MIGUEL HERNÁNDEZ Y PABLO NERUDA (1935-1936)

Antonio Jiménez Millán

Miguel Hernández, entre Sijé y Bergamín

Suele considerarse a Miguel Hernández como el poeta *modelo* de la Guerra Civil española, el poeta combatiente que no se limitó a ejercer su actividad propagandística en la retaguardia. Eso es cierto, pero tampoco podemos olvidar que su orientación ideológica –y literaria– experimentó un cambio radical apenas un año antes de que estallara el conflicto bélico, hacia 1935. Sería imposible entender la formación cultural de Miguel Hernández al margen del sustrato ideológico de la pequeña burguesía campesina, donde se impone un moralismo a ultranza impregnado de valores tradicionalistas católicos; no hay que olvidar la influencia directa que sobre él ejerció Ramón Sijé, fundador de la revista *El Gallo Crisis* (Orihuela, 1934-1935), una publicación financiada por el notario José María Quiles y Sanz, candidato de la CEDA en las elecciones de 1936, y sustentada en los criterios de otros dos personajes muy significativos: el falangista Juan Bellod y el fraile capuchino Buenaventura de Puzol; como ha señalado Eutimio Martín, «Sijé se apoyaba sobre el trípode: Iglesia, Falange y derecha ultraconservadora» (Martín 2010: 232). *El Gallo Crisis* se convierte, desde sus inicios, en un órgano de expresión del catolicismo rural: para Sijé existe un modelo paradigmático en la historia de España: el Siglo de Oro, es decir, la España imperial cuya *esencia* se corresponde con los valores católicos, con la *Tradición*, que se condensa, además, en el «alma castellana» (Alonso 1974: 29-33). Se trataba, pues, de recuperar la literatura de los Siglos de Oro, empezando por la poesía «profética», en el sentido que le daba fray Luis de León: la poesía (o lo que es igual, la palabra) como *transparencia* de

los designios divinos. La «Profecía sobre el campesino», un poema que Miguel Hernández publicó en el primer número de *El Gallo Crisis* (Corpus de 1934), se sitúa de lleno a la línea doctrinal de Sijé:

> Tú no eres tú, mi hermano y campesino;
> tú eres nadie y tu ira, facultada
> de manejables arcos acerados.
> A tu manera faltas sosegada,
> a tu amor y destino, veterana asistencia de los prados.
> [...]
> En nombre de la espiga, te conjuro:
> ¡siembra el pan! con esmero.
> Día vendrá un cercano venidero
> en que revalorices la esperanza,
> buscando la alianza
> del cielo y no la guerra.
>
> ¡Tierra! de promisión y de bonanza
> volverá a ser la tierra!
> (*OC*, I, 293-295)[1]

Se advierte aquí la exaltación de los valores rurales, incontaminados, puros, que han de *realizarse* según las leyes divinas: el campesino, al trabajar la tierra, trabaja las *sustancias* eucarísticas (el pan, el vino) y está, por consiguiente, más cerca de Dios. «El campesino –escribía Ramón Sijé– en este aspecto dramático de la visión poética, es la prueba plástica de la existencia de Dios» (Sijé 1975: 302-305). De este modo, la ingenuidad, incluso la ignorancia campesina, son propuestas como valores «puros» frente a la «impureza» de las ciudades, que despiertan una impresión totalmente negativa en el primer Hernández. Véase el principio de «El silbo de afirmación en la aldea», publicado también en *El Gallo Crisis*:

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

---

[1] Seguimos la edición más reciente de las *Obras completas*. En adelante, *OC*, I y II.

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.

Después de describir con detalle los aspectos repugnantes del espacio urbano («rascacielos... ¡rascaleches!»), el poema termina con una exaltación de la vida rural (el clásico «menosprecio de corte y alabanza de aldea»), nada ajena tampoco al influjo de fray Luis de León:

Lo que haya de venir, aquí lo espero
cultivando el romero y la pobreza.
Aquí de nuevo empieza
el orden, se reanuda
el reposo, por yerros alterado,
mi vida humilde, y por humilde, muda.
Y Dios dirá, que está siempre callado.
(*OC*, I, 300-305)[2]

