Unidad y Coherencia en la Poesía Múltiple de Miguel Hernández

LUCE LOPEZ BARALT

A Merce, este poeta compartido

Es ya tradición de la crítica[1] encasillar a Miguel Hernández en etapas y estilo poéticos inconexos y contradictorios. Se le ha representado, casi unánimemente, como el poeta oscuro y mimético de *Perito en lunas* (1933), que necesitó de la sacudida de la Guerra Civil española para hacer poesía sencilla, directa y éticamente responsable en *Viento del pueblo* (1937), *El hombre acecha* (1937-39) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-41). Algunos críticos muestran preferencia por el "primer" Miguel Hernández, otros, por el "segundo", pero coinciden en la irreconciliable división de su obra poética.

En el fondo no hay tal. La división no es tan irreconciliable como parece a primera vista. O, para ser más exactos, estas grandes diferencias estilísticas[2] que la crítica ha observado entre los distintos libros del poeta constituyen la constante clave de su arte: el contraste. Miguel Hernández es "preciosista" y gongorino en *Perito en lunas*, pero también prosaico, anunciando con ello sus libros posteriores; mantiene aún reminiscencias de la metáfora clásica (Góngora, Quevedo) en *El rayo que no cesa*, pero en sorprendente unión con imágenes a-racionales o superrealistas[3] y con

[1] Juan Cano Ballesta, Concha Zardoya, José Angel Valente, Juan Guerrero Zamora, Antonio Vilanova, Leopoldo Urrutia de Luis, Jorge Campos, por mencionar algunos de los más sobresalientes.

[2] Y éticas. No nos ocupamos, por la limitada extensión de nuestro trabajo, de este aspecto tan importante en la poesía hernendiana.

[3] Nos referimos a las imágenes en las que lo que se compara son las sensaciones (percibidas por vía inconsciente o a-racional) que producen los elementos en cuestión. Carlos Bousoño (*Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1966) llama a esta imagen (que se usa extensamente desde el simbolismo francés en adelante) *imagen contemporánea* o *irracionalismo verbal*. Juan Cano Ballesta llama al mismo fenómeno *imagen superrealista* en *La poesía de Miguel Hernández* (Gredos, Madrid, 1902). (Usaremos indistintamente los términos). Anteriormente, I. A.

una sencillez propia de su póstumo *Cancionero y romancero de ausencias*. En *Viento del pueblo*, y bajo la influencia de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, el uso de la *metáfora contemporánea* se acentúa, logrando con ello Miguel Hernández un mundo poético vigoroso y personal. Junto a ello, la palabra imprecatoria, a menudo francamente pedestre. Esto, con algunas diferencias que veremos en su momento, se repite en *El hombre acecha*. Y en *Cancionero y romancero de ausencias*, nuevamente, la imagen alucinada (aunque con una base racional más evidente) en contraste, no solo con la metáfora tradicional, sino con un estilo a base de la mención pura, donde predominan los sustantivos y en el que se reducen a un mínimo los artificios técnicos. Libros, pues, distintos entre sí y dentro de sí. El contraste violento se da también en planos más concretos: en un mismo poema, en un mismo verso, en una misma imagen. La mutación brusca lo caracteriza. Hernández cambia, a través de sus libros, los recursos estilísticos de su poesía, pero no la técnica de mezclar sorprendentemente distintas maneras de hacer poesía. Esto no solo explica la sensación desconcertante que producen las primeras lecturas de la obra del poeta, sino que nos permite concluir que es precisamente en ese contraste en el que estriba la unidad y la coherencia última de su obra.

Sigamos más de cerca al poeta.

I. *Contraste de estilos entre los libros de poesía de Miguel Hernández*

Repasemos brevemente lo ya observado por la crítica: las diferencias estilísticas que guardan los libros del poeta orcelitano entre sí. Son muy evidentes, casi dramáticas: probablemente ello ha contribuido a dificultar el hallazgo de un vínculo de unión entre ellas.

Primeramente, *Perito en lunas*, con sus 42 octavas reales, es un libro que, por el año en que fue escrito (1933) y por la inseguridad explicable de su autor, un pastor de cabras de 23 años, cae bajo el influjo —quizá demasiado evidente— de Góngora, recién reivindicado por la llamada Generación del '27.[4] El esfuerzo por superar su incultura es quizá de-

Richards (*Philosophy of Rethorics*, Londres, 1936) y René Wellek y Austin Warren (*Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1962) también habían observado este tipo de imagen, aunque sin detenerse demasiado en su estudio. Véanse también Philip Wheelwright (*Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962), James L. Kugel (*The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry*, Yale University Press, 1971) y William Empson (*Seven Types of Ambiguity*, New York, 1948).

[4] Federico García Lorca escribe a Miguel Hernández una carta conmovedora, infundiéndole ánimos, ya que *Perito en lunas* no tuvo gran acogida:

"tu libro en silencio, como todo los primeros libros, como mi primer libro que tanto encanto y tanta fuerza tenía. Escribe, lee, estudio. LUCHA!... Tu libro

masiado evidente, y el poeta habla, en la mayoría de los casos, con voz prestada.

Contrastan los temas sencillos, casi siempre poco importantes o directamente prosaicos (labradores, monja confitera, barbero, sexo en instante, gota de agua, negros ahorcados por violación, retrete, huevo, pleniluno...) con el tratamiento complicado y casi siempre elevado que les da el autor. El tema de *Perito en lunas* no es aún el propio poeta y su dolorosa vida interior (o las angustias de la guerra), sino realidades extrínsecas. Se limita a describirlas, sin problematizar su reacción entre ellas: no hay duda que Hernández gana en emoción y hondura humana en sus libros posteriores.

La metaforización, complicadísima, es tradicional, y delata influencias de Góngora, Calderón, Jorge Guillén, Paul Valéry, Rafael Alberti. Veamos la Octava III,[5] mosaico poético en el que el toro describe y reta a los toreros:

¡A la gloria, a la gloria, toreadores!
La hora es de mi luna menos cuarto.
Emulos imprudentes del lagarto,
magnificaos el lomo de colores.
Por el arco, contra los picadores,

es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos pasión de hombre, ... No se merece *Perito en lunas* ese silencio esstúpido, no. Merece la atención y el estímulo 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 tanto me gustan) la ternura de tu luminoso y atormentado corazón." (Cano Ballesta, *Op. cit.*, p. 28).

[5] Miguel Hernández no tituló sus octavas reales en la edición impresa de *Perito en lunas*. Resultan, así, a manera de "adivinanzas gongorinas." Los títulos se conservan por un ejemplar con títulos que aún posee don Federico Andreu Riera, a quien el propio Miguel Hernández se los dictó. Es evidente que la ausencia del título permita una intelección muy distinta de los poemas. (Luz Ivonne Ochart, en su ensayo inédito "La expresión poética de Miguel Hernández en su *Perito en lunas*" (Río Piedras, P. R., 1975) ha visto cómo las imágenes de las octavas reales, tan cerebrales y matemáticamente exactas a la luz del título esclarecedor, cuando son consideradas aisladamente y con independencia del título se nos transforman en metáforas alucinadas, "superrealistas", irremediablemente misteriosas). Estamos ante una poesía muy cercana no sólo a la de Góngora (y Marino, y Stigliani) sino a la de la poesía clásica arabigoandaluza. Por los años en que se escribía el *Perito en lunas* circulaba la brillante traducción de Emilio García Gómez (*Poemas arabigoandaluces*), que, según James T. Monroe (*Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden, E. J. Brill, 1970) influyó directamente en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca y en las *Greguerías* de Gómez de la Serna. Cabe la posibilidad de que Miguel Hernández, que conoció a Lorca y a otros generacionistas de los años '20 en Madrid, tuviese acceso al libro de García Gómez. Las coincidencias son tan interesantes que merecen estudio aparte.

del cuerno, flecha, a dispararme parto.
¡A la gloria, si yo antes no os ancoro
—golfo de arena—, en mis bigotes de oro.[6]

La dificultad intencional de este poema está basada —ya lo dijimos— en metáforas de tipo tradicional, en las que es posible deducir por vía racional y lógica los elementos en comparación. Así, el toro da la hora en el arco que forman sus cuernos, y reta a los toreros, cuya agilidad los convierte en "émulos imprudentes del lagarto", y cuyos trajes de luces destaca Miguel Hernández como "lomo de colores". Tras aclarar un violento hipérbaton, descubrimos que la cornamenta es el arco por el cual se dispara el propio toro contra los picadores, quien, en una cita final, les predice la gloria, si se logran salvar de su cogida: de ser "ancorados" por sus "bigotes de oro" (cuernos).

