín, diciembre de 1986).

EL ULTIMO MENSAJE DE MIGUEL HERNANDEZ
De nuevo sobre «Eterna sombra»

(A Oreste Macrí, interlocutor y amigo)

No juega con las cosas, ya abstracciones.
Quiere expresar las realidades reales.
En cuya realidad muy firme cree.

JORGE GUILLEN

(Res poética. En el homenaje a M.H.)

I. IMPORTANCIA DEL «CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS»

Sigo pensando que el proyecto o ideal de poesía al que tendía Miguel Hernández en el punto crucial de su verdadera madurez de escritor y de hombre (una madurez trágicamente truncada por una muerte prematura), está contenido por entero en este diario íntimo —deliberadamente sin márgenes e ininterrumpido— que es su inacabado *Cancionero y romancero de ausencias.* Un diario íntimo con las ventanas abiertas de par en par sobre el mundo. (Como es sabido las «ausencias» eran las que, en el frente de guerra, le tenían alejado de la familia, de los afectos más profundos, de la paz, y que después se enlazaron con las «ausencias» carcelarias de la inmediata postguerra: de la derrota republicana y de la consiguiente, durísima represión que, quizá en una mañana, pudieran configurarse como exilio afectivo o existencial.

El exacto **pendant** de la etapa, creativamente muy feliz de *El rayo que no cesa,* está ahí, en ese libro continuo donde la vida y poesía se presentan y manifiestan confusas, como por otra parte llegan confusos en la vida los acontecimientos cruciales y los hechos fugaces y, en la poesía, el canto dolorido y la breve meditación, la composición orgánica y el fragmento episódico, hasta llegar a la interacción de dos líneas poéticas: el **cancionero,** o bien el **cancioneril** y el **romanceril** enlazados en una visión conflictiva, compleja, experimental, propia de un poeta que siente e interpreta dramática y «modernamente» su tiempo. (Pocas referencias pueden ofrecerse como confirmación de esta tesis, pero hay dos que por su naturaleza distinta

me parecen decisivas: el testimonio de Josefina Manresa, esposa del poeta[1], y la constatación de que los *Ultimos poemas* de la imperfecta edición de *Obras completas,* de Losada, tras un atento examen cronológico y filológico, resultan un amontonamiento de composiciones dispersas, algunas de las cuales —y no las menos importantes— siguen precisamente la estructura del *Cancionero.*

Sea como fuere, si no nos atenemos seriamente a tal perspectiva, no sólo se corre el peligro de omitir, por episódicas y postizas y hasta por claramente inexistentes, las fases intermedias del **iter** poético hernandiano (incluidos *Vientos del pueblo* y *El hombre acecha),* sino que se da como cierto y fundamental el hecho de que el género de poesía normalmente practicado durante ese **iter,** se alimentó siempre de realidad y concreción, de «realidades reales» y de motivos sacados directamente de una precisa experiencia humana. Pero esto no basta. Lo que en sustancia se rechaza —dando el adecuado relieve al *Cancionero* y al «mensaje» ejemplar que emana de algunas composiciones del grupo *Ultimos poemas*— es la imagen de un Hernández inmóvil en un fisonomía inicial de «pastor poeta» o «poeta pastor», arcaico y casi **naïf,** o exhuberante y ampuloso, como resulta, por ejemplo, de la crítica de un Cernuda: esto es, de una acentuación de sus atributos de «fogosidad» y de «retórica fácil», o bien, en una zona mucho más rigurosa, cuando se subrayan desmedidamente los vínculos de Miguel con la «poesía mística y telúrica» (Macrí). Lo que, por el contrario, se sostiene positivamente y siempre con la ayuda de sus propias últimas obras— es la presencia plena de nuestro poeta en el concierto de la poesía contemporánea (hasta en Blas de Otero, por ejemplo), y el reconocer sin vacilaciones que «en él se da un hondo sentimiento trágico de la vida, no motivado por consideraciones metafísicas», sino arraigado en experiencias y premoniciones existenciales (Manuel Durán).

Ciertamente, la tradición hermético-barroca de un modo de poetizar, continúa operando indirectamente, aunque mezclada con sus signos lingüísticos y semánticos. Pero quien quiera meditar sobre la incidencia en Miguel Hernández del Garcilaso menos petrarquista y más voluntarista (como ha destacado Giovanni Garavaggi), quien ahonde en la preferencia hernandiana por el Cervantes de la *Numancia,* por cierto Lope, por Góngora y Calderón y por la línea «mayoritaria» respecto a la línea «minoritaria» según los términos preferidos de Menéndez y Pidal, verá, en conclusión, cómo la lección de «poesía impura» y visionaria dañó un cierto tiempo a la tesitura poética hernandiana, pero también le sirvió de «liberación» hacia el estilo más escueto y crudamente analógico del *Cancionero,* y hacia el profundo carácter «oximórico» de algunos de sus últimos poemas.

---

(1) «Lo que escribió en la cárcel él mismo lo trajo consigo cuando salió la primera vez, una libreta con el **Cancionero y romancero de ausencias** y poco más, y la segunda vez que estuvo preso casi no escribía» (Concha Zardoya: «Miguel Hernández, vida y obra», **Revista Hispánica Moderna,** julio-octubre de 1955, pág. 231 y nota).

II. INFLUENCIA DE LA FASE VISIONARIA. (PRUEBA SEMANTICA SOBRE LA PALABRA «CARCEL»)

Propongo una prueba semántica que me parece de cierto interés. En el último Hernández, la palabra «cárcel» no significa otra cosa que cárcel: quiero decir que se refiere directamente a su dura experiencia de cautiverio; nunca alude a la «cárcel de amor» o al cuerpo como «cárcel del alma», etc.; por lo tanto, casi nunca esa palabra tiene en su poesía una resonancia metafórica o simbólica. Sin embargo, en su fase, digamos «realista», esa palabra recibe ondas metafóricas exactamente de una poesía anterior, la escrita cuando Miguel aún no había experimentado el apartamiento de la prisión: «Las cárceles» del *El hombre acecha,* que se inicia con el verso «Las cárceles» en plural, quiere significar —sentido extensivo e imaginativo— el avance del fascismo y de la no libertad. Recuérdese, respecto a este último propósito, la última estrofa:

> Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio,
> tenso, conmocionado, con la oreja aplicada.
> Porque un pueblo ha gritado ¡libertad!, vuela el cielo.
> Y las cárceles vuelan.

Pues bien, esta poesía de corte visionario influye en la imagen de la cárcel real del *Cancionero* y de *Ultimos poemas.* Confróntense estos versos de «Las cárceles»:

> Cierra la puerta, echa la aldaba, carcelero.
> Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.

con los versos de «Antes del odio», del *Cancionero:*

> No, no hay cárcel para el hombre.
> No podrán atarme, no.
> Este mundo de cadenas
> me es pequeño y exterior.
> ¿Quién encierra una sonrisa?
> ¿Quién amuralla una voz?

Pero una sutil y oscura urdimbre de sintagmas y de palabras sueltas pasa de esta poesía a la de *Ultimos poemas.* Así, «la fábrica del llanto» y «se da contra las piedras» se transfieren a la composición «Sepultura de la imaginación»; así también, en otros poemas últimos, los versos «Un hombre hace memoria de la luz, de la tierra, «húmedamente negro», y el verso «Un hombre que cosecha y arroja todo el viento», y las imágenes «destroza sus alas como un rayo amarrado» y «estremece las rejas».

Sólo una composición de los *Ultimos poemas* conserva el carácter visionario de «las cárceles», el titulado «Vuelo», versión pesimista de la optimista y «positiva» poesía de *El hombre acecha.*

III. «ETERNA SOMBRA»: POESIA DEL ULTIMO UMBRAL

La anterior prueba semántica sirve igualmente para comprender mejor, creo yo, el poema «Eterna sombra» en cuya interpretación existe más de una dura y hasta opiniones opuestas. (Por otra parte, como he demostrado en el estudio de las variantes hernandianas[2], no hay operación más probatoria que la de explicar a un poeta con los signos lingüísticos que él mismo nos ofrece).

Particularmente quisiera discutir aquí la interpretación en clave mística y barroca, contenida en una nota de Macrí, *Diálogo con Puccini sobre Hernández* (incluido en este volumen). Resumiré las argumentadas y precisas objecciones de Macrí en sus tres apartados.

> 1. A su parecer, el inmanentismo que yo encuentro en Miguel Hernández sería una «ceguera místico-sensorial que grita y relampaguea quevedianamente en la prisión de la carne, casi una constricción y ascesis en el propio barro instantáneamente eternizado».
>
> 2. Que la naturaleza barroca, en su específico significado histórico y categorial de permanencia y metamorfosis, provendría de contraponer los signos lingüísticos del poema «Eterna sombra»: «**luz** es la vieja trascendencia; **sombra** es la suficiencia humana, corpórea y sin vuelos, de la que no es posible salir»; y también, en el resto del poema, «la tiniebla es la verdadera luz o preparación para la luz, como en San Juan de la Cruz, y la angustia desesperada es tensión, acongojada pasión por otra libre morada, como en el **miserable en cárcel dura,** de la «Canción de la Virgen», de Fray Luis».
>
> 3. Por último, refiriéndose a los versos finales del poema: «Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida», Macrí escribe: «En Hernández, la aceptada autoconstricción inmanentista rompe el hilo dialéctico, rehuye toda ayuda, acogiéndose a un sol interior que poéticamente permanece yuxtapuesto e irracional en el contexto del conjunto: un **sol** oratorio, de noble estímulo a la acción».

Ante todo, si se lee bien, en el último Hernández no existen ya huellas del barro evangélico ni —como ya se ha dicho— de «prisión de la carne», no sólo porque

(2) En el apéndice de mi libro **Miguel Hernández. Vida y poesía,** Editorial Losada, Buenos Aires, 1970.

«cárcel» para él quiere decir únicamente cárcel real, efectiva, sino porque la carne es casi siempre exaltada (véase, entre otros, el poema «La boca») y nunca mortificada (Macrí habla también de «mortificaciones y obstinada tenacidad en estado de sombra y de cárcel»). En realidad —y aquí respondo en parte al sentido que él quisiera atribuir a las palabras **sombra** y **luz**— obsérvese, como demostración, estos versos que a juicio mío casi presuponen la repetición implícita (casi anafórica) del «Yo» inicial («Yo que creí...», un «yo» evocado en su fuerza vital, o bien de la relación «yo-luz»:

Ascua solar, sideral alegría,
ignea de espuma, de **luz,** de deseo.
Sangre ligera, redonda, granada:
raudo anhelar sin perfil ni **penumbra**[3].

Por otra parte, para comprender mejor la particular y doble acepción del término **sombra** (que ya no es el término oximórico de la serie «Hijo de la luz y de la sombra», fechada en 1938 y separada seguramente en tres o cuatro años de la redacción de «Eterna sombra»), sugerí en mi libro volver a este breve poema del *Cancionero*:

En el fondo del hombre,
agua removida.

En el agua más clara
quiero ver la vida.

En el fondo del hombre
agua removida.

En el agua más clara
sombra sin salida...

Puesta en estrecha relación de paralelismo con **vida, sombra,** podría significar —como veremos en «Eterna sombra»—, **presentimiento** de **muerte,** tanto más cuanto que el «agua removida» que está en el fondo del hombre, es metáfora de la dolorosa aleación vida-muerte.

Sin embargo, para rehuir toda interpretación divagante, creo que resulta oportuno y conveniente intentar aquí, aunque sea a grandes rasgos, un análisis estructural del poema en cuestión. El cual, ya desde los primeros versos, parece preparar la

(3) A partir de aquí, las cursivas en el texto hernandiano son mías.

aparición final de aquel sol, o, mejor, de aquel **rayo de sol** que a Oreste Macrí le parece «yuxtapuesto» u «oratorio»:

> Yo que creí que la **luz** era mía
> precipitado en la **sombra** me veo.
> Ascua **solar**...

De donde **sombra** es, por ahora, metáfora, directa de la cárcel. Una cárcel, obsérvese, sin esperanza, si es verdad que

> Fuera, la **luz** (es) en la luz sepultada

Imagen compuesta en forma de dialogía, en la cual la primera **luz** significa lucha, esperanza, liberación; y la segunda es la exacta oposición de **sombra-cárcel**; luz de aire exterior. La esperanza queda sepultada en la luz que, no obstante, ilumina al mundo fuera de la cárcel. (La imagen de la no libertad exterior volverá al final de la composición: «Soy una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos»). El sol, exactamente el **rayo de sol**, aparece nuevamente en la sexta estrofa («¿Quién es el rayo de sol que la invade?), que se encuentra casi al término de una cruel y dramática «representación» de la vida carcelaria, inmersa en una «noche siniestra, baldía». Los versos se suceden en imágenes exaltadas hasta las dos últimas estrofas. Finalmente, en el primer verso de la penúltima estrofa, casi descubrimos la clave de todo el poema:

> Turbia es la lucha sin sed de mañana

En realidad, aquí están presentes dos términos (**lucha** y **mañana**), que anuncian el **sol** (=mañana) y la **lucha** de los dos últimos extraordinarios versos:

> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida.