Concha Zardoya argumentó que Miguel Hernández en sus *silbos*, sobre todo en la colección *El silbo vulnerado* (1934), se inspiraba en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz (Zardoya 1955: 55). El hecho es que el intento de recuperación de la literatura del Siglo de Oro se centra, preferentemente, en lo que Sijé llamaba «lo clásico-conceptista» o el «eterno barroco» español, algo que, a niveles más concretos, alcanza una forma de expresión privilegiada en el *auto sacramental*. En 1934, *Cruz y Raya* (otra revista católica, aun cuando su orientación fuera muy distinta a la de *El Gallo Crisis*: el propio Bergamín lo dejó muy claro en su momento) publica un auto

[2] Las anotaciones de Hernández en los años 1932-1933 revelan una auténtica obsesión por «recubrir la verdad» en el poema, obsesión propia de la ideología organicista nobiliaria, cuyos efectos se prolongan en determinados discursos ideológicos hasta el siglo XX (véase Rodríguez 1974). Dice Miguel Hernández: «El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza [...]. Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad...» («Mi concepto del poema», *OC*, I, 732; véase Sánchez Vidal 1976: 7).

sacramental de Hernández, escrito a instancias de Sijé: *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras,* de indudables reminiscencias calderonianas.[3] Las motivaciones profundas de la revitalización de este género son resumidas perfectamente por Agustín Sánchez Vidal, que ve en esta obra la continuación del hermetismo de *Perito en Lunas,* solo que en un sentido estrictamente religioso: «...el auto tiene abundantes componentes gongorinos y conceptistas. La razón es sencilla: si en la religión hay zonas oscuras para la mente humana (los llamados «misterios») ante los que solo cabe la adhesión por la fe, la única forma de aludir a ellas es mediante rodeos verbales o conceptuales: es decir, por la metáfora, el símbolo y todos los grados del enigma» (Sánchez Vidal 1976: 9). En efecto, la estructura de los autos sacramentales condiciona una especial identificación masiva con el misterio de la eucaristía: la contemplación comunal que de dicho misterio realiza el pueblo (el conjunto de los «fieles») constituye la base de su propia «unidad espiritual».

Este es, precisamente, el núcleo de la idea imperial que mantiene Sijé: se trataría, para él, de volver a proyectar la ideología religiosa (la sacralización, en última instancia) hacia el espacio público, en contra del pensamiento liberal y de sus connotaciones laicas. De un modo semejante a lo que ocurre en la teoría de Ernesto Giménez Caballero, las nociones de «Catolicidad» e «Imperio» resultan inseparables en el discurso de Sijé; a partir de esas creencias, él intenta legitimar la superioridad de «lo clásico-conceptista» frente a «lo romántico», a todos los niveles y, en un sentido estrictamente político, la *idea imperial* se opone a las teorías liberales. El romanticismo político es, para Sijé, «la conciencia demoníaca de la bondad natural y poder del hombre hecha declaración de derecho [...], de la creencia sensual en el hombre, en la nada, en la selva» (ver Alonso 1974: 32).[4] Tanto en política como en

[3] La revista lo publicó en dos entregas (número 16, julio de 1934, y números 17-18, agosto-septiembre de 1934). También se editó en volumen, como separata.

[4] Escribe, a este respecto, Eutimio Martín: «La colaboración de Miguel Hernández en la empresa sijeana de *El Gallo Crisis* marca el apogeo de la ideología ultrarreaccionaria que le inspiró el fascismo teocrático de su director [...]. Difícil es determinar si Miguel Hernández ponía tan brillantemente su arte al servicio de la política clerical ultraconservadora por oportunismo o por convicción personal. Nos inclinamos a pensar que por ambas razones a la vez, en modo alguno excluyentes» (Martín 2010: 247 y 249).

arte, el romanticismo implica decadencia, desorden, frente al *orden* que conlleva lo *clásico-conceptista*, como estilo de una *Edad de Oro*. Por supuesto, el enfrentamiento de Sijé con las tendencias ideológicas que en los años treinta defendían un «nuevo romanticismo» es radical; de ahí su malestar cuando Miguel Hernández se aproxima al grupo de Neruda y las contradicciones del propio Hernández, que oscila entre el catolicismo tradicionalista de Orihuela y la avanzada que constituía en aquellos momentos el núcleo agrupado en torno a *Caballo Verde para la Poesía*. El último ensayo que escribió Sijé, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas* (inédito hasta 1973), recogía su peculiar tesis sobre el movimiento romántico. El texto fue presentado al Concurso Nacional de Literatura, que había escogido como tema las características del romanticismo español, pero fue Guillermo Díaz-Plaja quien obtuvo el primer premio con su *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Ramón Sijé murió el 24 de diciembre de 1935, se dice que agotado por el esfuerzo que supuso acabar ese trabajo en los plazos establecidos. Miguel iba a expresar su indudable sentimiento de culpa en una memorable elegía.