Un año más tarde, en *El rayo que no cesa*, libro de amor dedicado a la amada del poeta, Josefina Manresa, nos encontramos con maneras muy diferentes de hacer poesía. Veamos al poeta incorporar la metáfora contemporánea con la que había experimentado la Generación de los años veinte:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?
(*OC*, p. 214)

En este primer cuarteto del soneto 2 advertimos la violencia que caracterizará al Miguel Hernández maduro, expresada por una comparación que aceptamos inconsciente o implícitamente: la intensidad del desasosiego emocional del poeta es tal que resulta comparable a la sensación que producirían fieras exasperadas habitando un corazón. También toman posesión de este unas fraguas "coléricas" (nótese la animación de lo inerte: la violencia psíquica altera las leyes naturales, transmitiendo a objetos el estado anímico de Hernández) y "herreras" (a las propias fraguas se les adjudica el oficio de herreras: nueva personificación de lo inerte). Dichas fraguas, herreras enfurecidas, "marchitan" o funden hasta el metal más "fresco". Esto es: la alteración anímica del poeta la trastorna y llena de sensaciones de ira y violencia, que destruyen todo lo que se le acerque, aunque sea, como el metal, duro, o vital ("fresco"). La aliteración de la "r" contribuye a subrayar este tono de violencia, de

[6] *Perito en lunas*, en: *Obras completas de Miguel Hernández*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 62. En adelante abreviaremos: OC.

rugido, que produce la estrofa. Estamos muy lejos de los recursos poéticos del citado poema de *Perito en lunas.*[7]

En 1937, Miguel Hernández, soldado combatiente por la república, escribe un libro en que llora a los muertos de la guerra, increpa a los cobardes, y alienta a los trabajadores, siempre en tono de entusiasmo esperanzado: *Viento del pueblo.* Escogemos, por vía de ejemplo y para contraste con los casos anteriores, un poema de sátira brutal: "Los cobardes". El estilo es casi coloquial, directo, de metaforización mínima (y tradicional), con frases de uso cotidiano y vocabulario vulgar. He aquí las primeras estrofas:

Hombres veo que de hombres
sólo tienen, sólo gastan
el parecer y el cigarro,
el pantalón y la barba.
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.

Estos hombres, estas liebres,
comisarios de la alarma,
cuando escuchan a cien leguas
el estruendo de las balas,
con singular heroísmo
a la carrera se lanzan,
se les alborota el ano,
el pelo se les espanta.
Valientemente se esconden,
gallardamente se escapan

[7] Es interesante el estímulo que da Juan Ramón Jiménez a *El rayo que no cesa.* Elogia la "Elegía" a Ramón Sijé: "...en el último número de la *Revista de Occidente*, publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elegía a la muerte de su Ramón Sijé y seis sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la "poesía pura" deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, en verdad su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda... Que no se pierda en lo rolaco, lo "católico" y lo palúdico esta voz, este canto, este aliento joven de España" (Concha Zardoya lo cita en *Miguel Hernández, Vida y obra, Revista Hispánica Moderna*, New York, julio-octubre 1955, pp. 197-198.

del campo de los peligros
estas fugitivas cacas,
que me duelen hace tiempo
en los cojones del alma.
(*OC*, p. 274-5)

El estilo de Miguel Hernández, después de una fuerte dosis de dolor e indignación (la adivinamos en el fondo de tanta ironía), ha sufrido otro cambio violento. En este caso particular, la calidad poética ha descendido. Pero *Viento del pueblo*, como veremos, no es solo el libro fácil de trinchera, sino libro de un poderoso mundo metafórico.

Para terminar esta apresurada revisión y comparación de estilos, un ejemplo de *Cancionero y romancero de ausencias*. Resulta imprescindible explicar aquí que el poeta lo escribe en la cárcel, separado de su mujer y su segundo hijo (el primero ha muerto) y con una condena a muerte que solo al final le es transmutada por la de treinta años. Hernández no puede resistir las condiciones infrahumanas[8] de su prisión, y muere allí en 1942, cuando contaba treinta y dos años de edad.

Cancionero y romancero de ausencias es el libro de las angustias de un preso: soledad, desesperación, amor ausente. El motivo predominante no es, como en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, la preocupación bélica ni social, sino el amor. (El amor en nuestro poeta tiene dos momentos: el del *Silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*, que es amor insatisfecho, violento, dolido, y el del presente libro, amor ya consumado, menos violento pero igualmente intenso.)

En términos generales, y por obvias razones psicológicas, la voz poética de Hernández se depura. Predominan los metros cortos, y los poemas, en su mayoría muy breves, son casi una queja, un suspiro, un sencillísimo y dolido lamento. A menudo, los recursos metafóricos son mínimos: Hernández se limita a mencionar, a nombrar, y la poesía surge casi por prodigio. El poema 63 parece una saeta:

[8] Resulta admirable el estoicismo con que Miguel Hernández no toma el camino fácil, el de la desesperación. Le escribe a Josefina: "Hace varias noches que han dado las ratas en pasear por mi cuerpo mentras duermo. La otra noche desperté y tenía una al lado de la boca. Esta mañana he sacado otra de la 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!"

y:

"Entre sarna, piojos, chinches y toda clase de animales, sin ti, Josefina, y sin ti, Manolillo de mi alma, no sabe a ratos [el cuerpo] qué postura tomar, y al final, toma la de la esperanza que no se pierde nunca". (Concha Zardoya, *Op. cit.*, p. 234 y p. 231.)

¿Quién llenara este vacío
de cuerpo desalentado
que dejó tu cuerpo al mío?
(*OC*, p. 384)

El único artificio evidente de este poemas de mención pura es el *irracionalismo verbal* de la imagen "este vacío de cuerpo desalentado". Sin embargo, no es una metáfora tan alucinada como otras de *Viento de pueblo*. Los elementos en comparación son más asequibles: el poeta no ha hecho más que atribuir al vacío la condición de un "cuerpo desalentado" (que es el de ella, o el de él, o ambos): la sensación que le produce este vacío (causado por la ausencia del cuerpo amado) es semejante a la que produce dicho cuerpo derrotado, desesperanzado.

Metáfora gongorina, imagen contemporánea, palabra prosaica y directa, versos a base de mención mínima: hemos recorrido maneras muy distintas de entender y hacer poesía a través de los libros de Miguel Hernández. Veamos cuán constante es el uso de todos estos estilos en el conjunto de su obra.