Y no es sólo esto. El segundo verso de la penúltima estrofa (¡«Qué lejanía de opacos latidos!») casi es paralelo a «Fuera, la luz en la luz sepultada», pero de momento la esperanza y la lucha son únicamente «lejanos y opacos latidos». Y así aparecen, cada vez más, ante los ojos del poeta que sigue siendo, todavía, «una cárcel con una ventana / ante una gran soledad de rugidos».

El poema, como vemos, se resuelve y termina enmarcado entre estos términos, estas imágenes y estos sintagmas fundamentales. Pero en su interior se va explicitando, como estructura profunda y portante, algo más sustancial. Y la sustancia, la verdad, es que estamos ante una poesía que expresa, dolorosa pero heroicamente,

un presentimiento de muerte: esto es, una poseía que, con términos bachtinianos, podemos definir «del último umbral». A este respecto debe observarse la progresión del término **sombra**, desde el segundo verso hasta el final, y el mismo título «Eterna sombra». Las fases son las siguientes: de **sombra-cárcel** a **sombra-cárcel-muerte** y a **sombra-muerte.** Lo mismo que en la breve composición del *Cancionero,* al desvelar la relación sombra-muerte, encontramos en paralelo la «tenebrosa vida» (tercer verso de la última estrofa). Y, por último, para alejar toda huella de trascendencia, la **sombra** está ya definida en la tercera estrofa, sin posible error, «sin cielo».

Al componer su poesía-testamento, Miguel Hernández, nos ha transmitido un mensaje coherente con su vida y su poesía, trágica y heroica al mismo tiempo. Rodeado de una «gran soledad de rugidos» (fascismo, muertes, fusilamientos y la gran guerra mundial al fondo), no por ello ha descartado la esperanza en un mundo mejor, ya destinado a los demás. No es un azar que en varios poemas de su última época son frecuentes las alusiones a la **aurora** y al **sol,** a la paz y al porvenir feliz de los jóvenes: indicios claros y señales evidentes de una aspiración utópica, que tan bien se conjuga con su concepción inmanente del mundo.

(**Revista de Occidente,** 139. Madrid, octubre, 1974. Traducción de Mª de G.I.)

APENDICE 3

OTROS ARTICULOS

ALEIXANDRE Y HERNANDEZ: HISTORIA DE UNA AMISTAD EN LA POESIA

Todos los que se interesan por la literatura española contempóranea saben que Vicente Aleixandre, con su presencia constante, es y ha sido un maestro, o más bien, «el Maestro», para tantos poetas españoles jóvenes y para tantos otros que ya no lo son. Estos han acudido a la casa de Velintonia 3 desde los años anteriores a la guerra civil hasta los días de hoy, y aquellas paredes silenciosas y algo solemnes han resonado de palabras poéticas, o, algunas veces, de simples balbuceos prepoéticos. Así a los «poetas nuevos», Aleixandre dedicó el «Discurso de apertura del curso en el Instituto de España», por invitación de la Real Academia Española (1955), como antes había alentado las vocaciones de cada uno de esos mismos poetas.

Miguel Hernández fue quizá el primero o uno de los primeros en disfrutar del consejo y de la amistad de Aleixandre. Todos saben que durante su estancia en Madrid, en el año 1934, Miguel frecuentó las casas de Vicente Aleixandre y de Pablo Neruda («la casa de las flores») y, gracias a ellos, con su sencillez de «pastor poeta», o mejor de «poeta pastor» o ex pastor, nunca olvidó aquellos días de fraternidad humana y literaria. A causa de esta amistad, Miguel perdió en parte la del personaje principal del sodalicio literario de Orihuela, el joven intelectual de provincia Ramón Sijé, que veía en la influencia de los dos poetas sobre Miguel una influencia contraria al tradicionalismo católico y a la literatura «con olor a

sacristía», como Neruda después tuvo la oportunidad de decir con su ironía precisa y algo contundente, Miguel, pensando en Aleixandre y Neruda, escribió dos odas hábilmente miméticas y ecuánimemente paralelas: la «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre» y la «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», y después dedicó a cada uno de ellos dos libros: *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre y *El hombre acecha* a Pablo Neruda.

Después... después vino la guerra, las cárceles y la muerte de Miguel, el silencio oficial sobre esta muerte (que fue uno de los tantos crímenes que se cometieron en los días oscuros de la posguerra y del régimen de Franco) y la dificultad de recoger las obras éditas e inéditas del poeta de Orihuela.

Los que se han ocupado de la poesía de Miguel Hernández saben que les fue imprescindible —por varios años— establecer un contacto con Vicente Aleixandre, que siguió siendo el mejor «embajador» o «pasaporte» para llegar a la obra de Miguel y a la confianza de Josefina Manresa, la extraordinaria viuda del extraordinario poeta.

Mucho se ha escrito acerca de la influencia que ejerció Vicente Aleixandre sobre Miguel Hernández a partir del año 1934. Esta influencia se encuentra sintetizada en la «Oda entre arena y piedra», ya citada: pero podría verse —como probablemente ya se ha dicho— en muchos versos de la obra de Miguel donde su fantasía visionaria venía a coincidir con destellos metafísicos, de Vicente Aleixandre. Pero los dos poetas eran sustancialmente distintos, porque entonces la imaginería visionaria de Aleixandre coloreaba cielo y tierra, mar y arena, ríos y «límites» (palabra tan aleixandrina) de un mismo afán de amor y destrucción; y la de Hernández no podía olvidar el barro y la sangre de su origen y de su destino (o «sino») trágico y terrenal...

Pero mucho —repito— se ha escrito acerca de todo esto. Mucho menos, que yo sepa, sobre cierta influencia de H. sobre A. Por lo visto, esta influencia de un poeta desaparecido prematuramente sobre un poeta ya con sus años a cuestas y una personalidad y una obra ya tan marcadas se articula y se caracteriza principalmente en dos elementos: el de la honda impresión que sin duda dejó en A. la muerte «injusta» de su entrañable «amigo en poesía» (y quizá en cuántos y cuáles cauces subterráneos corrió este sentimiento) y el de un recuerdo-homenaje, consciente o inconsciente, del poeta vivo hacia el poeta muerto. Las dos cosas acaso coincidan porque resulta que cada vez que más se acerca en A. la imagen de la muerte, más fuerte se hace esa influencia.

El proceso —que corresponde a un fenómeno en conjunto bastante limitado— empieza con el libro *En un vasto dominio.* Cuatro son los puntos de coincidencia:

dos secundarios y dos muy significativos. Cuando A., a lo largo de todo un poema («El sexo»), compara el sexo con un fruto,

> Fruto de carne o masa
> de carne congruente,

puede ser que se acuerde de la imagen de H.:

> ...como el toro estoy marcado
> por un hierro infernal en el costado
> y por varón en la ingle con un fruto
> («El rayo que no cesa»);

y cuando compara la frente a una terraza («La cabeza»),

> La terraza que asona,
> frente humana ante el mundo,

puede ser que rememore la carta de Miguel, desde la cárcel de Ocaña, donde decía que los piojos se le habían subido «a la terraza de los pensamientos».

Pero más cierto es que este verso, donde la escoba

> es flor humilde para los suelos ciertos
> («Cuarto par.», 8).

haya nacido bajo la influencia del poema «Ascensión de la escoba», en el cual compara dos veces la escoba con una flor («rosa» y «azucena»). Pero mucho más interesante y curioso es el caso de este verso de A.:

> pedazos del vivir que entregan vida
> («Estar del cuerpo»),

que puede haber surgido de estos versos de H.:

> *Para vivir, con un pedazo basta:*
> en un rincón de carne cabe un hombre
> («El tren de los heridos»).

O, al contrario, puede ser que estos últimos hayan nacido de un poema de A., contenido en el libro que H. tanto amó. *La destrucción o el amor* (vivir=morir):

Para morir basta un ruidillo,
el del otro corazón al callarse.
(«Vida»)

que A. repetirá dos veces en sus *Poemas de la consumación:* una vez («Cumple») así como habían aparecido en *La destruccion,* y otra vez con una variación

Para morir basta un ocaso...
(«Moisés es el viejo»).

El morir. Como decía antes, la imagen de la muerte, que en la obra de H. está siempre presente, hace que *Poemas de la consumación,* que son los poemas de la decadencia de la vida, sea el libro donde la huella de H. es más profunda. Además de la coincidencia antes señalada, hay allí al menos cinco puntos de parecido:

1) En el poema «Cumple» encontramos el verso

Pero nunca despiertes,

que se remonta a las «Nanas de la cebolla» de H.:

Desperté de ser niño:
nunca despiertes.

2) El poema «Llueve» de A. aparece como si fuera escrito bajo el influjo de la canción 85 del *Cancionero y romancero de ausencias* de H., que empieza así:

Llueve. Los ojos se ahondan
buscando tus ojos, esos
dos ojos...

En primer lugar, porque ambos se refieren a una imagen perdida (el «tú» del poema); en segundo lugar, porque ambos están construidos en forma anafórica («llueve»); en tercer lugar, porque en ambos el color predominante es el gris; y, en fin, porque la lluvia tiene en ambos una connotación metafísica y una dimensión cósmica. Véanse estos versos del poema de A. y, después, otros del poema de H.:

Húmedo de recuerdo el beso llora
desde unos cielos grises
delicados.
Llueve tu amor mojado mi memoria
y cae y cae. El beso
al hondo cae. Y gris aún cae
la lluvia.

Llueve como si llorara
raudales un ojo inmenso,
un ojo gris, desangrado,
pisoteado en el cielo.

3) El título «Cercano a la muerte» de A. recuerda el título «Vecino de la muerte» de H.

4) En el poema «Permanencia» de A. hay cuatro versos (estupendos),

Pero la carne es sueño
si se la mira, pesadilla si se la siente.
Visión si se la huye
Piedra si se la sueña,

que parecen libremente inspirados en las composiciones binarias carne-sueño y sueño-piedra de «Hijo de la luz y de la sombra» y de «Sepultura de la imaginación» de H.

El quinto y último parecido es sin duda el más importante, y va de *Poemas de la consumación* a *Diálogos del conocimiento de A.* Cuando A. escribe versos como

Sólo bordes encuentro. Sólo el filo de voz que en mí quedara
(«Como la mar, los besos» — DC)

o estos

Qué soledad de lumbres apagadas
(«Los amantes viejos» — DC)

o también:

Yo soy sombra en la sombra
y en la sombra me aplaco...
(«El inquisidor, ante el espejo» — DC),

su memoria poética va a los últimos poemas de H., y sobre todo el poema «Eterna sombra». Pienso principalmente en versos visionarios del tipo:

sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede...
(«Sigo en la sombra, lleno de luz...»)

O, más bien, en varios versos de «Eterna sombra»:

Yo que creía que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo...

Siento que sólo la sombra me alumbra.
Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo...

Busco. No encuentro ni rastro del día.
Sólo el fulgor de los puños cerrados...

Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos...

Son coincidencia, repito, algunas veces emblemáticas. Y, son, en conclusión, a mi modo de ver, el más alto y poderoso homenaje que Vicente Aleixandre ha dedicado a su inolvidable discípulo y amigo Miguel Hernández.

(INSULA — núm. 374-375 - enero-febrero 1978)

MIGUEL HERNANDEZ DE PAR EN PAR

Acerca de la edición **Obra poética** completa

Hace ya años que Leopoldo de Luis, quien tuvo la ventura de conocer personalmente a Miguel Hernández, y, siguiendo su estela, Jorge Urrutia, han emprendido el estudio de la obra del poeta de Orihuela, bien exhumando de nuevo poesías dispersas e inéditas, bien atendiendo a la edición crítica de alguno de sus libros (la correspondiente a los dos últimos y más controvertidos, *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias,* realizada en 1978 por Cupsa Editorial, de Madrid, aduce una prueba elocuente), bien compilando antologías del mismo autor o cotejando analogías internas o motivaciones externas en esta o aquella poesía, en este o aquel verso, en un escrupuloso análisis de las variantes. De manera que no suscita asombro que todo este inteligente y afanoso trabajo haya dado finalmente lugar a aquello que cualquier lector aficionado o buen exégeta de Hernández juzgaba tarea fundamental, primaria e imprescindible para un conocimiento profundo y preciso del poeta: una edición cuidadosa y anotada de su *Obra poética completa,* rica en fechas y datos, enderezados a precisar las inciertas y a las veces intrincadas líneas maestras de su **corpus** poético. (Cuando digo «anotada», no me refiero a las notas a pie de página, casi siempre reservadas a variantes o correcciones, sino a los distintos «estudios previos» que individualmente abren el comentario de cada libro o grupo de poemas intermedios).