En el entorno de Pablo Neruda

Desde diciembre de 1931, fecha en la que se traslada por primera vez a la capital, Miguel Hernández realiza varios viajes a Madrid con la intención de afianzar su carrera literaria. En 1934 está muy próximo a José Bergamín y al círculo de *Cruz y Raya*, como hemos visto, pero en julio de ese mismo año conoce a Pablo Neruda y en la primavera de 1935 a Vicente Aleixandre: el encuentro con los dos poetas va a resultar decisivo para el cambio de orientación de su obra. Hay otros factores que contribuyen a ese cambio: en primer lugar, la incorporación a las Misiones Pedagógicas (1935), que le lleva a varios pueblos de la provincia de Salamanca junto a Enrique Azcoaga; a principios de 1936 repite la experiencia en localidades de la provincia de Ciudad Real. En segundo lugar, la relación con la pintora gallega Maruja Mallo, seguramente muy distinta de su «casto» noviazgo con Josefina Manresa, formalizado en septiembre de 1934 (basta con recordar los conocidos versos de *El rayo que no cesa*: «Te me mueres de casta y de sencilla...»).

Pablo Neruda había llegado a Barcelona para ocupar el cargo de cónsul de Chile y, después de algunos viajes a Madrid, se trasladó definitivamente a esta ciudad en febrero de 1935. La acogida que se le dispensó entonces fue muy favorable, incluso podíamos decir entusiasta, a diferencia de lo que ocurrió en su primera visita de 1927; su libro *Residencia en la tierra*, publicado en Santiago de Chile (1933), contó con una reedición ampliada en Madrid (Cruz y Raya, 1935) y las ediciones Plutarco anticiparon «Tres cantos materiales de *Residencia en la tierra*» a modo de homenaje, con una dedicatoria de los poetas españoles (Miguel Hernández entre ellos).[5] Neruda va a dirigir en Madrid la revista *Caballo Verde para la Poesía*, editada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Aparecieron cuatro números correspondientes a octubre, noviembre y diciembre de 1935 y enero de 1936: su orientación no puede confundirse con la de *Octubre* o *Nueva Cultura*, aunque en ella publiquen poemas de claro contenido ideológico Alberti, Serrano Plaja o el argentino Raúl González Tuñón. El propio Neruda escribe (aunque no firma) los manifiestos que abren cada uno de los números de la revista; el que corresponde al número 1, «Sobre una poesía sin pureza», nos da la clave de la inversión de las poéticas formalistas de los años veinte: la poesía puede y debe recoger la vida en todos sus aspectos, sin admitir los «presidios retóricos» (es Miguel Hernández quien utiliza esta expresión cuando elogia la poesía de Neruda, como veremos). La influencia de Neruda se traduce en un cierto irracionalismo vitalista que quiere ser expresión de los problemas del hombre: ya es evidente la quiebra de los ideales *puristas* que, en la década anterior, mantenían una separación tajante

[5] El texto decía así: «Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos –últimos testimonios de su magnífica creación– no hacemos otra cosa que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria. Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía en lengua española». Firmaban Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco.

entre vida y literatura, asignando a la creación poética un espacio autónomo e independiente de la realidad cotidiana y de la historia. La reacción de Juan Ramón Jiménez no se hizo esperar: «Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran Poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales...» (véase Cano Ballesta 1972: 201-213). Hubo incluso un intento de revitalizar la estética *purista* desde las páginas de *Nueva Poesía*, una publicación surgida en Sevilla, pero en 1935 la tendencia dominante era ya de otro signo e implicaba a un buen número de intelectuales, escritores y artistas.