II. Estilos poéticos múltiples en los libros de Miguel Hernández

Haremos el estudio del fenómeno de la variedad estilística de los libros de poesía de Miguel Hernández siguiendo el orden cronológico de su redacción. Nos ocuparemos de sus libros fundamentales, omitiendo sus poemas sueltos y los libros *Imagen de tu huella* (1934) y *El silbo vulnerado* (1934) por ser refundidos en[9] su parte esencial en *El rayo que no cesa*. Hay que señalar, sin embargo, que en estos libros y estos poemas sueltos (que pertenecen a todas las épocas del autor) también constituyen pauta general los cambios abruptos de estilo. Concha Zardoya (*Op. cit.* p. 197-293) señala cómo en los poemas anteriores a *Perito en lunas* —los primeros de Miguel Hernández— ya se advierten dos tendencias antagónicas del poeta: gongorismo y extrema sencillez. Intentaremos demostrar que la variedad de esta obra es aun mayor de lo que ha sugerido Concha Zardoya.

a) *Los inesperados contrastes de "Perito en lunas"*

Salvo contadas excepciones,[10] la crítica[11] ha atacado lo que considera definitorio de *Perito en lunas:* su mimetismo gongorino, la elevación de

[9] Aún está por hacer un estudio de los cambios que introduce Miguel Hernández en los poemas que traslada de un libro a otro, cambios que ponen de relieve la evolución poética del autor.

[10] Aunque no se detiene en ello, Concha Zardoya (*Op. cit.*) tiene una actitud más objetiva ante *Perito en lunas*, y advierte su versatilidad.

[11] Cano Ballesta, (*Op. cit.*) si bien diferencía a Miguel Hernández de Góngora porque éste alude al mundo real de su vida diaria para proveerse de material

sus imágenes, lo retorcido de su sintaxis, su voluntad hermética. Libro frío y sin emoción para casi todos, Juan Guerrero Zamora[12] lo ha llamado "momia de buen parecer", y a sus poesías, "figuras de escayola". Sí y no. Miguel Hernández, verdadero poeta, anuncia, a pesar de lo apretado del estilo, en los temas y —esto es quizá más significativo— en las metáforas, la violencia poética que siempre lo caracteriza.

Es, por lo tanto, *Perito en lunas* un libro de sorprendentes yuxtaposiciones de imágenes elevadas y brutales. Como veremos, a veces se embellece una realidad dolorosa o vulgar (muerte, borrachera), otras se rebaja poéticamente una realidad hermosa o al menos, normal. Detallemos.

1. *Elevación de la realidad a través de la imagen*

Las imágenes de *Perito en lunas* tienen en general algo en común: el ser tradicionales (inteligibles por vía lógica) y el guardar una gran distancia entre el plano evocado y el real, sin que por ello se llegue al *irracionalismo verbal* contemporáneo.[13]

Las más abundantes —se ha juzgado el libro a menudo en términos únicos de ellas— son las imágenes que dignifican o embellecen la realidad. A menudo, la impronta de Góngora[14] es clarísima, como en esta descripción del mar en términos de un huerto:

> *Agrios huertos, azules limonares,*
> *de frutos, si dorados, corredores;*
> (*OC*, p. 67)

Aspectos más "prosaicos", cotidianos o comunes de la realidad quedan transmutados por Hernández en objetos dignos del mundo gongorino. Como en Góngora, el vínculo de unión entre los planos en comparación es a veces muy remoto, dando la sensación de una poesía exquisita para minorías ingeniosas. Así, el barbero, por su vestido blanco y por trabajar frente al espejo es "blanco narciso por obligación" (*OC*, p. 65); el

metafórico, no estudia los gérmenes de la imagen posterior del poeta en *Perito en lunas*. José Angel Valente condena el libro por "transfigurar la realidad". ("Miguel Hernández: Poesía y realidad." *Insula*, julio-agosto 1965, año XX, Madrid, p. 10).

[12] *Noticia sobre Miguel Hernández*. Cuadernos de política y literatura, Madrid, 1951, p. 37.

[13] Esto, dependiendo de cómo se lean los poemas. Cf. la nota (5).

[14] No sólo lo imita en el tipo de imagen, sino en la sintaxis y en el metro-fenómenos poéticos en los que no entramos dada la limitación de espacio de nuestro trabajo.

funerario, "modisto de cristal y pino"[15] (*OC*, p. 72); el gallo, un "arcángel tornasol", y "en una pata alzado un clarinete", (*OC*, p. 65).

Miguel Hernández abunda también en temas más controversiales, poéticamente hablando. Señalamos estos ejemplos porque se ha acusado a *Perito en lunas* de ser libro "preciosista" que en modo alguno anuncia al futuro Miguel Hernández. La cortante ironía de *Viento del pueblo* aparece ya en esta descripción gongorina de un borracho:

> *Y la inseguridad, por dentro roja,*
> *traducción apagada de los faros,*
> *con interpretaciones serpentinas,*
> *equivocando pies, consulta esquinas.*
> (*OC*, p. 69)

En otro poema el tema no puede ser más prosaico (reaparecerá, modificado, en libros posteriores): se trata de un retrete, descrito con tal elevación y "elegancia" que se nos antoja una broma: "Aquella de la cuenca luna monda, / solo habéis de eclipsarla por completo, . . ." (*OC*, p. 70). (La forma redonda del artefacto permite la imagen del eclipse lunar.)

La sexualidad, tan explícita a través de la obra de Hernández, está presente, pero tratada con una exactitud metafórica que parece desmentir su futuro ardor. De nuevo, estamos ante una imagen visual que describe el órgano masculino:

> *A un tic-tac, si bien sordo, recupero*
> *la perpendicular morena de antes,*
> *bisectora de cero sobre cero,*
> *equivalentes ya, y equidistantes.*
> . . . . . .
> (*OC*, p. 64)

2. *Imágenes descendentes*

El "prosaismo" o la violencia temática de *Perito en lunas* alcanza también las imágenes, cosa que la crítica en general ha pasado por alto.[16] A menudo, rebaja una realidad normal o inclusive bella: la granada es

[15] Aquí puede estar jugando el poeta, siempre tan apegado a lo popular, con un refrán tradicional, que llama el ataúd "el traje de madera" o "el último traje".

[16] También Góngora ha "rebajado" la realidad al ver la cueva como un "formidable bostezo de la tierra", y los arbustos como una "greña", (Es una técnica muy común entre los poetas hispanoárabes). En esto Miguel coincide con Góngora, sólo que utiliza muchísimo más este tipo de metáfora, hasta el punto de resultar *Perito en lunas* un libro verdaderamente dual desde el punto de vista metafórico.

"una tragedia de aglomerados rojos, rojos zares", "recomendable sangre", "enciclopedia del rubor", "corazones abiertos, / como revoluciones de los huertos." (*OC*, p. 68). Estas imágenes visuales, a base de términos bélicos, son muy significativas porque anuncian al futuro poeta de la guerra. Un palmero en Domingo de Ramos está visto como "talludo expulgador de los racimos" (*OC*, p. 61); los labradores que arrojan simiente son "orinadores" (*OC*, p. 73). Para describir las veletas negras de las iglesias, acuña un vocablo basado en una realidad de su época, la bailarina negra Josephine Baker: "Danzarinas en vértices cristianos / injertadas; *bakeres* mas viüdas..." (*OC*, p. 68).(Subrayado nuestro).

En otras ocasiones, observamos un tratamiento "prosaico" o violento de un tema igualmente desagradable: un negro ahorcado por violación es: "con un chorro de lengua, Africa en lo alto", (*OC*, p. 75). Aquí, lo único "elevado" es la complicación voluntaria de la brusca imagen visual. Lenguaje, pues, experimental y atrevido, que reaparecerá en los libros posteriores.