Por otro lado, la presente edición reproduce, con útiles reagrupamientos, con alguna corrección y nuevos comentarios, la otra del mismo título, publicada por la Editorial Zero, en la Biblioteca «Promoción del Pueblo» (serie P. núm. 92, Madrid, 1972, 595 págs.): una edición, presumo, de pequeña tirada y escasa difusión.

Ahora, para cerrar el debate sobre si son o no las obras realmente «completas» (podría decirse en este momento, con la reserva de algún fortuito hallazgo venidero, que difícilmente les cabría serlo más), observemos a Leopoldo de Luis y a Jorge Urrutia en una distinta fase —la última quizás en la sistematización de las *Obras completas,* comprendidas las no poéticas, de Hernández—: la edición de los textos teatrales (no conozco el volumen del *Teatro completo,* Liminar, prólogo y notas introductorias de Vicenta Pastor Ibáñez, Manuel Rodríguez Macía y José Oliva, Editorial Ayuso, Madrid, 1978) y de las varias prosas poéticas autobiográficas y críticas, además del epistolario. (Por otro lado, algunas de las prosas tienen, precisamente, toda la naturaleza de «poemas en prosa», y por tanto, quizás, deberían estar incluidas en el volumen que aquí comento. Si bien —¡no se inquiete el lector!— constituyen pocas y excusables minucias).

Las dificultades a que han debido plantar cara los compiladores de esta *Obra poética completa* de Miguel Hernández han sido grandes, y pudieran acaso resumirse en dos órdenes diversos aunque no contrapuestos. La primera dificultad residía en las mismas circunstancias, dramáticas y con frecuencia trágicas, que han marcado la vida de este poeta singularísimo: para empezar, la humilde condición y las estrecheces económicas de su infancia y primera juventud, después la Guerra Civil, después la cárcel y por fin la enfermedad cruel y la muerte, que lo sorprendió apenas a los 32 años. La segunda dificultad en la sistematización de la obra poética sólo en parte está ligada a la primera (los dos últimos libros jamás conocieron la imprenta y los poemas del período carcelario permanecieron largo tiempo inéditos o reproducidos de forma desordenada, con errores y lagunas), y consiste en lo siguiente: Hernández era poeta de generosa y a la vez atormentada producción, y solía recortar la silueta de un libro sobre un vasto número de composiciones, hasta el punto de que cada una de sus obras —como se ha descubierto poco a poco— iba acompañada de una constelación de otros poemas, más o menos próximos en temas e imágenes. Así acontece con *Perito en lunas*; así en *El Rayo que no cesa.* Yo mismo he estudiado el complejo juego y el variado proceso de agregaciones y después de selecciones que presidió a la ejecución de *El rayo:* no se trataba de una cuestión de gusto o de puras preferencias expresivas, sino de la sucesiva formación de dos libros (*Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*) que habían venido desarrollándose en forma de **sistemas**, sistemas generativos o sistemas solares, de los que se decantó —como núcleo dominante— el que sería libro definitivo. Por esta razón resulta críticamente muy oportuna la hipótesis propuesta y desarrollada por los compiladores a propósito del libro que no acertó a recibir una definitiva revisión del autor (el *Cancionero*), al que han asignado, si bien en sección aparte, otras composiciones similares, de semejante construcción y tonalidad. Felicísima también, opino, la decisión de separar como *Poemas últimos* tan sólo aquellos que sin ningún género de dudas presentan carácter de tales, comprendida la estupenda y atroz poesía «Eterna sombra», escrita «ante una gran soledad de rugidos». Quizá pudiera avanzarse una segunda pero sin duda más azarosa hipótesis, vagamente intuida por algún crítico, aunque no sin más aceptable para quien, como Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, demuestra ajustarse —repito, acertadamente— a un marco de estricto rigor: la hipótesis de que Hernández contemplaba la creación de un libro de **vivencias** más profundas y sobre todo más articuladas, un libro que está sugerido por el reagrupamiento de varios poemas en versos de **arte mayor** (versos alejandrinos), antes y después del *Cancionero*: verbigracia, los del ciclo «Hijo de la luz y de la sombra», y otros como «Muerte nupcial» y «El niño de la sombra», que pertenecen, sin embargo, a los *Poemas últimos.* Nacimiento y muerte de nuevo contemplados y poetizados en su entrelazamiento, como movidos de un solo impulso cósmico y existencial, imposibles de recoger en metáforas verticales y vertiginosas por un poeta que no tenga el alto poder visionario de Miguel Hernández.

Una residual zona de «atribuciones» se aprecia, sin embargo, en lo que toca al

reagrupamiento B de los «Poemas varios» del periódo 1933-1934: sobre todo los comprendidos entre la página 97 y la 210. Aquí las cosas se tornan más confusas: no sólo porque se mezclan sonetos, décimas y otras composiciones de diferente tipo, de «arte mayor» y de «arte menor», sino también porque los sonetos parecen orientarse, según su temática y elementos lingüísticos (arcaísmos, neologismos, palabras compuestas del tipo «perniquiebran» o «rostriazul», etc.), ora hacia atrás, hacia las formas pastorales y bucólicas, neogongorinas, de la época inmediatamente sucesiva a *Perito en lunas*, ora —de manera harto evidente— hacia delante, hacia la época, muy distinta, de *Imagen de tu huella* o *El silbo vulnerado*, no por azar con cierto sabor a San Juan de la Cruz y marcadas aún por el neocatolicismo a lo Ramón Sijé. También en este caso, el autor de la presente nota recuerda haber recogido en dos grupos aparte los sonetos de la página 201 y siguientes y los que, con el título de «Sonetos pastores», aparecen en las páginas sucesivas. No digo que éstas, u otras incertidumbres, sean fácilmente resolubles —¡todo lo contrario!—, sino que hubieran debido ser sometidas a una criba más rigurosa, a base de escandir y buscar analogías, siguiendo el método que en estos casos extremos resulta, de todos, el menos improbable: el lingüístico-estilístico. Auténtica labor de **expertise** artística, semejante a la que se aplica a los cuadros y a las pinturas de atribución dudosa.

En una palabra, la encomiable edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, exigiría, de hecho, ser acompañada y seguida de otros estudios sobre la especial naturaleza y en ocasiones telúrica originalidad del arte de Miguel Hernández, cuyo poder verbal, en los momentos de mayor eficacia, puede compararse, a mi entender, sólo al de otro poeta de este siglo en lengua española, aunque de área distinta: César Vallejo. Quitando, precisamente, los «Primeros poemas», con muy buen acuerdo relegados por los compiladores a un «Apéndice», ya que constituyen en todo obra muy secundaria, me parece que todas las dificultades internas de la poética hernandiana —con su proclividad por las formas evangélicas, así como por algunas cimas metafísicas y un concepto casi apocalíptico de la existencia y de su consiguiente expresión (en Hernández las dos cosas se confunden con frecuencia)— están esperando aún un atento examen por parte de la crítica. He hablado antes de su «generosa producción poética»: y, sin embargo, no cabe duda de que pesa todavía sobre Hernández una lectura precipitada, por ejemplo, la llevada a cabo por Luis Cernuda, quien habló de un poeta «fogoso y de retórica pronta». Un juicio en **poète**, y de un poeta que no se podía advertir ninguna afinidad, siendo un lírico de escritura sobria y refinada, con la poesía impetuosa de Miguel Hernández. Ahora se sabe que en el Parnaso español siempre ha existido espacio para las dos tendencias: la enrarecida y rigurosamente clásica de Fray Luis de León, y la expansiva y atorbellinada de Quevedo. Los distintos ecos y reclamos que cabe encontrar en Hernández (del mismo Fray Luis, de San Juan de la Cruz, de Quevedo, o de Guillén y Aleixandre) excluyen referirse a él como «ingenio lego», ya que, según

dicen los compiladores de esta *Obra poética completa,* «no hay ingenios legos». Si acaso, este examen de los influjos y de la misma intertextualidad, nos sugiere una empresa contra el tiempo: la de un poeta autodidacta, y de gran autodisciplina, que, en *Perito en lunas*, por ejemplo (algunos títulos de Hernández nos remiten al acto de la creación, si no a la imagen misma del poeta frente al mundo), intenta superarse a sí mismo, como yo he echado no pocas veces de ver y como se puede observar también en otros libros. Nunca un «ingenio lego», sino, antes bien, un poeta de especialísimas y violentas peripecias interiores.

Traducido por **Alvaro Delgado-Gal**
«LIBROS» - *MADRID - FEBRERO 1983*

DIEZ SONETOS INEDITOS

Sobre la poesía de Miguel Hernández ha pasado por mucho tiempo una falsa y engañosa leyenda, en gran parte difundida por aquel crítico severo y refinado, pero **pro domo sua,** que fue Luis Cernuda: que esa poesía era el producto de un ingenuo «fogoso y de retórica pronta», el cual supo concertar «instinto, fogosidad y retórica» y se reveló carente de aquellos «dones que constituyen el artista» (es decir «al artista consumado» como Garcilaso). Pero quien ha estudiado la poesía de Hernández en sus peculiaridades internas y al detalle (primero Juan Guerrero Zamora, luego Carlos Bousoño y Juan Cano Ballesta, y el suscrito) sabe bien a qué acción de pulimento y rigor él sometió **siempre** la propia obra. Precisamente, lo que confirma su honestidad, escrupulosidad e incontentabilidad y su escasa «fogosidad», son no sólo las numerosísimas variantes que constelan su largo esfuerzo en torno al volumen *El Rayo que no cesa* (y a sus precedentes esbozos titulados *Imagen de tu huella* y *El Silbo Vulnerado*), sino también la gran cantidad de composiciones descartadas y excluidas de sus distintas antologías poéticas. Y este es el caso de los sonetos inéditos cuyos derechos de publicación fueron adquiridos por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, y los cuales presentamos al lector no sin admiración por el poeta inspirado y experto que se trasluce de los mismos.

Los diez sonetos de Miguel Hernández, adquiridos a la viuda del poeta, Josefina Manresa, los descubrí yo entre las varias cartas y manuscritos que dicha señora y su hijo conservan amorosamente en su casa de Elche, España. A fin de facilitar la lectura y el comentario, los he numerado del 1 al 10; pero tal numeración no significa de ninguna manera un orden, pues yo los encontré sin tal ni numeración de página.