Tal vez la polémica Neruda/Juan Ramón Jiménez indujo a subrayar el carácter comprometido de la revista, pero lo cierto es que *Caballo Verde para la Poesía* no se plantea en absoluto como una publicación de carácter *revolucionario*: la afirmación de una poesía «impura» no trae consigo la necesidad del compromiso, aunque aparezcan algunos poemas orientados en este sentido. Como se sabe, el compromiso de Neruda parte de la Guerra Civil española y, en 1935, quien asume una postura militante es su compañera Delia del Carril. El hispanista Jan Lechner llamó la atención sobre la diversidad de las colaboraciones aparecidas en la revista (1968: 98-100), que recoge a surrealistas franceses como Robert Desnos, a poetas hispanoamericanos de muy diversas tendencias (desde González Tuñón a Ricardo Molinari, por citar a dos argentinos) y a la mayoría de los poetas españoles ya consagrados (Aleixandre, Alberti, Guillén, Lorca, Cernuda, Prados, Altolaguirre y Moreno Villa) junto con aquellos que empezaban a adquirir cierto renombre en los círculos madrileños, caso de Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja y Leopoldo Panero. Alberti colabora en el número 2 (noviembre de 1935) con un soneto referido a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, y en el 4 (enero de 1936), en el que publica una serie de cuatro sonetos con los títulos «El terror y el confidente» y «El perro rabioso», incluidos luego en *De un momento a otro.* Estos poemas, junto con los de González Tuñón y Serrano Plaja, constituyen la única aportación de carácter netamente comprometido. «Poema caminando», de Raúl González Tuñón, aparece en el número 1. La huella que dejó el lenguaje nerudiano de *Residencia en la tierra* puede constatarse a lo largo de todo este poema, en el que domina una visión caótica de la realidad, cuyos elementos

se asocian de manera completamente arbitraria, en principio, para resaltar al final las imágenes de la destrucción y la injusticia:

> Hay estrellas que atisban faros adormecidos
> ahogados con compases, ciegos con telescopios,
> y poetas que atrapan los instantes que vuelan
> y eternizan los hechos y las dudas del hombre.
> [...]
> Hay pescados y máquinas y ferias y asesinos,
> vuelos ciegos de pájaros sin alas,
> trasnochados maniquíes, mingitorios
> –hay petróleo–
> indescifrables lunas de cemento y acuario,
> imágenes insomnes de tantos velatorios.
> Hay millonarios.

La violencia y la tensión dominantes en la realidad histórica que estaba viviendo Europa quedan reflejadas en el poema de González Tuñón. Aún pervive el impacto de la represión de Asturias, y a ello se unen las consecuencias de la barbarie del nazismo, una amenaza cada vez más inminente:

> Se han visto marchas de hambre sobre flamantes villas
> y de burgueses muertos vientres agujereados
> y filas de mineros fusilados
> y judías violadas y suicidios y ahorcados.

En un final de tono casi profético, el poema anuncia la inmediatez del conflicto, afirmando al mismo tiempo la validez revolucionaria de la poesía en esos momentos decisivos:

> Hay la revuelta próxima que estallará de pronto
> como la luz tan súbita que inventa una ventana.
> Hay posibilidades para la poesía.
> Hay mañana.

La admiración de los jóvenes poetas hacia Neruda era considerable en aquellos momentos. Miguel Hernández se unirá con entusiasmo a esa tendencia que pretendía integrar como material poético

todos los elementos de la realidad. Los versos de *Residencia en la tierra* estaban causando un efecto revulsivo sobre los poetas españoles e iberoamericanos, y el propio Hernández lo refleja en un artículo publicado en *El Sol*, el 2 de enero de 1936: «La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico, que no se puede limitar; es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos. Estamos escuchando la voz virgen del hombre que arrastra por la tierra sus instintos de león; en un rugido, y a los rugidos nadie intenta ponerles trabas [...]. Rehúye la crueldad del perfil; le repugna el frío de lo premeditado y artificioso: la forma obstinada. La poesía no es cuestión de consonante: es cuestión de corazón» (*OC*, I, 770-771). A la vez, Miguel Hernández lanza sus invectivas contra la *poesía pura* y reafirma la inserción del arte, de la poesía, en la vida: «Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante [...]. Estoy harto de tanto arte menor y puro. Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre» (*OC*, I, 774-775). Miguel Hernández publicaría en el primer número de *Caballo Verde para la Poesía* (octubre de 1935) el poema «Vecino de la muerte», que deja ver cierta influencia de los versos de *Residencia en la tierra*:[6]