3. *Irracionalismo verbal*

Sorprende advertir la presencia de la *metáfora contemporánea*, que caracterizará la mejor poesía hernandiana, tan temprano como desde *Perito en lunas*. Aunque siempre dentro de la rigidez del metro de la octava real, y aún tímida y poco original, se distingue enseguida de la exactitud lógica de la imagen tradicional. Ya no describe algo perceptible por los sentidos, sino que compara sensaciones: "A fuego de arenal, frío de asfalto." (*OC*, p. 73). Se refiere al contraste entre el furor *pasional* (fuego de arenal) de un negro que viola a una norteamericana blanca, reacia, fría: "frío de asfalto." Lo "incivilizado" del arenal frente al asfalto sugiere el contraste entre la cultura africana y la norteamericana. Puede haber una segunda connotación: el clima candente africano junto al templado de Estados Unidos. Ya no podemos usar la lógica exacta, sino la intuición, para identificar las equivalencias. Otros ejemplos, aunque escasos, se podrían presentar, como "bajo un claustro de mañanas" (*OC*, p. 61), que anticipa el delirio metafórico (característico de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda) de *Viento del pueblo*, *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*. Dentro de la estructura sintáctica y métrica gongorina, podemos detectar un paso de avance en la evolución de la metáfora. Elevación pues y degradación de una realidad ya prosaica, ya neutral o ya hermosa, por medio de metáforas tradicionales de gran complicación; presencia de la revolución de la metáfora ((irracionalismo verbal): *Perito en lunas* es un libro de contrastes, coherente con la obra posterior de Miguel Hernández, que en más de una ocasión anticipa.

b) *"El rayo que no cesa": síntesis de los estilos hernandianos más representativos*

Es este el libro más divulgado del autor, y, acaso, por la desconcertante versatilidad de sus técnicas poéticas, el más difícil de catalogar. Posiblemente a esto se deban las garrafales contradicciones de los críticos al enjuiciar tanto este libro como sus fuentes previas, *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*. Juan Cano Ballesta, más interesado en la evolución de la imagen *superrealista* en Miguel Hernández, pasa por alto el hecho de que en estos libros aún persiste, junto a la metáfora contemporánea, la tradicional:

> *La imagen pierde definitivamente en* El silbo vulnerado *su carácter pictórico o descriptivo de lo extremo,* ... (*Op. cit.*, p. 123)

José Angel Valente, en cambio, opina todo lo contrario: para él, *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa* representan la culminación del entusiasmo tradicionalista de Hernández. Exceptuando la "Elegía" a Ramón Sijé, considera *El rayo que no cesa* un "libro perfecto en una vía muerta." (*Op. cit.*, p. 10).

Ambos críticos tienen razón relativa: este libro tan peculiar recoge casi todas las tendencias poéticas del autor.

Aunque no ahonda en ello, Guerrero Zamora sí advierte la unión de metáforas tradicionales y "suprarreales" (surrealistas o contemporáneas) en *El rayo que no cesa:*

> *Las imágenes, si a veces son tradicionales, aparenciales, fundadas en la semejanza formal o aparente del objeto real con el objeto figurado, las más de las veces son suprarreales, fundadas en una semejanza más honda, más esencial. Estas últimas imágenes son las típicas de la poesía moderna... También afluye una corriente clásica, indespintable quevesdesca...*[17]

1. *Diferentes tipos de metáfora tradicional*

Subsiste aún la metáfora gongorina, elevada, rebuscada y exacta de *Perito en lunas*. El pie de la amada es "jazmín calzabel"; "la blancura más bailable, / donde cesa en diez partes tu hermosura." (*OC*, p. 217). Siempre dentro de la más estricta comparación visual, describe el cuello

[17] "Noticia sobre Miguel Hernández", *Cuadernos sobre política y literatura*, Madrid, 1951. p. 38.

de Josefina. Advirtamos el tono reblandecido, casi cursi o al menos débil, tan distinto del vigor metafórico que observamos en el Soneto II del mismo libro:

¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria
del privilegio aquel, de aquel aquello
que era, almenadamente blanco y bello,
una almena de nata giratoria?
(*OC*, p. 225)

Lope de Vega, poeta de "A mis soledades voy", es también identificable en algunas metáforas:

y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a sus asuntos.
(*OC*, p. 229)[18]

Pero las imágenes tradicionales son también sumamente originales en este libro, que ya representa, sin dudas, al auténtico artista Miguel Hernández. La imagen "Como el toro... / estoy marcado... por varón en la ingle con un fruto." (*OC*, p. 226) desborda brío y originalidad.

2. *Irracionalismo verbal*

Esta técnica poética, que apenas se anunciaba en *Perito en lunas*, es la gran conquista artística de *El rayo que no cesa*. A través de ella, Hernández puede expresar mejor su concepción dionisíaca de la vida, su visión del amor como fuerza destructora y vital a la vez. Tierra, amor, dolor y muerte son términos que —como señala Concha Zardoya— se equivalen constantemente.

Hay imágenes visionarias muy sencillas, sorprendentemente solapadas:

... Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.
(*OC*, p. 214)

Miguel Hernández atribuye al tiempo una cualidad imposible: la de tornarse amarillo, que es el atributo de la fotografía al paso de este mismo tiempo.

[18] No catalogaríamos el verso "voy de mi *corazón* a mis asuntos" como "irracionalismo verbal" porque ya, hasta en la tradición oral, "corazón" puede equivaler directamente a "vida sentimental". La imagen es, cuanto más, dudosa, y no deja, desde luego, de tener un evidente aire contemporáneo.

Como en Lorca, el cuchillo aquí es fuente de innumerables imágenes. Intuye las sensaciones ambiguas de fascinación y pavor que también producía en aquel otro poeta: "Un carnívoro cuchillo / de ala *dulce* y *homicida...*" (*OC*, p. 218).

3. *Poesía directa, conversacional*

Junto a las imágenes "prosaicas" o brutales que en Hernández se dan tanto en la vía tradicional como en la contemporánea, encontramos otro estilo poético recurrente a través del cual el poeta da la impresión de hablarnos directamente, como en conversación y no desde el convencionalismo del arte. Este tipo de poesía (que a menudo en Miguel surge de repente en un verso aislado dentro de un poema alucinado o gongorino) es, en el fondo, como señala Carlos Bousoño, y pese a su aparente naturalidad, tan artificioso como los demás:

> *...poesía en la que el autor se compromete con lo que dice en sus estrofas y cuyo lenguaje aspira, cuando menos, a parecer coloquial. La palabra "realismo" le va muy bien a esta impresión de trascender, o, mejor dicho, de dar la impresión de que se trasciende la condición imaginativa del arte. Se es realista cuando se busca producir en el lector la* ilusión *de que se habla fuera del convencionalismo literario, desde la situación real misma y utilizando el lenguaje real.* (*Op. cit.*, p. 24).

Esta manera de hacer poesía, que se anuncia en los poemas tempranos,[19] constituye uno de los soportes estilísticos primordiales de *El rayo que no cesa.* Se da, en general, hacia el final de los poemas, que resultan lapidarios y contundentes: "¡Cuánto penar para morirse uno!" (*OC*, p. 216): "No es por otra desgracia y otra cosa / que por quererte y solo por quererte." (*OC*, p. 231). También, y para mayor efecto y sorpresa, el poeta introduce estos versos directos en poemas que luego se complican con otros estilos poéticos. Versos como:: "Te me mueres de casta y de sencilla" (*OC*, p. 218); "No me conformo, no, me desespero" (*OC*, p. 224); "Una querencia tengo por tu acento, / una apetencia por tu compañía" (*OC*, p. 219), que parecerían frases dichas por el hombre Miguel Hernández, están yuxtapuestas a otros versos en los que él parece hablar más "en poeta". De ahí su adicional sorpresa.