Copiados a máquina, a dos espacios, en folios que contienen una poesía cada uno, los sonetos no ofrecen, en este plano externo, discrepancia alguna o diferencia con aquellos de *Imagen de tu huella* o de *El Silbo Vulnerado,* que ha tenido oportunidad de examinar para realizar el cotejamiento de las variantes, por mí estudiadas en otra oportunidad. Por lo tanto, y a los fines de datación, es de suponer que los sonetos forman parte del mismo material de elaboración, luego considerados menos idóneos a los efectos de aquellos «libros» (y la fecha caería entre 1933 y 1934); o bien son tenue resumen de sonetos de poco precedentes, contemporáneos en todo caso de otros sonetos no muy disímiles —trece en total— recogidos en las *Obras Completas*, en la II Parte de la sección *Otros Poemas* (1933-1934). La distinción es, como se ve, muy sutil, y estaría tentado a no ponerla de relieve si no fuera por mi personal (pero ya documentada) desconfianza en relaciones a la exactitud de compilaciones de las citadas *Obras Completas.* Más productiva y estimulante me

parece, por el contrario, la investigación sobre la colocación de los sonetos inéditos, a realizar en base a los elementos temáticos (a) y estilísticos (b).

a) Del primer punto de vista, muy vecinos a la atmósfera de *Imagen* y en parte de *Silbo*, resultan los sonetos 5, 6, 8 y 10. Pena y amor —y, se observe, «amor a lo divino» (v. 13 del soneto 6)— son los motivos de fondo de los cuatro sonetos, mientras que el 8° la pena «absoluta» o «eterna» prefigura al menos aquella de *El Silbo*. Todos los diez sonetos reflejan con vivacidad, casi con inmediatez, la profunda y particularísima experiencia bucólica del poeta. El mundo pastoril y campesino está aquí presente en todos sus detalles y con una riqueza de datos reales que son difíciles de encontrar en un poeta moderno. Sólo en algunos pasajes la experiencia bucólica real parece coincidir con aquella tradicional y literaria. El **tú** de la mujer amada aparece explícitamente en el soneto 5 y en el soneto 10, e implícitamente en el soneto 6. De los otros es protagonista solitario y a veces orgulloso el «**yo**» de poeta, como en los dos bellos cuartetos del soneto 1: «Yo soy más alto siempre que la tierra» (Alto soy de mirar a las palmeras», dirá el primer verso del *Silbo de Afirmación en la Aldea*, página 182 de *Obras Completas*). En conclusión: en el aspecto puramente temático, se diría que los diez sonetos revelan una cierta equidistancia entre la meditada experiencia y el preciso recuerdo del mundo pastoril y campesino, y el momento creador de *Imagen* y de *El Silbo*.

b) Del lado exclusivamente estilístico se observan aproximadamente los mismos resultados, con una ligera inclinación hacia las formas hermético-rústicas (una mezcla de arcaísmos, de cultismos a lo Calderon de los **autos sacramentales**, de pronunciaciones dialectales y de palabras compuestas), de *Perito en Lunas* (1933), y de *Quién te ha visto y quién te ve* (el auto sacramental «de ambiente moderno» de Hernández, de 1933-34). No es por casualidad que el más «hermético» de todos estos sonetos es el número 4, en el cual la niebla, definida como **espesuras de nada**, obstaculiza el advenimiento incierto de la luz y el reconocimiento de Dios a través de la imaginación, que es probablemente la imaginación del poeta. Pero este complicado metaforismo casi ha desaparecido en los otros sonetos. Sin embargo permanecen algunos términos compuestos que recuerdan la fase creativa de *Perito:* **patitiesa, alicae, cabizbajo, barbicano,** en el soneto 3, titulado significativamente **Invierno-Hostil;** pero se trata ahora de compuestos de empleo relativamente difundido y de cualquier modo menos rebuscado que aquellos entonces expuestos (**oriámbares, columbicultora, tornaluna,** etc. Aquí y allá se notan todavía ciertos vicios de tipo culto, como **gris acontecimiento de gorgona**, y hasta de tipo humorístico-confidencial, como aquel **tránsito de miqueles temporales,** frecuentes en aquella fase de aprendizaje gongorino. Pero son casos aislados, raras escorias. En el conjunto, el análisis estilístico sirve en todo caso a confirmar lo inacabado o el estado de investigación latente en los diez sonetos, o sea justificar lo que ya ha sido justificado por los hechos: la selección del poeta. Quien dejó inéditos estos

sonetos lo hizo probablemente porque los consideró como parte de un material de laboratorio, útil sólo como fase de pasaje a *Imagen*. Lo demuestran algunos versos hipermétropes o imperfectos; la rima idéntica: **tierra-tierra**; la rima rara: **dúo-exceptúo**; la rima impropia que se quedó en estado de asonancia: **eclipsa-brisa**; además de las cuartetas en rima alterna presentes en las *Obras Completas* uno en la página 148 y otro en la página 155), de lo cual no habrá trazas en *Imagen* ni en *El Silbo*.

El valor intrínseco de algunos de estos diez sonetos (señalamos el 5, el 6 y especialmente el 1, el 9 y el 10) es la resonancia clásica de algunos versos esparcidos (piénsese a aquel **vuelos sin ruido, pájaros sin plumas**), que nos exime de emplear otras palabras para señalar la genuina importancia del descubrimiento. ¡LA LUZ, LA LUZ, LA LUZ EN LA MONTAÑA! - ¿COMO TE HAS ATREVIDO, AZAHAR A TANTO - ¿QUIEN NO VE LA PRESENCIA DE UN TESTIGO - TU TIENES CARA DE MARIA, GESTO - PROPOSITO DE ESPUMA Y ANGEL ERES - SOLO FALTABA EL AIRE DE ESTE DIA - PARTIR ES UN ASUNTO DOLORIDO - DE AMOR PENADAS SE ALICAEN LAS FLORES - ¡QUE FEMINO Y TIERNO ESTA EL ASUNTO - DICHOSO EL CAMPESINO QUE ARA Y LANZA.

Revista Nacional de Cultura nº 184 - CARACAS 1968

LA PRESENCIA DE LOS OJOS EN LA POESIA DE HERNANDEZ
(Una clave de lectura)

El fenómeno tiene un cierto relieve y merece ser estudiado entre los temas y motivos, o mejor entre las claves estilísticas de la poesía de Hernández[1]. Ya en mi libro había notado[2] que no son pocos los componentes de nuestro poeta, especialmente en su último momento creativo, donde se hace referencia a los ojos y a la percepción visual. Y que tal referencia aparezca en la apertura o en los versos iniciales, particularmente en los versos iniciales, es porque Hernández reserva a los ojos un claro valor preeminente[3].

La serie, esporádica en un primer tiempo, se inaugura con uno de los más bellos sonetos de *Imagen de tu huella:* precisamente aquél en el que aparece este sintagma de sabor místico, derivado de San Juan de la Cruz[4], y que sirve de título al primer estado de aquel complejo corpus sonetístico (y no sonetístico) que desembocará en el libro *El rayo que no cesa*[5].

Léanse los dos primeros versos:

> Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos
> que son dos hormigueros solitarios...

---

(1) Sobre los temas y motivos poéticos de Miguel Hernández ha tratado principalmente Marie Chevallier en **L'home, ses oeuvres et son destin dans la poésie de M.H.,** París, 1974, o en el segundo volumen de la traducción española, **Los temas poéticos de M.H.,** Madrid, Siglo XXI, 1974. Un bosquejo de «algunas claves de lectura» de la poesía hernandiana encontramos en la introducción de José Carlos Rovira a su reciente edición del **Cancionero y romancero de ausencias,** Alicante, Instituto Gil-Albert, 1985, de la que me sirvo para la numeración de las composiciones aquí citadas.

(2) **M.H. vita e poesia,** Milano, Mursia, 1966, p. 132 (recogido en este mismo volumen). En la página 134 indico que J. Guerrero Zamora (**M.H., poeta,** Madrid, El Grifón de Plata, 1955), al señalar la presencia de algunos símbolos recurrentes en la poesía de H., atribuye a la palabra ojos el valor de «signo de la conciencia». A su vez, José Carlos Rovira, en el libro **Léxico y creación poética de M.H.** (Alicante, Universidad, 1983, págs. 291-292) ha sacado, del uso frecuente del mismo término, algunas útiles observaciones sobre su valor «existencial-amoroso».

(3) No se olvide que, en la tradición que va de Petrarca a la poesía petrarquista barroca, el retrato poético femenino toma generalmente la línea de descripción de la frente y de los ojos, siguiendo casi una «panorámica» vertical.

(4) Como es sabido, el sintagma usado por San Juan de la Cruz es «a la zaga de tu huella».

(5) De la larga y compleja elaboración de los dos libros —**Imagen de tu huella** y **El silbo vulnerado**— que confluirán en **El rayo que no cesa** se han ocupado varios críticos. Por mi parte he estudiado las variantes de tres textos en **Problemas textuales y variantes...** que se publica como primer apéndice en este libro.

Como ocurre frecuentemente en la poesía hernandiana[6], tales versos derivan de una copla popular, ya registrada y recogida en los *Cantes flamencos* de Antonio Machado y Alvarez folklorista insigne[7]:

Tus ojos no son ojos,
que son saetas:
cada vez que me miras
me dejas muerta.
Mírame mucho.
Que ya que muero, quiero
morir a gusto.

En el soneto están invertidos los pronombres —de **tus ojos** a **mis ojos**— pero permanece idéntica la construcción y contraste; **no son-que son.** Y la sugerencia *textual, si queremos llamarla así,* procedente de la copla, no se detiene al comienzo, dado que ésta se desarrolla íntegramente sobre un motivo de alcance místico, asumido por la fantasía popular; como indica el uso metafórico tradicional de la «muerte por amor» de los últimos versos. Definidos como «saetas», los ojos pueden procurar la amorosa muerte. Todo esto, con una carga lírica místico-amorosa, más marcada y depurada, ocurre en el soneto.

Así, por analogía, los dos versos finales de Hernández, parecen aludir a un círculo cerrado de la imagen, y por tanto de la percepción o la memoria visual, estableciendo una perfecta simetría con los dos primeros versos y sobre todo con el primero, como se ve en el terceto conclusivo:

Los olores persigo de tu viento
y la olvidada imagen de tu huella
que en ti principia, amor, y en mí termina.

Esto nos permite o nos autoriza, en un cierto sentido, a leer *aisladamente* el espléndido primer verso —**Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos**— casi para anticipar la absolutivación e interiorización de la mirada que se verificará después de algunas poesías del *Cancionero y romancero de ausencias,* como por ejemplo, en este comienzo:

(6) También este carácter de la poesía hernandiana ha sido estudiado varias veces: por Willian Rose en «Lo popular en la poesía de M.H.», *Revista nacional de cultura,* Caracas, mayo-agosto 1960: por mí, en el libro citado, en las páginas 132-133: por Marie Chevallier en *La escritura poética de M.H.*, Madrid, Siglo XXI, 1977, págs. 383-413 («Formas y fórmulas del canto popular») y por J.C. Rovira en *Cancionero y romancero de ausencias, Aproximación crítica,* Alicante, IEA, 1976, págs. 143-148 («Más datos sobre la tradicionalidad popular»).

(7) En la sección «Serranas», pág. 15.

Tus ojos se me van
de mis ojos, y vuelven
después de recorrer
un páramo de ausentes... (poema 28)

Pero hay más. Si regresamos a algunos componentes hernandianos de la primerísima fase creadora, que tienen como contraseña una espiritualidad tan acentuada que roza formas del discurso doctrinal y teológico, tendremos como resultado una amplia y singular síntesis del entero recorrido de nuestro poeta, bajo la guía precisamente de la visualidad; desde una visión ascética a un visionarismo total, pasando a través de datos y referentes reales (como los ojos lejanos de su mujer, mientras el poeta está en la guerra o en la cárcel —y es el caso de las cartas que resultan privadas de los ojos que las podrían leer—: o los ojos abiertos de su hijo muerto). Para ilustrar el pasaje, recurro a dos ejemplos extremos; uno de la primitiva época juvenil: otro, de la madurez.

En **Ciego-espiritual** (préstese atención también al título), Hernández canta la «noche oscura del cuerpo», y exalta la oscuridad, la tiniebla, la «fe tenebrosa». Léanse estas estrofas:

¿Para qué? la presencia; ya te basta
la esencia de las cosas:
ellas te dan sus nombre, tú las cargas
de condición y forma.

¿Cómo son los colores? Como quieres
en tus oscuridades.
Dios ha creado el mundo; tú lo vuelves
a crear a tu imagen.
.....
Crear para ver tan sólo te hace falta;
los ciegos son los otros,
que no ven en la sombra sus miradas...
¿De qué sirven los ojos?

¡Ay hermosos pecados para el sueño!
que duelen y que lloran.
Ves tú el mundo mejor, si no su ejemplo
que tus pasos estorba...[8]

(8) Cito de *Obra poética completa*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza-Universidad, 1982, pág. 156.

En el otro extremo —siempre como protagonista la mirada— hay una poesía que, en su comienzo, en los primeros dos versos, parece aludir a un materialismo de los sentidos («El mundo es como aparece / ante mis cinco sentidos...») que se revela, después de un intimismo exclusivo, como absoluto:

Ciegos para los demás,
oscuros, siempre remisos,
miramos siempre hacia adentro,
vemos desde lo más íntimo.
Trabajo y amor me cuesta
conmigo así, ver contigo:
aparecer, como el agua
con la arena, siempre unidos.
Nadie me verá del todo
ni es nadie como lo miro.
somos algo más que vemos,
algo menos que inquirimos.
Algún suceso de todos
pasa desapercibido.
Nadie nos ha visto. A nadie
ciegos de ver, hemos visto.

La divergencia conceptual entre los dos componentes no podía ser más clara. También porque tal divergencia se articula a través de un tejido de analogías expresivas y semánticas muy notables; como en **ciegos son los otros y / ciegos para los demás:** o también en el significado diferente atribuido al sema oscuro; o, más en profundidad, entre la busca de la esencia de las cosas a la que se oponen los versos **somos algo más que vemos / algo menos que inquirimos,** donde parece recoger —igual que en toda la poesía 75— una potencialidad mayor del ver y el verse, casi una energía añadida por la soledad (y solidaridad) de la pareja amorosa, cuya unión supera la indiferencia de otros, o las constricciones de la guerra o la cárcel, y las distancias que la separan.