En esta gran bodega donde fermenta el polvo,
donde es inútil injerir sonrisas,
pido ser cuando quieto lo que no soy movido:
un vegetal sin ojos ni problemas,
cuajar, cuajar en algo más que en polvo,
como el sueño en estatua derribada;
que mis zapatos últimos demuestren ser cortezas,
que se produzcan cuarzos en mi encantada boca,
que se apoyen en mí sembrados y viñedos,
que me dediquen mosto las cepas por su origen.
(*OC*, I, 456)

[6] Sobre la influencia de Neruda en el lenguaje poético de Hernández, véase Salaün 1978: 187-193. También Chevallier, 1977.

Señala Eutimio Martín que «si algo nuevo denota «Vecino de la muerte» es una mayor receptividad a la formulación surrealista, en la que Miguel Hernández se revela deudor tanto de Neruda (*Residencia en la tierra*) como de Aleixandre (*La destrucción o el amor*)» (Martín 2010: 305). Lo cierto es que la integración de Miguel Hernández en el grupo de Pablo Neruda es decisiva de cara a su trayectoria posterior, y lo confirma, precisamente por su rechazo, la actitud de Ramón Sijé, que no duda en reprender a su hasta entonces íntimo amigo. Sijé no solo estaba pensando en Neruda, sino también en Vicente Aleixandre, en Alberti e incluso –aunque no lo nombre– en García Lorca (uno de los pocos que habían apreciado *Perito en lunas*, a pesar de sus muchas reservas ante el poeta oriolano). En principio, Hernández quiso difundir *El Gallo Crisis* en los ambientes madrileños; las palabras de Neruda acerca de la revista son tajantes: «Querido Miguel, siento decirle que no me gusta *El Gallo Crisis*. Le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso... Ya haremos revista desde aquí, querido pastor, y grandes cosas».[7] Conforme avanza el año 1935, Hernández se aleja cada vez más de la influencia de Sijé; éste le escribe desde Orihuela a raíz de su participación en *Caballo Verde para la Poesía*: «Nerudismo (¡que horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello de partes prohibidas y de prohibidos caballos!); aleixandrismo; albertismo. Una sola imagen verdadera: la prolongación eterna de los padres. Lo demás, lo menos tuyo. ¿Dónde está Miguel, el de las batallas?» (ápud Zardoya 1955: 24).

Sin embargo, el cambio de orientación en la escritura de Miguel Hernández había empezado a producirse a raíz de la revolución de Asturias. Se ha dicho que su obra teatral *Los hijos de la piedra*, escrita en 1935, se inspiraba en esos acontecimientos históricos, aunque también se han dado poderosos argumentos en contra de tal interpretación (cf. Sánchez Vidal 2010: 36-37; Martín 2010: 345-350). Lo que sí resulta evidente es que el drama revela ya un cambio de *modelo* sin perder la referencia de la literatura áurea: ya no es Calderón, sino Lope de Vega el que ejerce una mayor influencia. Era el año del centenario de Lope, y Hernández adapta el tema de

[7] Carta del 4 de enero de 1935 (véase Cano Ballesta 1971: 38).

la rebelión de Fuenteovejuna a los sucesos de la España contemporánea –su siguiente obra teatral–, *El labrador de más aire* (1937), se atendrá igualmente al modelo lopesco (cf. Pérez Montaner 1975: 279-287; Hulse, 1975: 306-315; Delay 1978: 109-135). En *Los hijos de la piedra* sigue operando, no obstante, el influjo de Ramón Sijé: los mineros se rebelan contra un patrono injusto después de la violación de la mujer del pastor (parece clara la sujeción al modelo de *Fuenteovejuna*), pero están añorando continuamente a un patrono anterior, prototipo de bondad y justicia. La tesis que mantiene Sijé corresponde a la que, objetivamente y al margen de las lecturas *progresistas* de los años treinta, sustenta la obra de Lope de Vega: la rebelión se produce cuando el poder no justifica la nobleza de su linaje, de su *sangre*, en términos de Lope, o la capacidad que su *jerarquía* requiere, en términos de Sijé (1934: 25-42).[8]