[19] En el interesante poema "El silbo de afirmación en la aldea" (*Otros poemas 1933-34*), donde Miguel Hernández mezcla el estilo aun tradicional clásico con el irracionalismo verbal, sorprende un final en poesía directa, donde juega con un refrán popular conocido: "Y Dios dirá, que está siempre callado". (p. 187).

c) *Los contrastes de "Viento del pueblo"*

Viento del pueblo es el libro de la guerra[20] y, como consecuencia psicológica, podríamos esperar una simplificación del estilo y un uso más reiterado de la palabra descarnada y directa. Esto sucede sólo a medias, pues *Viento del pueblo*, bajo la influencia de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, es el libro donde la metáfora *superrealista* es lo bastante consistente como para crear un originalísimo mundo poético.

La crítica de nuevo se contradice. José Angel Valente (*Op. cit.*) no advierte la trabajada transfiguración poética de la realidad que logra el libro, y lo alaba por "directo". Guerrero Zamora, en cambio, lo ataca por esa misma razón:

> *La calidad baja en* Viento del pueblo *y* El hombre que acecha... *pues estos libros hubieron de pagar un cuantioso tributo a la facilidad que, en los tiempos de guerra en que fueron escritos, se llamaba arte popular o proletario, humanización del arte, y que no era otra cosa sino vulgarización, emplebeyamiento de la poesía.*[21]

Juan Cano Ballesta y Concha Zardoya estudian la *imagen contemporánea* o *superrealista* y su sentido dentro del libro, pero sin advertir que van unidas a un lenguaje directo y a imágenes tradicionales.

1. *Irracionalismo verbal*

Por ser el recurso poético más abundante, comenzaremos por la *imagen visionaria.* Tiene un sentido muy profundo dentro del libro: a través de ella, y, gracias a su particular tesitura, Miguel Hernández intuye el desequilibrio de la guerra y lo transcribe, como señala acertadamente Concha Zardoya en su citado estudio, en términos de un mundo donde lo inerte se ha animado con gran violencia ("los claveles se disparan", "los arados braman", "las flores hierven") y donde seres de distintas categorías mezclan sus atributos y se equivalen. Hay

[20] Los poemas de este libro se leyeron en las trincheras de la Guerra Civil para animar a los combatientes. Miguel Hernández afirma su compromiso político social en la dedicatoria del libro a Vicente Aleixandre: "Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja 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". (*OC*, p. 263).

[21] *Op. cit.*, p. 41. Sin embargo, también advierte las imágenes visionarias de este libro, sólo que no les da importancia.

"hospitales moribundos", "desesperación de cristales", "botas iracundas", "hombres vestidos de disparos." El desasosiego que la guerra ha producido en el hombre se transmite a lo mineral y a lo vegetal, traduciendo la caótica violencia propia de un libro bélico. El poeta, con su intuición al desnudo, plasma imágenes táctiles ("lágrimas de hierro", "ojos de granito") que constituyen, según la observación de Cano Ballesta, una

> *vuelta a un mundo primitivo y elemental, a un mundo de las realidades que se imponen por los sentidos, por su pesantez y dureza...* (*Op. cit.*, p. 147).

Esta imagen corpórea, tan poderosa e intuitiva, contrasta con el ingenio cerebral de la imagen predominantemente visual de *Perito en lunas.*

Junto a estas metáforas, la influencia de las imágenes cósmicas de Vicente Aleixandre:

> *los vientes son más fértiles, más profusas las trojes,*
> *saltan las piedras, los lagartos trotan.*
> .....
> *Avanza la alegría derrumbando montañas*
> *y las bocas avanzan como escudos.*
> .....
> *Y paren las mujeres lanzando carcajadas,*
> *desplegando en su carne firmamentos.*
> (*OC*, p. 298)

También el amor es visto ahora a través de imágenes alucinadas y dinámicas, como esta que recuerda vagamente el *Cantar de los cantares:*

> *Tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos*
> *de cierva concebida.* (*OC*, p. 301)

Aun los temas más "prosaicos" o apegados a la apremiante realidad bélica y social del momento reciben un tratamiento delirante. Ahora el hombre participa de las cualidades de lo inanimado o irracional: "donde *late* un obrero de esperanza". (Subrayado nuestro).

2. *Poesía directa*

Este tipo de poesía, con ser tan distinto del anterior, responde, como éste, a razones psicológicas producidas por la guerra. Miguel Hernández siente la urgencia de dirigirse a su pueblo en un lenguaje que pueda ser

escuchado sin rechazo; necesita llamar las cosas por su nombre y acusar violentamente a los culpables de tanta tragedia.

El lenguaje directo, y a menudo, brutal —ya lo hemos comprobado— no es nuevo en Miguel Hernández. Aquí solo se enfatiza. Cano Ballesta atribuye a la influencia de Pablo Neruda[22] (influencia, por otra parte, innegable) este fenómeno. Más que imitar en esto al poeta chileno, coincide con él. O, a lo más, estimulado por su ejemplo, desarrolla esta faceta ya existente en su arte.

Es en este tipo de poesía, que pretende dialogar con el pueblo y alterar las circunstancias sociales, donde Hernández anuncia el estilo de poetas posteriores de post-guerra como Gabriel Celaya y Blas de Otero. Es, como la de ellos, una literatura muy fechable: son constantes las menciones de Hitler, de Mussolini ("mortífero bandido"); de los tractores, de los aviones de guerra. Hay que admitirlo: a veces baja el nivel artístico.

Junto al insulto en lenguaje altisonante, que ya hemos visto, y que transparenta la indignación moral del hombre de conciencia que fue el poeta, la voz optimista del combatiente esperanzado:

La España que hoy no se ara, se arará toda entera.
(*OC*, p. 300)

y:

Si me muero, que me muera
con la cabeza muy alta. (*OC*, p. 272)

Es curioso: el libro de la guerra y de la muerte es el único libro optimista y entusiasta del poeta, que tanto penó por el amor de Josefina en *El rayo que no cesa.*

3. *Metáfora tradicional*

La metáfora tradicional es el recurso poético menos utilizado en el libro. Casi ha desaparecido la influencia de los clásicos (Góngora, Quevedo, Calderón): Miguel Hernández anda por otros rumbos poéticos. Aun en esta imagen, a pesar de su inteligibilidad racional, vemos la huella de lo cósmico aleixandrino, como en este símil que iguala la lucha de los trabajadores con luchas astrales:

Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,

[22] Cano cita las palabras de Neruda: "Así sea la poesía que propugnamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profusiones que se ejercen dentro de y fuera de la ley". (*Op. cit.*, p. 131).

la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos. (*OC*, p. 295)

Otras imágenes más descarnadas recuerdan al gran rebelde y censor de la realidad, Mariano José de Larra:

España no es España, que es una inmensa fosa,
que es un gran cementerio rojo y bombardeado.
(*OC*, p. 284)

Nuevamente Miguel Hernández se adelanta a la poesía de la posguerra: también Dámaso Alonso utilizará una imagen mortuoria semejante para referirse a Madrid en *Hijos de la ira.*[23]

Pero la metáfora tradicional más representativa del libro es cortante y violenta (muy hernandiana):

Como el yunque que pierde su martillo,
Manuel Moral se calla
colérico y sencillo. (*OC*, p. 277)

De nuevo, el golpe abrupto:

parece que tu lengua, que tu aliento,
los ha cerrado el golpe de una puerta.
(*OC*, p. 268)

d) *Evolución y contrastes en "El hombre acecha"*

El hombre acecha, dedicado a Pablo Neruda, es el libro precarcelario de Miguel Hernández. La conmoción de guerra ha terminado por secar la veta de optimismo de *Viento del pueblo.* La concepción del hombre, como el título indica, es totalmente negativa. Este desengaño y cansancio se reflejan en una nueva actitud metafórica, mucho más "realista". Se limita el uso del *irracionalismo verbal* y éste resulta ahora de menos fuerza y con una base racional más evidente. Abunda la metáfora tradicional, el símil, el verso directo. Surge la tendencia a explicar y aclarar las imágenes dudosas u oscuras. El libro da la impresión de una "toma de conciencia" y una "puesta de los pies en la tierra".