Naturalmente, la comparación de las dos poesías sirve también para señalar el paso de un lenguaje bañado de términos y formas de la neoescolástica a lo Ramón Sijé, a un lenguaje de sufrida interioridad, de soledad, de separación, de «cárcel de amor», todavía con ecos de San Juan, como es el de toda la poesía de Hernández. O bien, dicho de otra manera, en la segunda composición aparecida restaurada, en la función profunda (y poética) de la mirada —igual que en la secuencia de **Hijo de la luz y de la sombra—** una visión casi agustiniana de la vida, **in interiore homine,**

todavía con movimientos místicos, como ha sido observado[9], pero con valores divergentes e intrísecamente liberadores. En suma, la señal se entiende —también esta vez— en el sentido en el que se leen las otras poesías últimas de Hernández, donde la soledad aparece quebrantada o superada sólo por el acto amoroso, como en «Antes del odio» (recuérdese el estribillo «sólo por amor») y en **Eterna sombra,** y allí donde una dolorosa incomunicabilidad envuelve sin solución a la pareja en amor y al amor mismo. No un regreso, por tanto, sino más bien una fuga hacia adelante, y quizá hacia la nada[10].

La contraprueba de este cambio de significados y de significantes está precisamente en el hecho que, en su último período, la poesía de Hernández adquiere cada vez más fuerza visionaria, no sólo porque, careciendo de referentes concretos, el poeta se repliegue en sí mismo, sino también porque vive como vidente su condición de aislamiento. Se podría decir casi que el dicho popular «no me quedan ojos más que para llorar» se ha extendido, para el prisionero Miguel Hernández, en un **ver más allá,** en una facultad imaginativa sin límites ni confines. La primera separación hacia la visión, «que opera en sentido interior»[11], se cumple en la vista de los ojos del hijo muerto:

> Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío,
> abiertos ante el cielo como dos golondrinas;
> su color coronado de junios, ya es rocío
> alejándose a ciertas regiones matutinas[12].

Pero desde aquel «momento» y desde aquella «condición», los ojos llegan a ser el símbolo de su relación con el mundo, hasta que se transforman en un motivo obsesivo, casi alucinatorio y amplificante, como se nota especialmente en una poesía del *Cancionero* [13], que es el cúlmen de tal modalidad expresiva:

---

(9) A propósito de la inicial concepción del mundo hernandiano y del «desgarrón interior» ligado al pecado y la carnalidad, véase lo que escribe Marie Chevallier en su citado **Temas poéticos.** Sobre los residuos de misticismo y de conflictualidad espiritual que se pueden encontrar en el último H. deben leerse las páginas relativas a «Formas de la meditación y de la exaltación lírica», en su libro **La escritura poética,** ya citado antes, y la parte concerniente a M.H. en la antología **Poesia spagnola del Novecento** de Oreste Macrí (1ª ed. Parma, 1952), que titula el capítulo «La poesía mística y telúrica de M.H.»

(10) No es este obviamente el lugar más adecuado para reiterar mi opinión sobre el carácter teleológico-utópico del último «mensaje» poético hernandiano. Remito al lector, problemáticamente, a lo que Oreste Macrí y yo hemos escrito sobre esto, en amistosa polémica, y que aparece recogido en este mismo volumen (apéndice 2°).

(11) La definición de visión («visione») «que opera en sentido interior» es del famoso **Dizionario del sinonimi** de Niccolò Tommaseo, primera edición de 1830.

(12) *Obra poética completa,* ya citada, pág. 44.

Llueve. La casa padece,
ciega sin tus ojos; esos
dos ojos que se alejaron
a la sombra cuenca adentro.

Mirada con horizontes
cálidos y fondos tiernos,
íntimamente alentada
por un sol de fértil fuego,
que era en las pestañas negra
coronación de los sueños.

Mirada negra y dorada,
hecha de dardos directos,
signo de un alma en la cima
de todo lo verdadero.

Ojos que se han consumado
infinitamente abiertos
hacia el saber que vivir
es llevar la luz a un centro.

Llueve como si llorara
los mares un ojo inmenso;
un ojo gris sepultado,
pisoteado en el cielo.
Y llueve sobre tus ojos
que pisan ya hasta los perros.
Y llueve como si el agua
verdes quisiera volverlos.

Pero sus arcos prosiguen
alejándose y hundiendo
negrura frutal en todo
el corazón de los negros.

Haciendo eje de los ojos, sujeto y a la vez objeto de la mirada, encontramos recogidos aquí casi todos los nexos metafóricos (ojos-lluvia, ojos-agua, ojos-mares,

(13) Del poema 50 del **Cancionero** prefiero recoger aquí la redacción no definitiva, o mejor la transitoria, encontrada por mí hace tiempo entre los manuscritos que puso a mi disposición la viuda del poeta, Josefina Manresa, a quien manifiesto todavía mi agradecimiento. Aquella redacción me parece más eficaz y probatoria para el tema que aquí analizo.

ojos-casa, ojos-negrura) que proliferan en otros versos hernandianos. Aquello que une los ojos a la lluvia, hasta llegar a ser transfiguración fantástica y global, estaba ya en el primer verso de un soneto del *Rayo*:

Lluviosos ojos que lluviosamente...[14]

Y se repite puntualmente en el *Cancionero*. En otro lugar la imagen se extiende a la movilidad (y «ambigüedad») del agua:

Tus ojos parecen
agua removida.

¿Qué son?

Tus ojos parecen
el agua más turbia
de tu corazón.

¿Qué fueron?

¿Qué son?

Finalmente, la «negrura» de «Llueve». «La casa parece» se vuelve a encontrar en esta cancioncilla:

Negros ojos negros

El mundo se abría
sobre tus pestañas
de negras distancias.

Dorada mirada.

El mundo se cierra
sobre tus pestañas
lluviosas y negras.

Pero este contraste entre «dorado» y «negro» parece, a su vez, derivar, como última aproximación visiva y visionaria, de dos poesías sobre la muerte del hijo;

(14) **Obra poética completa,** pág. 250.

aquélla, ya recordada, «Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío» y «Todo era azul delante de aquellos ojos». Sólo que en aquellos poemas aparecían también otros colores; pero igualmente (y significativamente) concentrados sobre los ojos, y relacionados como aquí («el mundo se abría», «el mundo se cierra») con elementos espaciales («ojos sin ponientes», «lejos», «alejarse», «mirada inundadora»). Cito algunos versos de la primera poesía del 39, con algunos subrayados:

Los consejos del mar de nada te han valido...
Vengo de dar a un tierno sol una puñalada,
de enterrar un pedazo de pan en el olvido,
de echar sobre unos **ojos** un puñado de nada.

Verde, rojo, moreno; verde, azul y **dorado;**
los latentes colores de la vida, los huertos,
el centro de las flores a tus pies destinado,
de oscuros **negros** tristes, de graves **blancos** yertos.

Mujer arrinconada; mira que ya es de día.
(¡Ay, **ojos** sin poniente por siempre en la alborada!)
Pero en tu vientre, pero en tus **ojos,** mujer mía,
la noche continua cayendo desolada[15].

Más concreta todavía parece la derivación de **Todo era azul.** Este soneto en versos alejandrinos está, en efecto, construido íntegramente sobre los ojos y la mirada:

Todo era azul delante de aquellos ojos y era
verde hasta lo entrañable, dorado hasta muy lejos.
Porque el color hallaba su encarnación primera
dentro de aquellos ojos de frágiles reflejos.

Ojos nacientes: luces en una doble esfera.
Todo irradiaba en torno como un solar de espejos.
Vivificar las cosas para la primavera
poder fue de unos ojos que nunca han sido viejos.

Se los devoran. ¿Sabes? No soy feliz. No hay goce,
como sentir aquella mirada inundadora.
Cuando se me alejaba, me despedí del día.

(15) **Ibidem,** pág. 442.

La claridad brotaba de su directo roce,
pero los devoraron. Y están brotando ahora
penumbras como el pardo rubor de la agonía[16].

Y es precisamente en ese soneto donde se puede individualizar el núcleo y la clave de esta insistencia y preminencia de la mirada y de los ojos en la poesía última de Hernández: ahora que está privado y despojado de sus colores, su mensaje poético —como se ha visto— conserva y, es más, propaga, ya en contacto con la muerte, su admirable potencia visionaria.

(1986, Trad. de **José Carlos Rovira**)

(16) **Ibidem,** págs. 443-444.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía registra sólamente los trabajos citados en el estudio, junto a las últimas contribuciones tenidas en cuenta en la redacción de los apéndices. Una bibliografía más completa se encontrará en los estudios de Vicente Ramos, José Carlos Rovira, y la edición de Agustín Sánchez Vidal. El apartado 4, en el que se comentan algunos trabajos, corresponde íntegramente al que acompañaba al libro de 1966.

1.—OBRAS DE MIGUEL HERNANDEZ

Perito en lunas, Murcia, ed. Sudoeste, 1933. (Nota preliminar de Ramón Sijé).

El rayo que no cesa, Madrid, ed. Héroe, 1936.

El labrador de más aire, Madrid-Valencia, ed. Nuestro pueblo, 1937.

Teatro en la guerra, Valencia, ed. del Socorro Rojo Internacional, 1937 (Contiene cuatro actos únicos: «La cola», «El hombrecito», «El refugiado» y «Los sentados»).

Sino sangriento y otros poemas, La Habana, Impr. de Manuel Altolaguirre, 1939.

El rayo que no cesa y otros poemas (1934-1936), segunda edición, con prólogo de Rafael Alberti, Buenos Aires, ed. Ferreiro, 1942.

El rayo que no cesa, prólogo de José María Cossío, Madrid-Buenos Aires, Espasa-Calpe, tercera edición, 1939. (también contiene *El silbo vulnerado y otras poesías).*

Antología poética, selección y notas de Francisco M. Marín, Orihuela, Aura I, 1951.

Seis poemas inéditos y nueve más, Alicante, Gráficas Gutemberg, 1951.

Obra escogida, prólogo de Arturo del Hoyo, Madrid, ed. Aguilar, 1952, segunda edición, 1958.

Viento del pueblo, prólogo de Elvio Romero, Buenos Aires, ed. Lautaro, segunda edición, 1957.

Cancionero y romancero de ausencias, prólogo de Elvio Romero, idem, 1958.

Dentro de luz y otras prosas, Madrid, ed. Arión, 1958.

Los hijos de la piedra, Buenos Aires, ed. Quetzal, 1959.

Los mejores versos de M.H., Buenos Aires, ed. Nuestra América, 1958.

Antología, selección y prólogo de María de Gracia Ifach, Buenos Aires, ed. Losada, 1960. (La misma editorial ha publicado en tres volúmenes de su colección «Contemporánea» las obras de Miguel Hernández).

Obras completas, prólogo de María de Gracia Ifach, ed. ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, Buenos Aires, Losada, 1960.

Poemas, introducción de José Luis Cano, selección de Josefina Manresa y J.L. Cano, Barcelona, Plaza y Janés, 1964.

Obra poética completa, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero, 1976.

Cancionero y romancero de ausencias, edición, prólogo y notas de José Carlos Rovira, Barcelona, Lumen, 1978.

El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias, ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Barcelona, Planeta, 1978.

Poesías completas, edición, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.

Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados, Madrid, Ayuso, 1977.

Cancionero y romancero de ausencias, (edición facsímil), edición de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Gil-Albert, 1985.

Correspondencia, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986.

Veinticuatro sonetos inéditos, edición de José Carlos Rovira, Alicante, Instituto de Estudios Gil-Albert, 1986.

2.—PAGINAS DISPERSAS Y TODAVIA INEDITAS EN VOLUMEN

«Inéditos de Miguel Hernández - Diez pensamientos», y «Una carta inédita a Carlos Fenoll», en *Insula*, Madrid, n. 168, noviembre de 1960.

«Arte poética y aforismos» (Sentencias seleccionadas de notas y de autógrafos), *Cuadernos de Agora*, ns. 49-50, Madrid, noviembre-diciembre de 1960.

«Una carta inédita de Miguel Hernández a Juan Ramón Jiménez», publicada por Francisco Garfias, en *Poesía española*, Madrid, n. 96, diciembre de 1960.

«Dos páginas inéditas (Una prosa y una poesía)», con nota de Leopoldo de Luis, en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, diciembre de 1961, págs. 339-346.

«Carta de Juan Ramón Jiménez», en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, febrero de 1964.