La ruptura ideológica más clara por parte de Hernández se advierte en la poesía inmediatamente anterior y posterior a la publicación de *El rayo que no cesa* (Madrid, Ediciones Héroe, enero de 1936), libro que refleja la profunda crisis hernandiana de los años 1934 y 1935.[9] Fue precisamente Raúl González Tuñón el que ofreció un testimonio revelador del cambio de actitud por parte del poeta oriolano: «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 Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad» (ápud Romero 1958: 75). No olvidemos que González Tuñón escribió un libro de poemas que abordaba directamente los acontecimientos y personajes del octubre asturiano, *La rosa blindada*, buena parte del cual leyó en las tertulias e incluso en el Ateneo de Madrid. Al poeta argentino dedicará Miguel Hernández un soneto escrito en esas fechas («Raúl, si el cielo azul se

---

[8] Las tesis de Sijé eran ya en ese momento (el del estallido de la revolución de Asturias) contrarias a las de José Bergamín.

[9] Crisis que, tal como han observado Sánchez Vidal, Marina Mayoral o Eutimio Martín, estaba determinada por la represión de las «fuerzas vitales». Véase el poema «Mi sangre es un camino», de *El rayo que no cesa* (cf. Mayoral 1978: 95-108).

constelara / sobre sus cinco cielos de raúles, / a la revolución sus cinco azules / como cinco banderas entregara...», *OC*, I, 461).

Pero ya en junio de 1935, cuando acababa de aparecer «El silbo de afirmación en la aldea» en el número 5-6 de *El Gallo Crisis*, Miguel Hernández reniega del poema y de la revista en una carta a Juan Guerrero Ruiz. Y, de paso, también se preocupa de marcar las distancias con José Bergamín, que se había desentendido de la publicación de la obra dramática de Hernández *El torero más valiente*. Después de excusarse por no haberle enviado el auto sacramental, le dice a Juan Guerrero:

> Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas que digo allí, ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de *Cruz y Raya*, ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé.
>
> En el último número aparecido recientemente de *El Gallo Crisis* sale un poema mío escrito hace seis o siete meses: todo él me suena extraño. Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica.
>
> (*OC*, II, 1.535)

Y en esa misma carta promete enviarle un poema que serviría «como ejemplo de lo que quiero decir». Se trata de «Sonreídme», un poema rabiosamente anticlerical que marca el distanciamiento definitivo de la religión y de la iglesia católica, a las que el poeta considera responsables de la represión de la «verdadera naturaleza» y de los impulsos vitales:

> Vengo muy satisfecho de librarme
> de la serpiente de múltiples cúpulas,
> la serpiente escamada de casullas y cálices...
> [...]
> Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
> de aquella boba gloria: sonreídme.
> [...]
> Me libré de los templos: sonreídme,
> donde me consumía con tristeza de lámpara
> encerrado en el poco aire de los sagrarios.
> Salté al monte de donde procedo,

a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro.
[...]
Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,
los notarios y los registradores de la propiedad
caen aplastados bajo furiosos protocolos,
los curas se deciden a ser hombres
y abierta ya la jaula donde actúa de león
queda el oro en la más espantosa miseria.
(*OC*, I, 445-446)

Otro poema de signo claramente revolucionario y anticlerical es «Alba de hachas», que anuncia ya el tono de algunos poemas de *Vientos del pueblo.* Según Leopoldo de Luis, fue escrito probablemente en la primavera de 1936 y «quizá sea el poema revolucionario más violento de Miguel Hernández. Por otra parte, es producto de una época de profunda crisis espiritual en el autor, que se ha apartado –según se desprende de otro poema coetáneo, el ya citado «Sonreídme»– de las ideas religiosas albergadas en su primera juventud» (Luis 1977: 19). Destacamos algunos fragmentos:

Amanecen las hachas destruyendo y cantando.

Se cubren las cabezas de peligros
y amenazas mortales:
temen los asesinos que preservan cañones.
Los órganos se callan a torrentes
y Dios desaparece del sagrario
envuelto en telarañas seculares.
[...]
Amanecen las hachas crispadas, vengativas.
Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal de rayo rudo.
(*OC*, I, 444-445)

Así pues, tanto Miguel Hernández como Arturo Serrano Plaja se anticipan a Pablo Neruda en lo que se refiere a la intención revolucionaria de la poesía, aunque la influencia de Neruda fuese decisiva

de cara a la ruptura de Hernández con el neocatolicismo de Ramón Sijé y *El Gallo Crisis*. La teoría nerudiana de la «poesía impura» constituye un factor definitivo para el desplazamiento de aquella estética que dominaba en el primer libro de Hernández, *Perito en lunas*, un ejercicio neobarroco que inicialmente llevaba el título –tan purista– *Poliedros* y que prolongaba, en la década de los treinta, aquella admiración por Góngora que en 1927 definió las señas de identidad de un brillante grupo de poetas.