[23] "Madrid es una ciudad de más de un millón / de cadáveres / Según las últimas estadís- /ticas." ("*Insomnio*", *Hijos de la ira*, Austral, Madrid, 1958, p. 15).

1. *Lenguaje directo*

Abunda más en este libro que en el anterior. A través de él, y muy coherentemente, explica el poeta su nueva toma de posición poético-social, y justifica sus dos nuevas fuentes literarias:

> *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.*
> . . . . . .
> *Dejemos el museo, la biblioteca, el aula*
> *sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo.*
> . . . . . .
> *Vamos a hablar del día, de la emoción del día.*
> *Abandonemos la solemnidad.* (*OC*, p. 337)

Como en los libros anteriores, los versos directos de Hernández, sobre todo dentro de un contexto de técnicas poéticas varidas, parecen contundentes, lapidarios: "Basta mirar: se cubre de verdad la mirada." (*OC*, p. 318); "El hambre es el primero de los conocimientos" (*OC*, p. 326). Contrastante con la serenidad casi olímpica de estas aseveraciones, de nuevo, la palabra malsonante y airada: "A Mussolini, a Hitler, los dos mariconazos" (*OC*, p. 319). Como siempre: Hernández, poeta de las yuxtaposiciones antagónicas.

2. *Usos diferentes de la imagen tradicional*

Muy abundantes, las metáforas tradicionales contribuyen a dar a *El hombre acecha* un tono de sencillez e inteligibilidad bastante diferente del que predominaba (aunque contrastando con la palabra directa) en *Viento del pueblo*. Lo simple y poco pretencioso ("Un hombre desarmado siempre es un firme bloque" (*OC*, p. 335) se da junto a la tradicional violencia hernandiana ("Y el tornillo penetra como un sexo seguro.") (*OC*, p. 321). Y, para mayor sorpresa, a estas alturas de su evolución poética, un resabio gongorino al describir los pilotos de la guerra: "Sonoros, derramados en aéreos ejercicios, / raptan la piel del cielo." (*OC*, p. 323).

Sustituyendo la imagen *surrealista* o *contemporánea* de *Viento del pueblo*, y quizá como su posible evolución, se da el fenómeno curioso y recurrente de una imagen de base lógica pero de aire visionario. Veamos el carácter alucinatorio que adquiere, mediante este artificio, el poema "La fábrica-ciudad". Hernández, que visitó Rusia al final de la guerra, describe una fábrica rusa:

Se congregaban metales de zonas diferentes,
prueban su calidad los finos probadores,
la fundición, la forja, los metálicos dientes.
Y empieza el nacimiento veloz de los tractores.

Id conmigo a la fábrica-ciudad: venid, que quiero
contemplar con los pueblos las creaciones violentas,
la gestación del aire y el parto del acero,
el hijo de las manos y de las herramientas. (*OC*, p. 321

El poeta explota su genio para lo brutal sorprendente dentro de esta línea metafórica:

. . . . las armas mejores
aquellos que contienen el proyecto de hueso
son. Mírate las manos. (*OC*, p. 334)

La muerte merodea y amenaza por doquier. Si bien en la metáfora anterior se la anticipa desde la vida (manos en términos de los huesos), en ésta, y en la muerte, se sigue hablando un lenguaje de vivos:

Ayer se quedó una carta
abandonada y sin dueño
volando sobre los ojos
de alguien que perdió su cuerpo (*OC*, p. 331)

3. *Irracionalismo verbal: variantes*

Aunque bastantes escasos, las visiones oníricas de *Viento del pueblo* y de *El rayo que no cesa* persisten aún: las heridas suenan como caracolas, los besos florecen en la almohada, los tinteros se conmueven cuando el poeta escribe a la amada. Es excepcional el caso de *irracionalismo verbal* extremo del magnífico poema "El tren de los heridos". El poeta logra aquí una sensación pesadillesca de silencio irreal, silencio que pide al tren para los moribundos que viajan:

Abre caminos de algodón profundo,
amordaza las ruedas, los relojes,
detén la voz del mar, de la paloma:
emociona la noche de los sueños. (*OC*, p. 335)

Ocurre aquí un proceso inverso al que vimos anteriormente (la metáfora tradicional se teñía de irrealidad): ahora, las visiones, más moderadas, se contagian de lógica. Por ejemplo:

Nieve donde el caballo que impone sus pisadas
es una soledad de galopante luto. (*OC*, p. 385)

Parece que se trata de una imagen visionaria (el influjo de Aleixandre, de nuevo, es claro) pero en el fondo es muy exacta: el caballo "es una soledad" porque es una figura solitaria (imagen visual) que galopa. "Galopante luto" porque su cuerpo se recorta negro, ya sea por la sombra o por el color natural del animal. (Nueva imagen visual.) No estamos demasiado lejos del apretado racionalismo de las imágenes de *Perito en lunas.*

Miguel Hernández hace ahora más obvia la semejanza o la causa de la metáfora:

Porque *un pueblo ha gritado ¡libertad!!, vuela el cielo*
Y las cárceles vuelan. (Subrayado nuestro).

Lo onírico del vuelo de las cárceles queda más justificado porque se ha dado una razón para ello. Antes, los arados "bramaban" y las flores "hervían" a secas, sin aludir a los percances de la guerra causantes del desequilibrio.

Una vez más, y con *El hombre acecha*, la voz escindida de Miguel Hernández.

e) *La voz poética múltiple de "Cancionero y romancero de ausencias"*

Ya el nombre lo anuncia: *Cancionero y romancero de ausencias.* Metros tradicionales y saetas de voz apagada, adelgazada por el dolor de la soledad, por las contradicciones en que se ve sumido el poeta: amor / odio, vida / muerte, libertad / cárcel. Observa Concha Zardoya cómo el sustantivo y el verbo sustituyen al adjetivo accesorio de los libros anteriores. La metáfora se hace escasa para dar paso a una poesía esencial, mínima, de mención pura. Es el libro del encarcelado, y el estilo lo refleja.

1. *La mención escueta como recurso poético*

Uno de los hallazgos más importantes —y menos estudiado— del arte de Miguel Hernández son los poemas en que se limita a nombrar la realidad, con una dosis mínima de descripción, reflexión o problematización de ésta. Son versos tan etéreos que parecerían entroncar más con la poesía oriental (china o japonesa) que con el Hernández enfurecido, violento, prosaico, de imágenes corpóreas:

Niño: ala, rueda, torre.
Pie, Pluma, Espuma, Rayo.
Ser como nunca ser. (*OC*, p. 380)

Aquí por supuesto, hay una base de comparación metafórica contemporánea: las sensaciones que produce el niño son semejante a las que producen los objetos mencionados: lo etéreo del ala, la levedad de la pluma, la conmoción del rayo. Más sobresale, sin embargo, el fenómeno estilístico de la mención pura de estas realidades.