(Otras poesías y prosas inéditas y cartas a Miguel Hernández pueden encontrarse en los volúmenes de Concha Zardoya, de Juan Guerrero Zamora, de Claude Couf-

fon, de Juan Cano Ballesta y en la tesis de doctorado de Antonio Loche. De todas damos noticia apropiada en la cuarta sección de la presente bibliografía).

3.—TRADUCCIONES ITALIANAS

ORESTE MACRI, en *Poesia Spagnola del Novecento,* Parma, ed. Guanda, 1ª ed., 1952: 2ª ed., 1961.

DARIO PUCCINI, en *Il Contemporaneo,* 20 de octubre de 1956. «Ninnananna della cipolla», cuidada por G. Paioni, Urbino, 1958.

DARIO PUCCINI, en *Romancero della Resistenza Spagnola,* Milano, ed. Feltrinelli, 1960; segunda edición aumentada, Roma, Editori Riuniti, 1965.

DARIO PUCCINI, en *Poeti del Novecento italiani e stranieri,* edición de Elena Croce, Torino, ed. Einaudi, 1960.

DARIO PUCCINI, en *Il Contemporaneo,* julio-agosto 1961. «Canto de independencia» (con traducción literal de Arrigo Repetto), en *Nuova corrente,* julio-septiembre de 1961.

Poesie de M.H., traducción e introducción de Dario Puccini, Milano, ed. Feltrinelli, 1962.

JOSE MARIA CASTELLET, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile,* Milano, ed. Feltrinelli, 1962. (Contiene tres poesías de Miguel Hernández).

«Hablando en castellano, poesia e critica spagnola d'oggi», a cura di G. Cerboni Baiardi e G. Paioni, *Differenze,* Urbino, Argalia, 1963. (Contiene el poema «Tu puerta no tiene casa», en versión de Egidio Mengacci).

4.—PRINCIPALES ESCRITOS Y ESTUDIOS SOBRE MIGUEL HERNANDEZ (Hasta 1966)

(1) ERNESTO GIMENEZ CABALLERO, «Un nuevo poeta pastor», en *Gaceta Literaria,* 15 de enero de 1932.

(2) FEDERICO MARTINEZ CORBALAN, «Dos jóvenes escritores levantinos», en *Estampa,* 22 de febrero de 1932, n. 215.

(3) JUAN RAMON JIMENEZ, «Con la inmensa minoría. Crítica». *El Sol,* Madrid, 23 de febrero de 1936. (Al final de su escrito, J.R. Jiménez llama la atención de «todos los amigos de la poesía pura» sobre la elegía a Ramón Sijé y seis «sonetos desconcertantes de Miguel Hernández publicados por la *Revista de Occidente*». Tras definirlos como «poesías vivas» y «de áspera belleza tremenda», J.R. Jiménez recomienda al «joven poeta de España», no perderse en «lo usual, en lo católico y en lo malárico» de tanta poesía contemporánea).

(4) JUAN JOSE DOMENECHINA, «El rayo que no cesa», en *La voz,* Madrid, 17 de abril de 1936.

(5) LUIS ENRIQUE DELANO, «En torno a la poesía de M.H.», en *Revista de la Sociedad de Escritores de Chile,* Santiago de Chile, 1937, n. 5.

(6) RAMON GAYA, «Divagaciones en torno a un poeta: M.H.», en *Hora de España,* 1938, n. 17.

(7) MANUEL ALTOLAGUIRRE, «Noticia sobre M.H.», *Espuela de Plata,* La Habana, agosto-setiembre de 1939.

(8) NICOLAS GUILLEN, «Milicia y permanencia de M.H.», en *Homenaje a M.H.,* La Habana, 1943, págs. 9-14.

(9) P. LARRALDE, «La poesía de M.H.», en *Correo Literario,* Buenos Aires, 1944, n. 11.

(10) RAFAEL ALBERTI, «Imagen primera y definitiva de M.H.», *Imagen primera de...,* Buenos Aires, ed. Losada, 1945.

(11) ANTONIO VILANOVA, «La poesía de M.H.», en *Insula,* Madrid, 1950, n. 58.

(12) NESTOR LUJAN, «El rayo que no cesa de M.H.», en *Destino,* 16 de setiembre de 1950.

(13) LEOPOLDO DE LUIS, «Poesías de M.H.», en *Insula,* Madrid, 1951, n. 71.

(14) CARLOS BOUSOÑO, «La correlación en la poesía española moderna en M.H.», de DAMASO ALONSO Y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, ed. Gredos, 1951. (Bousoño estudia, según los cánones de la escuela estilística madrileña, las correlaciones en el soneto «Vierto la red, esparzo la semilla» de *El rayo que no cesa,* y en la poesía «Rueda que irás más lejos» del *Cancionero y romancero de ausencias*).

(15) STEPHEN SPENDER, *World Within World,* Londres, ed. Hamilton, 1951.

(16) ORESTE MACRI, *Poesia spagnola del Novecento,* introducción, Parma, ed. Guanda 1952: segunda edición 1961. (Macrí, que titula el capítulo dedicado a nuestro poeta «La poesia mística a tellurica di M.H.», señala las influencias que ejercieron en él Neruda, Lorca, Aleixandre «nella ascendeza di Herrera y Reissig e Unamuno», a la vez que las resonancias de Góngora, Quevedo, Garcilaso, San Juan de la Cruz, López de Ayala y Fray Luis de León. «La figura de H. —concluye Macrí— sella dignamente el 25, restaura el humanismo del 98, se remonta a las raíces del canto ibérico en sus mitos y valores de misterio de historia y de sangre, y abre para las nuevas generaciones aquel camino de lo humano que ya el corazón de León Felipe había presentido entre el modernismo y el 25 y Lorca había sublimado en figuras ejemplares»).

(17) GERMAN BLEIBERG, M.H., en *Diccionario de la literatura española,* Madrid, ed. **Revista de Occidente,** 1953 (seg. ed.).

(18) PABLO NERUDA. «Cómo murió M.H.» en *Ercilla,* Santiago de Chile, 29 de diciembre de 1953. (Importante testimonio sobre las vicisitudes carcelarias de

M.H. y sobre los intentos hechos para salvarlo de la condena a muerte y de la cárcel).

(19) ANTONIO APARICIO, «El rayo que no cesa», en *Revista de Guatemala, 1953*, n. 6. págs. 107-132. (En este ensayo, entre otras cosas, Aparicio describe sus experiencias de vida junto a Miguel Hernández durante la guerra en varios frentes y su último encuentro con el poeta en la embajada chilena de Madrid. Hemos citado repetidamente este ensayo con la sola indicación **Aparicio**).

(20) MAX AUB, *La poesía española contemporánea,* México, ed. Imprenta Universitaria, 1954.

(21) JOSE ALBI, «El último Miguel - Revisión parcial de la poesía de M.H.», en *Verbo,* Alicante, n. 29, diciembre de 1954.

(22) JUAN GUERRERO ZAMORA. *M.H., poeta (1910-1942),* Madrid, ed. El Grifón, 1955, 428 páginas. (A pesar del tendencioso planteamiento biográfico, que induce a Guerrero a distorsionar el sentido de la vida y de la obra de Miguel Hernández, hasta el punto de «depurar» varios testimonios y citar pasajes en forma incompleta, con el fin de hacer que el libro fuese aceptado por el poder clerical-franquista, este libro presenta cierta utilidad, gracias al material documental y epistolar de primera mano que el autor ha sabido hallar y estudiar. La segunda parte del libro, donde el autor estudia particularmente la obra poética y dramática de M.H., también contiene algunos análisis interesantes, sobre todo desde el punto de vista estilístico, siempre según la escuela madrileña. Con frecuencia hemos citado este libro con la sola indicación **Guerrero Zamora**).

(23) CONCHA ZARDOYA, «M.H. vida y obra - Bibliografía - Antología», en *Revista Hispánica Moderna,* julio-octubre de 1955. (Sin duda la mejor biografía hernandiana, Concha Zardoya pudo consultar numerosas cartas de M.H., varias de ellas en la cárcel, y ha sabido reconstruir detalladamente su vida. Examina las obras de M.H. una por una, en sus peculiaridades temáticas, estilísticas, metafóricas, estructurales, métricas, etc.).

(24) GUILLERMO DE TORRE. «Vida y poesía de M.H.», en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, 1955, n. 108. Incluido luego en *Las metamorfosis de Proteo,* Buenos Aires, ed. Losada, 1956.

(25) PABLO NERUDA, *Viajes,* Santiago de Chile, ed. Nascimiento, 1955. (Contiene un hermoso retrato de M.H. y una poética referencia a su muerte).

(26) JUANA GRANADOS, *La poesia di M.H.,* Milano, ed. La Goliardica, 1956.

(27) DARIO PUCCINI, «Poesia e milizia di M.H.», Roma, *Il Contemporaneo,* 20 de octubre de 1956.

(28) LUIS CERNUDA. *Estudios sobre poesía española contemporánea,* ed. Guadarrama, 1957, págs. 225-229. (Poeta de formación y carácter muy distintos. Cernuda considera la obra de Hernández como el último producto de la veta de poesía «fogosa y retórica» que va de Zorrilla a Rueda, a Villaespesa, hasta García Lorca. Aunque reconoce los vínculos de la obra de Miguel Hernández con la tradi-

ción barroca y quevediana, y con la de Neruda, Aleixandre y Lorca, Cernuda limita extremadamente su valor. El breve juicio de Cernuda forma parte de cierta crítica negativa sobre Miguel Hernández, más interesante por sus reflejos que por sus razones).

(29) LUIS FELIPE VIVANCO, «M.H. bañando su palabra en corazón», en *Introducción a la poesía española contemporánea,* Madrid, ed. Guadarrama, págs. 499-561. (Largo y circunstanciado ensayo, no muy profundo desde el punto de vista crítico. Interesantes las observaciones sobre la fase católica de M.H. y sobre la influencia de Ramón Sijé, así como también otras consideraciones esparcidas).

(30) ELVIO ROMERO, *M.H., destino y poesía,* Buenos Aires, ed. Losada, 1958. (Biografía de estilo periodístico, basada en la de Concha Zardoya. Acá y allá, algunas noticias de primera mano. Escaso su valor crítico).

(31) VICENTE ALEIXANDRE, «Evocación de M.H.», en *Los encuentros,* Madrid, ed. Guadarrama, 1958, págs. 175-178. (Breve y agudo retrato de Miguel Hernández. Importante como testimonio de un caluroso compañerismo, en el que el autor desempeñó un papel influyente de guía y maestro).

(32) WILLIAM ROSE, *Popular Aspects of the Poetic World of M.H.,* tesis presentada en la Columbia University en 1959, de la que puede leerse un extracto en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, mayo-agosto de 1960, ns. 140-141, págs. 179-192.

(33) ALDO GAROSCI, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna,* Torino, ed. Einaudi, 1959. (Hablando de la poesía española durante la guerra civil, Garosci reproduce el juicio de Juan Ramón Jiménez (ver n. 43), según el cual sólo la poesía de M.H. fue realmente sincera y vivida: y en ella —escribe Garosci— «nunca se advierte abandono al efecto fácil»).

(34) MARIE CHEVALLIER, «Tentative d'explication de texte; Perito en lunas de M.H.», en *Les Langues néo-latines,* París, n. 150, junio de 1959, 53° Año.

(35) LEOPOLDO DE LUIS, «Sobre una estrofa de Perito de Lunas», en *Poesía Española,* Madrid n. 80, agosto de 1959.

(36) MARIE CHEVALLIER, «A propos de Perito en Lunas», en *Les Langues néo-latines,* París, n. 153 mayo de 1960, 54° Año. (Este y los otros dos artículos de Marie Chevallier y Leopoldo de Luis constituyen una buena contribución a la exégesis de *Perito en lunas.* Algunas interpretaciones de la Chevallier y del mismo Leopoldo de Luis han sido desmentidas por los títulos de las octavas de *Perito en lunas* descubiertas por Juan Cano Ballesta (n. 44).

(37) *Insula,* Madrid, n. 168; parcialmente dedicado a M.H., con artículos de A. Buero Vallejo, C. Zardoya, María de Gracia Ifach, etc.

(38) *Cuadernos de Agora,* Madrid, ns. 49-50, noviembre-diciembre de 1960; con artículos de C. Bousoño, J.M. Cohen, C. Conde, G. Diego, V. Gaos, L. F. Vivanco, etc.

(39) DARIO PUCCINI, *Romancero della Resistenza spagnola,* introducción, Milano, ed. Feltrinelli, 1960: seg. ed. Roma, Editori Riuniti, 1965.

(40) LEOPOLDO DE LUIS, «La obra completa de M.H.», en *Papeles de Son Armadans,* Madrid-Palma de Mallorca, agosto 1961.