En los meses anteriores a la Guerra Civil, Miguel Hernández escribe dos poemas muy reveladores, «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda» y «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre». A estos dos autores van a ir dedicados los libros que Miguel Hernández escribirá en plena guerra: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Este último, escrito entre 1937 y 1938, deja ver en su creciente pesimismo la crueldad de la situación y el sesgo negativo que iba tomando la contienda para el bando republicano, además de la dramática pérdida de su primer hijo («Pintada, no vacía: / pintada está mi casa / del color de las grandes / pasiones y desgracias...», *OC*, I, 588) (cf. Jiménez Millán 2010: 33-52). Pero en ese mismo libro transmitió Miguel Hernández, quizá como ningún otro poeta del momento, una visión de la Guerra Civil como conflicto de clases y de ideologías. Acabamos citando esta estrofa del poema «El hambre»:

> Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente,
> los que entienden la vida por un botín sangriento:
> como los tiburones, voracidad y diente,
> panteras deseosas de un mundo siempre hambriento.
> (*OC*, I, 570)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso, Cecilio (1974). «Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé», *Camp de L'Arpa* 11, Barcelona: 29-33.

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

–, (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid: Gredos.

–, ed. (1978). *En torno a Miguel Hernández*, Madrid: Castalia.

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

Hernández, Miguel (1977). *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, Introd., selec. y notas de Leopoldo de Luis, Madrid: Alianza.

–, (2010). *Obras completas*, vol. I, *Poesía Prosas*, y vol. II, *Teatro/Correspondencia*, Ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid: Espasa-Calpe.

Hulse, Lloyd K. (1975). «La influencia de dos obras de Lope de Vega en *El labrador de más aire*», en Ifach, ed. 1975, 306-315.

Delay, Florence (1978). «El teatro de Miguel Hernández», en Cano Ballesta, ed. 1978, 109-135.

Ifach, María de Gracia, ed. (1975). *Miguel Hernández*, Madrid: Taurus, serie El escritor y la crítica.

Jiménez Millán, Antonio (2010). «Un giro ideológico: el compromiso político de Miguel Hernández (1935-1936)» en Claude Le Bigot (ed.), *Lectures de Miguel Hernández. La voix poétique du déchirement*, Rennes: PUR, 33-52.

Lechner, Johannes (1968). *El compromiso en la poesía española del siglo* XX, 1, Leiden: Prensas Universitarias. Véase también la «Nota preliminar» de Lechner a la reimpresión de *Caballo Verde para la Poesía*, Nendeln-Liechtenstein: Verlag Detlev Auvermann, 1974.

Luis, Leopoldo de (1977). «Introducción» en Hernández 1977, 7-18.

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

Mayoral Marina (1978). «El último rincón de Miguel Hernández», en Cano Ballesta, ed. 1978, 95-108.

Pérez Montaner, Jaume (1975). «Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández», en Ifach, ed. 1975, 279-287.

Rodríguez, Juan Carlos (1975). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid: Akal.

Romero, Elvio (1958). *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires: Losada.

Salaün, Serge (1978). «Miguel Hernández: individualidad y colectividad», en Cano Ballesta, ed. 1978 187-193.

Sánchez Vidal, Agustín (1976). *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, col. Los Suplementos.

–, (2010). «Introducción», en Hernández 2010, I, 29-48.

SIJÉ, Ramón (1934). «El golpe de pecho, o de cómo no es lícito derribar al tirano», *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación* 19, octubre: 25-42.

–, (1975). «El comulgatorio espiritual (Hacia una definición del Auto Sacramental)», en Ifach, ed. 1975, 302-305. 1ª ed. en *El Gallo Crisis* 3 y 4, Orihuela: San Juan de Otoño de 1934.

ZARDOYA, Concha (1955). *Miguel Hernández. Vida y obra*, Nueva York: Hispanic Institute.