En otro ejemplo, la mención es más escueta, y se reitera, para intensificar su valor afectivo: "Ausencia de todo siento. / Ausencia, ausencia, ausencia." (*OC*, p. 364) Pero llega a extremos aun más notables al escribir un poema completo a base de estas frases nominales:

Bocas de ira.
Ojos de acecho.
Perros aullando.
Perros y perros.
Todo baldío.
Todo reseco.

Cuerpos y campos.
Cuerpos y cuerpos.
¡Qué mal camino,
qué ceniciento!
¡Corazón tuyo,
fértil y tierno! (*OC*, p. 377)

De nuevo, por supuesto, una comparación implícita: todo el poema podría ser considerado una imagen que contrasta el mundo amenazante con la amada, puerto seguro.

Este recurso lleva al poeta a otro fenómeno: la falta de lógica sintáctica (que el sentido poético, por supuesto, suple). El resultado ess desconcertante: "Como si un negro barco / negro." (*OC*, p. 387).

El verbo "haber", sobreentendido, se omite en estos otros versos de reflexión dolorosa ante parejas que pueden estar unidas y parejas que se consumen de ausencia:

Tantos cuerpos que se secan.
Tantos cuerpos que se abrazan.

Hay poemas enteros basados en este recurso poético (suelen ser, en el presente libro, muy cortos):

Troncos de soledad,
barrancos de tristeza
donde rompo a llorar. (*OC*, p. 383)

2. *Poesía directa*

Como en los libros anteriores, también aquí Miguel Hernández parece hablarnos fuera del convencionalismo artístico. A veces, en un poema completo, y hablando de su hijo:

Entre las fatalidades
que somos tú y yo, él ha sido
la fatalidad más grande. (*OC*, p. 362)

Otras, con su acostumbrada contundencia y con el aplomo de la convicción moral profunda:

No, no hay cárcel para el hombre
No podrán atarme, no;
Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior. (*OC*, p. 405)

Y otras, habla de un desgarro macabro, unamuniano:

Dime desde allá abajo
la palabra te quiero.
¿Hablas bajo la tierra? (*OC*, p. 393)

3. *La metáfora tradicional*

La metáfora tradicional resulta muy sencilla y desafectada. Salvo algunos casos donde se mantiene un aire onírico contemporáneo, en general se ha simplificado: "Palomar del arrullo / fue la habitación" (*OC*, p. 383). El símil resulta a veces casi tan ingenuo:

Cada vez más ausente,
como si un tren lejano
te arrastrara más lejos. (*OC*, p. 387)

4. *Irracionalismo verbal*

Tal como vimos en el libro anterior, la imagen contemporánea no es numerosa. En pocas ocasiones el universo se anima por pasiones humanas:

"Llegó tan hondo el beso / que traspasó y emocionó los muertos" (*OC*, p. 362).

La tendencia general de esta imagen es evidenciar el fundamento de la sustitución metafórica lo más posible. Sin abundar en ello, lo ha notado Cano Ballesta. A pesar de que se le atribuyen cualidades y capacidades imposibles a los objetos, los puntos de comparación que hacen posible la metáfora resultan claros en este ejemplo:

¿Quién encierra una sonrisa?
¿quién amuralla una voz? (*OC*, p. 405)

Cuando los dos planos avocados son más lejanos, como aquí, Miguel Hernández tiene el cuidado de explicar la imagen:

Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón.
(*OC*, p. 404 subrayado nuestro)

Esto es: los valores elevados de la vida, como el amor, la libertad, la alegría, que producen al poeta una sensación semejante a las realidades enumeradas en la estrofa, están amenazados por su condición de encarcelado.

Y, de todo esto, una conclusión que cabe anticipar: los libros de Miguel Hernández, tan diferentes, guardan entre sí estrecha relación: tienen en común, precisamente, una gran variedad de estilos poéticos. Esa es, en el fondo, su mayor unidad.

III. *Variedad estilística de poemas dentro de un mismo libro: "El rayo que no cesa"*

En Miguel Hernández coexisten, dentro de un libro, poemas enteros que representan maneras diferentes de entender la poesía. Esto da a *El rayo que no cesa* un carácter peculiar de libro zigzagueante y nervioso que podríamos tomar por falto de unidad si no tuviésemos en cuenta que la variedad y el cambio son parte del genio poético de Miguel Hernández.

Varios poemas, como el 15, son ejemplo de la tendencia hacia una poesía *superrealista*. Por limitación de espacio, solo citaremos algunas estrofas representativas que, por lo obvias, nos abstendremos de comentar:

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

Barro en vano me insisto de amapola,
barro en vano vertiendo voy mis brazos,
barro en vano te muerdo los talones,
dándote a malheridos aletazos
sapos como convulsos corazones.
(*OC*, p. 220-221)

Los poemas 1 ,2, 6, 14 y 29 (la famosa "Elegía" a Ramón Sijé) caen, en líneas generales, dentro de este estilo poético.

La voz directa, tan propia de poemas de *Vientos del pueblo* y *El hombre que acecha*, está aquí reunida, entre otros, en el hermoso soneto 26:

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

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

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

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino. (*OC*, p. 227)

Y, también entre otros, el "soneto final", colocado exactamente después de la delirante elegía a Sijé, no deja de asombrar al lector por los resabios gongorinos de sus metáforas clásicas. Citaremos la primera(y más extremada) estrofa:

Por desplumar arcángeles glaciales,
la nevada lilial de esbeltos dientes

es condenada al llanto de las fuentes
y al desconsuelo de los manantiales.
(*OC*, p. 231)

Es pues difícil hablar de "épocas" o "etapas" poéticas en el caso del poeta arcelitano: el cambio abrupto lo caracteriza, aún dentro de un mismo libro.

IV. *Variedad estilística dentro de un mismo poema*

Idéntica pero más acentuada sensación de desasosiego y de cambio dinámico produce la versatilidad de estilos dentro de un mismo poema. Aunque común a todos los libros, ejemplificaremos con un caso extremo de *El silbo vulnerado*:[24]

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,
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,
y no me dejan bueno hueso alguno.

No podrá con la pena mi persona
circundada de penas y de cardos...
¡Cuánto penar para morirse uno! (*OC*, p. 205)

El poeta nos obliga a ir de un ajuste estético a otro. Comienza por unos versos oníricos en los que atribuye a la pena la cualidad imposible de estallar y manchar (tal es la violencia y agresividad que intuye al padecerla). Observamos una gradación ascendente en el acto de manchar: Miguel Hernández está primero "umbrío", luego, "*casi* bruno", para terminar declarando que la pena "tizna". En otras palabras, siente cada vez más potente e insoportable el dolor que le produce la pena.

Los primeros versos nos colocan en un estado estético y emocional

[24] Que se repite, con variantes, en *El rayo que no cesa.*

particular y nos preparan para un poema de tono contemporáneo. Pero viene el cambio radical: termina el cuarteto dentro de la tradición quevedesca conceptista más evidente: "donde yo me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno."[25] De la imagen visionaria a la imagen tradicional clásica, de la intuición a la conciencia. Y todo en un mismo cuarteto.

El primer verso del segundo cuarteto introduce otro cambio: "Pena con pena y pena desayuno": reitera, para mayor énfasis, el vocablo "pena", y le atribuye la característica irreal de servir de "desayuno". Imagen visionaria ahora de signo prosaico,[26] propio de la futura violencia verbal del poeta. Nos acercamos a la vía racional, con una antítesis de resabio clásico: (recordemos a los místicos españoles): "pena es mi *paz* y pena mi batalla", para terminar, nuevamente, con una metáfora tradicional de gran fuerza por su propia falta de "elegancia" clásica, en la que el poeta equipara la pena constante a un perro de lealtad inoportuna.