(41) LEOPOLDO DE LUIS, *Dos notas a un poema de M.H.*, octubre de 1961. (Sobre la métrica y las variantes del poema «Eterna sombra»).

(42) CONCHA ZARDOYA. *Poesía española contemporánea.* Estudios temáticos y estilísticos, Madrid, ed. Guadarrama, 1961.

(43) JUAN RAMON JIMENEZ, *El trabajo gustoso (Conferencias),* México, Aguilar, 1961. (En la conferencia *El romance, río de la lengua española,* leída en Puerto Rico en 1954, reunida aquí con otras conferencias, J.R. Jiménez afirma que Miguel Hernández, entre tantos poetas «señoritos», «imitadores de guerrilleros», fue «el único poeta, joven entonces, que combatió y escribió en los campos y en la cárcel», pero nunca logró librarse del todo de los venenos y vicios de su educación católica inicial).

(44) JUAN CANO BALLESTA, *La poesía de M.H.,* Madrid, Gredos, 1962, 302 páginas. (Aplicando a veces escolásticamente, por un lado, las teorías de Ingarden sobre la estratificación de la obra literaria, y por otro lado las teorías de la escuela estilística madrileña, C. Ballesta estudia la expresividad fónica y rítmica, las objetividades representadas, las imágenes, los símbolos y el fenómeno visionario, y la estructura interna de la poesía hernandiana, logrando interesantes análisis y descubrimientos, pero superponiendo injustamente las varias fases de dicha poesía. Reduce toda la producción poética de Miguel Hernández a un «vitalismo trágico». En esta monografía me he referido a algunos de sus descubrimientos biográficos y críticos —entre ellos, el de los títulos de *Perito en lunas.* En apéndice, C. Ballesta reúne varias páginas de Miguel Hernández que no habían entrado en *Obras completas:* algunas de ellas ya habían sido señaladas por otros: pero no advierte, por ejemplo, que el «Poema en la cárcel» es un fragmento de *Eterna sombra.* Para una crítica de este libro, véanse más adelante los ns. 47 y 50).

(45) ORESTE MACRI, M.H., en «Rassegna della letteratura spagnola», en *L'approdo letterario,* n. 19, A. VIII, julio-septiembre de 1962. (Comentario crítico al volumen **Poesie** cuidado por Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962. Macrí, después de concordar con la introducción de Puccini hasta llegar al umbral de los *Ultimos poemas* de Hernández, encuentra que no es exacto decir que en *Eterna sombra* la vida está «vista ya sin fondo de trascendencia, de mito, de ilusión». Macrí confirma aquí, en términos más ricos, los vínculos de la poesía hernandiana con la poesía mística y con el «metaforismo católico-barroco», vínculos que considera permanentes y que él mismo ya había señalado en su anterior escrito; n. 16 de esta Bibliografía).

(46) LEOPOLDO DE LUIS, «Variantes de tres poemas de M.H.», en *Poesía española,* Madrid, n. 121, enero de 1963. (Basándose en los manuscritos de M.H., Leopoldo de Luis estudia las variantes de tres poemas últimos; «Desde que el alba quiso ser alba», «Sólo quien ama vuela» —que también aparece con otros dos títulos; «Vuelo» y «Cada hombre»— y el soneto «Todo era azul delante de aquellos ojos»).

(47) CLAUDE COUFFON, «Orihuela et M.H.», *Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques,* París, 1963. (Verdadera encuesta sobre la vida juvenil y los últimos años de M.H.: entrevistas con su hermano Vicente, José Martínez Arenas y Luis F. T. El volumen, muy útil, contiene también 34 poesías del período 1930-1931, con sus fechas y lugares de publicación: 7 poesías de varias épocas, entre las cuales un «Romancillo de mayo» que sólo es un fragmento de *El labrador de más aire —Obras completas,* págs. 696-698—: el discurso de M.H. en ocasión de la muerte de Ramón Sijé, y 10 cartas inéditas de diferentes épocas. Buen material iconográfico. Véase adelante el N° 49). (Trad. esp., Losada, 1967).

(48) GONZALO SOBEJANO, «Un análisis estilístico de la poesía de M.H.», en *Revista Hispánica Moderna,* New York, a. XXIX, ns. 3-4, julio-octubre de 1963. (Documentada crítica al libro de J. Cano Ballesta (n. 44). «Se recomienda esta monografía por su belleza y por su rigor investigativo. Para entender el significado y los méritos formales de muchas poesías de M.H., resulta imprescindible recurrir a ella». Pero el autor considera inexacto decir, como afirma Cano Ballesta, que Miguel Hedrnández, junto con Luis Rosales, es «el más vigoroso promotor de la corriente realista, de tanta importancia en la lírica española actual»).

(49) ANTONIO LOCHE, *M.H. Infanzia, adolescenza, vita di provincia,* tesis de doctorado presentada en 1963 en la Facoltà di Magistero de Roma. (Reúne varios testimonios útiles sobre la vida juvenil de Miguel Hernández. Pone justamente de relieve el trabajo de M.H. en las Misiones Pedagógicas. También contiene dos cartas inéditas de M.H.; una dirigida a Alejandro Enrique Azcoaga, del 3 de junio de 1941, y otra a Víctor González Gil, del 1° de febrero de 1935: así como el facsímil autógrafo del artículo de Sijé en el n° 2 de *El Gallo Crisis.* Buen material iconográfico inédito).

(50) DARIO PUCCINI, «Due libri su M.H.», en *L'Europa letteraria,* n. 25, enero de 1964. (Comentario a los libros de Cano Ballesta y Claude Couffon; respectivamente, ns. 44 y 47).

(51) JACINTO LUIS GUEREÑA, M.H., colección *Poètes d'aujourd'hui,* París, Seghers, 1964. (Biografía y monografía de escaso valor literario, con textos traducidos y buen material iconográfico inédito).

(52) RICARDO GULLON, «El rayo de Miguel», en *Sur,* n. 294, mayo-junio de 1965.

(53) JOSE ANGEL VALENTE, «M.H.; poesía y realidad», en *Insula,* ns. 224-225, julio-agosto de 1965. (Reivindica la importancia de *Viento del pueblo* y del *Cancionero y romancero de ausencias).*

5.— PRINCIPALES ESTUDIOS (desde 1966)

—AAVV, *Miguel Hernández,* Madrid, Taurus, 1975.
—AAVV, *En torno a Miguel Hernández,* Madrid, Castalia, 1978.

—CINTI, Bruna, «Scansione in versi di una prosa di Hernández», *Quaderni Ibero-Americani, nº 36-36, 1968.*

—CHEVALLIER, Marie, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández,* Université de Lille III, Service de reproduction des theses, 1972, 2 vol.

—CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1977.

—CHEVALLIER, Marie, *Los temas poéticos de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo XXI, 1978.

—DIEZ DE REVENGA, F. y DE PACO, M. *El teatro de Miguel Hernández,* Universidad de Murcia, 1981.

—DIMITRESCU, Domnita, «Análisis léxico-sintáctico de un poema de Miguel Hernández», *Boletín de la «Asociación Europea de profesores de español»,* Año V, nº 9, 1973.

—IFACH, María de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* Barcelona, Plaza y Janés, 1975.

—INNOCENTI, Renata, «Il teatro di Miguel Hernández», *Lavori Ispanistici,* III, Firenze, Casa editrice d'Anna, 1973.

—MACRI, Oreste, «Dialogo con Puccini su Hernández», *Quaderni Ibero Americani,* nº 39-40, 1968.

—MANRESA, Josefina, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández,* Madrid, Ediciones La Torre, 1980.

—MARTINEZ MARIN, F. *Yo, Miguel,* Orihuela, Orospeda, 1972.

—MOLINA, Manuel, *Miguel Hernández y sus amigos de Orihuela,* Málaga, El guadalhorce, 1969.

—MOLINA, Manuel, *Amistad con Miguel Hernández,* Alicante, Imp. Such, Serra y Cía, 1971.

—RAMOS, Vicente, *Literatura alicantina,* Madrid, Alfaguara, 1965.

—RAMOS, Vicente, *Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 1973.

—RAMOS, Vicente y MOLINA, Manuel, *Miguel Hernández en Alicante,* Alicante, Ifach, 1976.

—ROVIRA, José Carlos, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández, Aproximación crítica,* Alicante, IEA, 1976.

—ROVIRA, José Carlos, «Un texto desconocido de Miguel Hernández», *Camp de l'arpa,* nº 40 enero de 1957.

—ROVIRA, José Carlos, «Elogio de Perito en lunas» en AAVV, *Vida y muerte de Miguel Hernández,* Litoral, nº 73-74-75, 1978.

—ROVIRA, José Carlos, *Léxico y creación poética en la obra de Miguel Hernández,* Alicante, Universidad, 1983.

—SANCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández en la encrucijada,* Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1976.

La traducción de los textos es obra de las siguientes personas;

—Miguel Hernández; Vida y poesía y Problemas textuales y variantes: Attilio Dabini.

—El último mensaje de Miguel Hernández: Mª de Gracia Ifach.

—Miguel Hernández de par en par: Alvaro Delgado-Gal.

—Otras variantes y variaciones en el *Cancionero* y La presencia de los ojos en la poesía de Miguel Hernández: José Carlos Rovira.

INDICE

INTRODUCCION: Dario Puccini y la crítica hernandiana 9
PREMISA DEL AUTOR 15
I — FORMACION E INICIACION LITERARIA, 1910-1934 19
II — MADRID, 1934-1936 37
III — LA GUERRA CIVIL, 1936-1939 65
IV — LA CARCEL Y LA MUERTE, 1939-1942 91
V — CONCLUSION 121
APENDICE 1: A) Problemas textuales y variantes en la obra poética de Miguel Hernández 129
B) Otras variantes y variaciones 176
APENDICE 2: Polémica con Oreste Macrí
Oreste Macrí: Diálogo con Puccini sobre Hernández 183
El último mensaje de Miguel Hernández 189
APENDICE 3: Otros artículos
Aleixandre y Hernández; historia de una amistad en la poesía 197
Miguel Hernández de par en par 203
Diez sonetos inéditos 207
La presencia de los ojos en la poesía de Hernández 210
BIBLIOGRAFIA 219
Justificación de traducciones 229

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS «JUAN GIL ALBERT»

Colección Patrimonio	Sin IVA	Con IVA
1. A. RAMOS HIDALGO. *Evolución urbana de Alicante.* Prólogo de A. Gil Olcina	2.076	2.200
2. J. SAEZ VIDAL. *El arte barroco en Alicante (1641-1770).* Prólogo de E. Gómez Piñol	1.509	1.600
3. A. RIGUAL MAGALLON. *Flora y vegetación en la provincia de Alicante.* Prólogo de S. Rivas Godoy	2.076	2.200
4. J. CALVO-J. IBORRA. *Estudio ecológico de la laguna de La Mata*	1.415	1.500
5. VARIOS. *El eneolítico en el País Valenciano.* Actas del Coloquio celebrado en Alcoy. 1984	944	1.000
6. M. BOX AMOROS. *Humedales y áreas lacustres en la provincia de Alicante.* Prólogo de A. Gil Olcina	944	1.000
7. J. F. VERA REBOLLO. *Turismo y urbanización en el litoral alicantino.* Prólogo de A. Gil Olcina	1.887	2.000
8. J. M. SOLER. *Excavaciones arqueológicas en El Cabezo Redondo, Villena-Alicante.* (Coedición con el Ayuntamiento de Villena)	1.887	2.000
Colección Recuperación		
1. VALERY LARBAUD. *Diario alicantino (1917-1920).* Traducción de J. L. Cano	519	550
2. C. PALACIO. *Acordes en el alma.* Prólogo de A. Buero Vallejo	1.038	1.100
3. R. CHABAS. *Historia de Denia.* Prólogo de J. Carrasco Ferrer y M. Mas Carbonell. (Coedición con el Ayuntamiento de Denia)	944	1.000

4. R. ALTAMIRA. *Derecho consuetudinario y economía popular en la provincia de Alicante.* Prólogo de A. Gil Olcina	519	550
5. R. CHABAS. *El Archivo* T.I. Introducción de E. Llobregat. (Coedición con el Ayuntamiento de Denia).....	944	1.000
6. R. CHABAS. *El Archivo.* T. II. (Coedición con el Ayuntamiento de Denia).....	944	1.000
7. M. RICO Y GARCIA. *Ensayo biográfico-bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*	1.132	1.200