En el primer terceto, vuelta a lo visionario en imágenes de gran fuerza en las que lo concreto y lo abstracto se confunden: los *cardos* y las *penas*. Tienen en común un rasgo lejano, perceptible por vía inconsciente: la sensación aguda, dolorosa, que tanto la pena como el cardo (planta de hojas espinosas) son capaces de producir. Al unirlas como si se tratase de realidades parecidas, el poeta va creando todo un mundo poético especial donde distintas categorías se equivalen. Su pena es tanto mayor cuando es amenazado por un mundo concreto y abstracto en angustiada confusión. Estos cardos y penas le ponen al poeta sus "coronas" de martirio (una corona de cardos espinosos produce un dolor semejante, aunque a otro nivel, que el de estar "coronado" o circundado de penas agudas) y le "azuzan sus leopardos". El dolor y la violencia de leopardos incitados al ataque es comparable al que siente el poeta ante este dolor penado que amenaza su vida. Pero, tras esto, vuelta al prosaísmo: las penas y los cardos "no le dejan bueno hueso alguno".

El terceto final —y como parte de una tendencia reiterada se va depurando paulatinamente hacia lo sencillo y directo ("No podrá con la pena mi persona / circundada de penas y de cardos...") para rematar en el patetismo magnífico de un verso que pudo haber sido reflexión personal del hombre Miguel Hernández: "¡Cuánto penar para morirse uno!"

El conjunto de estilos antitéticos no puede ser más evidente. Es lo

[25] Evidente juego de palabras para enfatizar la soledad. También, y para doble complicación, pueda estar jugando el poeta con la noción de "no hallarse" o no colocarse emocionalmente en algún lugar o circunstancia.

[26] Puede estar aludiendo a un refrán popular de idea semejante: cuando algo nos obsesiona, decimos "que lo vemos hasta en la sopa". Aquí, el poeta, "lo desayuna".

que da a esta poesía su extraña personalidad, acaso única en poesía española.

V. *Variedad estilística dentro de un mismo verso o imagen*

La multiplicidad de estilos se advierte a niveles más específicos aún, cosa que aumenta el desconcierto mental al que el lector se ve sometido. En *Perito en lunas*, habíamos encontrado metáforas que elevan la realidad en oposición íntima con metáforas descendentes. La sandía "se inflama / en *verde plenilunio* desde el *rabo*" (*OC*, p. 66, Subrayado nuestro), contrastando la dignificación del color y la forma de la fruta ("verde plenilunio") con el término menos "elegante" de "rabo" para identificar al tallo. Los niños son "*ángeles* que simulan las pasiones / en una conjunción vana de *ombligos*" (*OC*, p. 68, Subrayado nuestro): lo angelical celeste frente a lo humano biológico.

En la estrofa final de la "Elegía" a Ramón Sijé (*El rayo que no cesa*) encontramos un contraste parecido. Después de un poema basado principalmente en imágenes visionarias truculentas, viene la paz de estos versos:

> *A las aladas almas de las rosas*
> *del almendro de nata te requiero,*
> *que tenemos que hablar de muchas cosas,*
> *compañero del alma, compañero.* (*OC*, p. 240)

Miguel Hernández habla a su amigo muerto en distintas voces poéticas. En los primeros dos versos, anticipa (lo podemos inferir, por vía racional) un reencuentro bajo el almendro. Aunque la imagen parece clara, hay leve uso de irracionalismo verbal: al referirse al árbol y a lo etéreo que hay en él (aladas "almas", rosas, nata), recibimos inconscientemente una sensación de liberación, de optimismo, de ascensión, de vida, de pureza. Continuando inmediatamente, el poeta finaliza los versos con la palabra directa con la que tantas veces incitaría a su compañero a "hablar de muchas cosas."

Por último, un caso de *Viento del pueblo*: el verso claro, conversacional (los dos primeros) junto a las imágenes visionarias más alucinadas (los dos segundos). Y todo, mezclando en la alocución del poeta a los soldados de Pablo de la Torriente:

> *Pasad ante el cubano generoso,*
> *hombres de su Brigada,*
> *con el fusil furioso,*
> *las botas iracundas y la mano crispada.*
> (*OC*, p. 277)

En una vibrante enumeración caótica, Miguel Hernández obliga al fusil furioso y a las botas iracundas (objetos imposibles) a coexistir con una plausible "mano crispada".

VI. *Conclusiones*

Miguel Hernández, poeta del contraste. A distintos niveles (entre sus libros, en sus libros, en sus poemas, en sus estrofas, en sus versos e imágenes) y en distintos sentidos (metáfora tradicional, gongorina, quevedesca; *irracionalismo verbal*; versos "directos"; poesía de mención pura; exquisitez rebuscada junto a prosaísmo brutal y ternura sencilla). Por todos estos cambios, poeta difícil de aprender y de situar.[27] Y, en estos cambios, aparentemente inconexos, su mayor unidad, su coherencia última.

[27] Tampoco se pone de acuerdo la crítica en este punto. Muchos lo sitúan a la cabeza de la Generación del 36, como su miembro más original e importante (Cano Ballesta, Antonio Vilanova). Hay quien lo coloca en la generación anterior, la llamada del 27, atendiendo principalmente al tono de sus primeros libros. Resulta difícil catalogarlo: por el sentido total de su obra y por su juventud no es posible pensar en Miguel Hernández como generacionista del 27 o de los años del 20. Por otra parte, el propio Cano, aunque señala sus semejanzas con la Generación del 36 (poesía social, palabra directa), diferencias como la ausencia de sentido religioso. No hay que olvidar que Miguel Hernández no es ni su "primera" ni su "segunda" época, sino todas a la vez.

¿Hasta qué punto contribuyó nuestro poeta a la revolución ético-estética de la posguerra? ¿Fue el primero en hacer nuevamente poesía sencilla? Es una afirmación muy peligrosa. Parece, más bien, que se trata de un fenómeno de simultaneidad. Por los años en que Miguel Hernández escribía en la guerra y en la cárcel sus últimos libros (1938-1942), Luis Cernuda sacaba a la luz, en 1940, y en Inglaterra, *Las nubes*, de parecido tono sencillo y directo. Muy poco después aparece el revolucionario *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, publicado en 1944 pero redactado antes, y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre (1939-43). Difícil hablar de influencias, pues cada uno de estos cuatro poetas no siempre conocía la labor que los otros estaban realizando. La conmoción de la guerra es suficiente explicación para esta poesía amarga y sencilla.

La influencia de Miguel Hernández en la poesía más joven tampoco está tan clara como pretende Cano Ballesta, que es quien más se ocupa del asunto. Los últimos libros de Miguel no tuvieron apenas circulación. *Viento del pueblo* tuvo una breve edición en la guerra (Socorro Rojo Internacional, 1937) mientras que *Cancionero y romancero de ausencias* no fue publicado hasta 1958. Su obra empezó a darse a conocer en su totalidad a principios de la década del 50. Es curioso notar el asombro con que algunos críticos (Vilanova, Leopoldo de Luis, Jorge Campos) se acercan a la obra hernandiana: la estaban descubriendo. De otra parte, un poeta de posguerra, José Hierro, opina (según nos dijo en Madrid en 1967) que Miguel Hernández, por obvias razones de censura, no ejerció influencia directa en la poesía de su generación. Más les influyó, dice, León Felipe, con todo y ser, según Hierro, poeta de menor calidad.