Colección Tradición

1. J. GONZALEZ I CATURLA. *Rondalles de l'Alacantí.* Prólogo de E. Rodríguez Bernabeu. 4ª ed. .	707	750
2. M. R. CABRERA I GONZALEZ. *Estudi de l'olivera, l'oliva i l'oli a les comarques alacantines.* Prólogo de F. Mira	472	500
3. J. M. SOLER. *Cancionero popular villenense.* (Coedición con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia)	1.887	2.000
4. J. GONZALEZ I CATURLA, *Rondalles del Baix Vinalopó. Contes populars.* Prefaci de M. Rodríguez i Maciá	566	600
5. A. SALVA I BALLESTER. *Jocs i Cançons populars.* (Coedición con el Ayuntamiento de Callosa d'Ensarrià)	944	1.000

Colección Ensayo e Investigación

1. J. MILLAN Y GARCIA VARELA. *Rentistas y campesinos. Desarrollo agrario y tradicionalismo en el sur del País Valenciano*	1.226	1.300
2. C. ALONSO ALONSO. *Intelectuales en crisis*	1.038	1.100
3. E. LA PARRA LOPEZ. *El primer liberalismo español y la Iglesia.* Prólogo de A. Mestre Sanchis.....	1.038	1.100
4. J. COLOMINA CASTANYER. *L'Alacantí. Un estudi sobre la variació lingüística*	1.038	1.100
5. L. BARBASTRO GIL. *El clero valenciano en el Trienio Liberal.* Prólogo de M. Revuelta.....	755	800
6. M. CRUZ ROMEO MATEO. *Realengo y municipio. Alcoi en el siglo XVIII*.....	566	600

7. J. FONTANA-R. GARRABOU. *Guerra y hacienda. La hacienda del Gobierno Central en la Guerra de la Independencia. 1808-1814*	944	1.000
8. VARIOS. *La Ilustración Española. Actas del Coloquio internacional celebrado en Alicante. 1-4 octubre de 1985.* (Eds. A. Alberola y E. La Parra) .	1.132	1.200
9. G. SANCHEZ RECIO. *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Alicante*	566	600
10. J. BAUZA LLORCA. *Jazz. Grabaciones maestras*	1.415	1.500
11. V. LEON NAVARRO. *Luis de Granada y la tradición eramista en Valencia. El siglo XVIII.* Prólogo de A. Mestre Sanchis.....	660	700
12. B. MONTOYA ABAD. *Variació i desplaçament de llengües à Elda i Oriola durant l'Edat Moderna.* Prólogo de F. Gimeno Menéndez.....	944	1.000
13. R. AZUAR CARMEN. *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*.....	377	400
14. F. MORENO SAEZ. *El movimiento obrero en Elche. (1890-1931).* (Coedición con el Ayuntamiento de Elche).....	1.132	1.200

Colección Documental

1. M.T. DIEZ Y Col. *Documentación relativa a la guerra civil en la provincia de Alicante.* Prólogo de S. Forner	472	500
2. J.M. DEL ESTAL GUTIERREZ. *Corpus Documental. I. El reino de Murcia bajo Aragón.* Prólogo de J. Torres Fontes	1.038	1.100
3. P. PLA ALBEROLA. *Cartas Pueblas del condado de Cocentaina.* (Coedición con el Ayuntamiento de Cocentaina).....	566	600
4. J. HINOJOSA MONTALVO. *Documentación medieval alicantina en el Archivo del reino de Valencia. I*.....	472	500
5. J. VIDAL OLIVARES. *Materiales para la historia económica de Alicante (1850-1900)*	755	800

Colección divulgación

1. A. ALBEROLA ROMA. *El pantano de Tibi y el sistema de riegos de la huerta de Alicante*	566	600
2. L. ABAD CASAL. *Los orígenes de la ciudad de Alicante.* 2ª ed	519	550

3. M.J. RUBIERA MATA. *La taifa de Denia*.....	Agotado	
4. D. CLIMENT I GINER. *Les nostres plantes.* 2ª ed.	802	850
5. M. ALCARAZ RAMOS. *Cuestión nacional y autonomía valenciana*.....	519	550
6. R.A. GUTIERREZ LLORET. *Republicanos y liberales. La revolución de 1868 y la 1ª República en Alicante*.....	519	550
7. S. VARELA BOTELLA. *Arquitecturas en la provincia de Alicante*.....	566	600
8. L. RICO-J.A. GIL-DELGADO. *Aves nidificantes en la provincia de Alicante*	849	900

Colección técnica

1. F. MAS PEREZ. *Las arcillas de interés cerámico en la provincia de Alicante.* Prólogo de F. Ruiz Beviá y V. Hernández Martínez	472	500
2. J.A. MARCO MOLINA. *El macizo del Maigmó. Estudio de geografía física*	472	500

Colección actual

1. J. GALTUNG. *Hitlerismo, estalinismo y reaganismo*	472	500
2. J.M. TORTOSA BLASCO. *El «cambio» y la modernización*.....	472	500
3. A. PEDREÑO-F. POVEDA. *I.V.A.: Análisis, comentarios y efectos económicos*	1.321	1.400
4. T. MAZON MARTINEZ. *La urbanización de la playa de San Juan: Un espacio turístico residencial*	378	400
5. M. LLOBREGAT-F. MATEO. *Las cooperativas de trabajo asociado. Problemática actual y análisis del fenómeno en Alicante*.....	472	500
6. VARIOS. *Dibujo en España*.....	755	800

Colección literatura y crítica

1. V. MARTINEZ COLOMER. *El Valdemaro.* Ed. de Guillermo Carnero.....	707	750
2. M. CIGES APARICIO. *Del cautiverio.* Ed. de Cecilio Alonso. (Coedición con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia).....	755	800

3. M. CIGES APARICIO. *Del hospital.* Ed. de Cecilio Alonso. (Coedición con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia)	755	800
4. M. CIGES APARICIO. *Del cuartel y de la guerra.* Ed. de Cecilio Alonso	944	1.000
5. M. CIGES APARICIO. *Del periódico y de la política.* Ed. de Cecilio Alonso	944	1.000
6. GABRIEL MIRO. *Novelas Cortas.* Ed. de Miguel A. Lozano. (Coedición con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia)	1.132	1.200

Colección poesía

1. G. SANTELICES. *Nocturno en Marrakesh*	283	300
2. M. HERNANDEZ. *24 sonetos inéditos.* Ed. de J.C. Rovira	377	400
3. VARIOS. *Una imagen americana.* Ed. de Kevin Power	567	600
4. J. MARGARIT. *La Cantata de Sant Just*	283	300
5. LL. ALPERA. *La ciutat irisada de les bugan. vilies.* Ed. de E. Llobregat	283	300

Colección indicios

1. F. GARCIA ROMAN. *De los pájaros*	283	300
2. M. MARTINEZ. *Claus de retorn*	283	300
3. M.A. CUEVAS. *Celebración de la memoria*	283	300
4. A. GRACIA. *Los ojos de la metáfora*	283	300

Colección narrativa

1. V. BOTELLA. *Todas las horas hieren*	755	800

Fuera de colección

J. GIL-ALBERT. *Vibración de estío*	472	500
J. GIL-ALBERT. *La fascinación de lo irreal*	755	800
M. HERNANDEZ. *Cuaderno del Cancionero y Romancero de ausencias.* Preliminar de C. Conde. Ed. de J.C. Rovira	1.132	1.200
VARIOS. *La Ilustración valenciana*	1.132	1.200
VARIOS. *La arqueología en Alicante (1976-1986)*	944	1.000
VARIOS. *El anarquismo en Alicante (1868-1945)*	944	1.000
VARIOS. *El toro y sus mundos*	944	1.000
VARIOS. *Rafael Altamira. 1866-1951*	1.227	1.300

Coediciones

VARIOS. *Premis literaris ciutat de Benidorm.* (Coedición con el Ayuntamiento de Benidorm)	424	450
A. ESPINOS-F. POLO. *Xàbia. Anotaciones de una villa mediterránea.* 2ª ed. (Coedición con el Ayuntamiento de Jávea)	1.227	1.300
M. DEL REY AINAT. *Arquitecturas rurales dispersas en la comarca de La Marina.* (Coedición con el Colegio de arquitectos de Alicante)	378	400
DOXA. *Problemas abiertos de filosofía del derecho.* nº 1. (Coedición con la Universidad de Alicante)	613	650
A. MORELL. *L'espai de la tenebra.* (Coedición con el Ayuntamiento de Elche)	283	300
A. MORA CAÑADA. *Monjes y campesinos. El señorío de la Valldigna en los siglos XVII y XVIII.* (Coedició amb l'Institut d'Estudis i Investigació «Alfons el Vell» de Gandia). Prólogo de Mariano Peset	613	650
VARIOS. *I Congrés d'Estudis de La Marina Alta.* (Coedició amb l'Institut d'Estudis Comarcals de La Marina Alta)	944	1.000
VARIOS. *Alcoy, Prehistoria y Arqueología. Cien años de investigación.* (Coedición con el Ayuntamiento de Alcoy)	Agotado	
R. ALCALA-F. ÑIGUEZ. *Copy-Art. El arte de la fotocopia.* (Coedición con el Centro de Arte y Comunicación Visual «Eusebio Sempere)	1.887	2.000
M. LOPEZ TERRADA. *Libros y folletos científicos en la Valencia de la Ilustración.* (Coedició amb Alfons el Magnànim. I.V.E.I.)	1.500	1.590
V. PESET LLORCA. *Estudios históricos sobre la psiquiatría valenciana.* (Coedició amb Alfons el Magnànim. I.V.E.I.)	901	955
J. GIL-ALBERT. *Cartas a un amigo.* (Coedición con Pre-Textos)	1.132	1.200
VARIOS. *Atlas sociodemográfico de la ciudad de Alicante.* (Coedición con el Ayuntamiento de Alicante)	1.132	1.200
M. MARTINEZ GOMIS. *La Universidad de Orihuela 1610-1807.* 2 tomos. (Coedición con la Caja de Ahorros Provincial de Alicante). Prólogo de A. Mestre Sanchis	1.887	2.000

J. VIDAL OLIVARES. *Comerciantes y políticos. Alicante 1875-1900.* (Coedición con la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Alicante)	472	500
R. NAVARRO-A. NAVARRO. *Inventario de bienes de Jorge Juan y Santacilia.* (Coedición con la Caja de Ahorros Provincial de Alicante)	472	500

Publicaciones en microficha

M.A. ROGLES HERNANDEZ. *Aproximación a la demografía de Alicante en los siglos XVI y XVII*.....	236	250
M. RICO Y GARCIA. *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia.* 16 tomos.....	283	u/300.

Revistas

FORMA ABIERTA, II época, nº 1. *La movida del cómic*.....	660	700
FORMA ABIERTA, II época, nº 2. *Las palmeras salvajes*.....	236	250
FORMA ABIERTA, II época, nº 3. J. COLLIA. *Fiestas de toros en Alicante. 1650-1900.* Prólogo de J. Ferrández Casares	1.132	1.600
FORMA ABIERTA, II época, nº 4. *Barrio plateado por la luna*	661	700

Canelobre

Nº 1	Junio, 1984	353	375
Nº 2	Otoño, 1984		
Nº 3	Primavera, 1985	353	375
Nº 4	Verano, 1985	377	400
Nº 5	Otoño/Invierno, 1985	472	500
Nº 6	Primavera, 1986	377	400
Nº 7/8	Verano/Otoño, 1986	472	500
Nº 9	Invierno/Primavera, 1987	472	500

POSTIGUET Nº 0	150	160

Pedidos: LA TIERRA. LIBROS
Pintor Gisbert, 7
Teléfono 512 15 77
03005 ALICANTE

INSTITUTO DE ESTUDIOS
JUAN GIL - ALBERT

Diputación
Provincial
de Alicante

ENSAYO E INVESTIGACION/15

La presente obra es una recopilación del conjunto de materiales que Dario Puccini ha dedicado al poeta Miguel Hernández, su obra de 1966, hasta artículos de estos últimos años. Este libro es, por tanto, un reconocimiento a la actividad crítica de un hispanista italiano que ha restituido la lectura del poeta en el ámbito, doble, de la tradición literaria española en la que Hernández surge, y en la contemporánea perspectiva de la poesía resistencial europea. La edición de estos textos, cuidada por José Carlos Rovira quien prologa el volumen, pone delante del lector, por tanto, un panorama orgánico de crítica y críticas que el tiempo ha ido confirmando y acrecentando en su valor.

Dario Puccini es catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Roma. Ha publicado múltiples estudios y ediciones en el ámbito del hispanismo, entre los que queremos destacar sus trabajos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, etc., autores que, además, ha editado y traducido en Italia durante todos estos años.