

Miguel Hernández: Una autobiografía poética

María del Carmen Porrúa
Universidad de Buenos Aires - *Conicet*

Cuando Roman Jakobson estudia la poesía checa se plantea la relación estructural interna entre el hombre y la obra e indica que es necesario oponer este problema a la concepción vulgar de la ficción poética en tanto que estructura superpuesta mecánicamente a la realidad y al dogma igualmente tan poco científico -al que denomina antiautobiografismo- que rechaza toda relación entre el arte y su fondo personal y social (1980: 147). Avanzando en esta dirección, esta vez en referencia a Maiakovsky, declara que es casi imposible trazar un límite entre la mitología poética y el Curriculum vitae (1980: 143). Esta afirmación se cumple con Miguel Hernández en quien, autobiografía y quehacer poético se confunden. Circunstancias históricas, circunstancias personales establecen un profundo vínculo con su poética total, y esto, que se puede advertir en sus poemas de sabor localista o neocatólico, está también presente en los de su período madrileño, en los que expresa su amor y deseo por Josefina, la realización de ese deseo después de la boda,

la paternidad, el dolor del hijo perdido, y -a partir del 36- se manifiesta en la poesía política, la poesía profética y la poesía desesperada.

En esta exposición me limitaré a su poesía dejando de lado el resto de su obra -tanto teatral como en prosa-, así como debo dejar de lado el epistolario que se constituye en verdaderos para-textos relacionados con su poesía. Baste la mención de un caso extremo como es el que explicita la génesis de las “Nanas de la cebolla” a las que se definieron como “las más patéticas y a la vez, tiernísimas canciones de cuna de toda la poesía española y, acaso de la poesía universal de todos los tiempos” (Zerdoya, 1955:81).

1.

Miguel Hernández nace en 1910 en Orihuela, provincia de Alicante. Una ciudad levítica poblada por conventos e iglesias y situada en la vega fértil del Segura. Concha Zerdoya en su biografía del poeta, describe la ciudad diciendo: “Muchas torres y muchas sacristías pero también muchos huertos interiores con higueras y limoneros. En torno a Orihuela, palmeras, naranjos, granados, almendros y viñas (...) Tampoco falta la nota africana: pitas y chumberas nacen salvajemente”. Se apoya en el escritor levantino Gabriel Miró que transforma literariamente a Orihuela en Oleza de la que dice en *El Obispo leproso*, que se entrega más por el olfato que por las otras sensaciones. Cito: “Lo mismo de todos los tiempos, con su olor de naranjos, de nardos, de jazmineros, de magnolios, de acacias, de árbol del Paraíso. Olores de vestimentas, de ropas finísimas de altares, labradas por las novias de la Juventud Católica; olor de panal de los cirios encendidos, olor de cera resudada de los viejos exvotos. Olor tibio de tahona y de pastelería...”

Allí, el medio familiar lo lleva, desde muy niño, a cuidar el rebaño de cabras de su padre, oficio que ejerce durante mucho tiempo y que alterna con el descubrimiento de su inclinación poética. El paréntesis dedicado a los estudios es breve y su acopio de cultura está dirigido por el canónigo de Orihuela que pone en sus manos autores clásicos y modernos. Pronto pertenece a un círculo de jóvenes que ejercen el culto de la poesía con los que va a establecer una fecunda amistad. En ese círculo, que se reúne en la panadería de Fenoll, es donde Hernández va a intimar fraternalmente con Ramón Sijé que tuvo gran relevancia en la formación del primer Miguel y, en este marco, aparecen en 1930 sus primeras poesías, en las que ya se vislumbran temas que han de apasionarlo en obras posteriores. En 1933, después de un infructuoso intento de instalarse en Madrid -ciudad que reflejará en los versos admonitorios y casi moralizantes de uno de sus Silbos “El silbo de afirmación en la aldea”- publica su primer libro *Perito en lunas* de marcado sello gongorino (hipérbaton, lenguaje culto, metáforas inusuales), constituido por 42 octavas reales que recitaba acompañándose de un cartelón, una jaula con un limón dentro, un bastón, un reloj, y otros elementos de los que se valía para explicar el enigma de los poemas ante campesinos y universitarios. Versos como:

*“Agrios huertos, azules limonares,/ de frutos,
si dorados, corredores” (XXI) o “¡Oh combate
imposible de la pita/con la que en torno mío luz
avanza! (XLII)*

son ejemplos de la exaltación del paisaje levantino, que constituirá un primer tema de importancia en su poesía, tema que adquirirá otra dimensión desde la elegía a Sijé cuando expresa que “no perdona a la tierra ni a la nada”.

Max Aub de quien también se cumplirá un aniversario, el de los treinta años de su muerte, ha dicho de Hernández que

“pocas veces se dio un hombre con mayores facilidades para el verso” y que era “un manantial, dispuesto a correr por las acequias que se le abrieran, sin secarse jamás” (1954: 194) refiriéndose, justamente, a los temas seriados y entrelazados que se configuran en el corpus del poeta de Orihuela.

No es difícil demostrar cómo los principales temas hernandianos son ecos de procesos vitales al punto de constituir, usando palabras de Jakobson, una verdadera “marcha de vida”

Su amigo Efrén Fillol ha manifestado que cada verso es un trozo de Miguel. “Su poesía es pura autobiografía. Hasta su nacimiento cantó. Su madre (...) tuvo con Miguel un parto harto difícil, quedando para siempre lesionada (...)”¹. El hecho es poetizado por el propio Hernández como una experiencia más:

“Hijo soy del ay, mi hijo,/ hijo de su padre amargo. / En un ay fui concebido/ y en un ay fui engendrado (...) En un ay nací: en un ay/ y en un ay, ¡ay! fui criado.” (Otros poemas 1933-1934).

El segundo tema importante es sin duda el del amor y el deseo. En 1933 conoce a Josefina Manresa (“Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo”) que es la fuente de inspiración de los sonetos apasionados de *El rayo que no cesa*, publicado en 1936, continuación de los sonetos de *El silbo vulnerado* que, como se sabe quedó inédito hasta 1949. Diez de los sonetos de *El silbo vulnerado* escrito en 1934 pasan a *El rayo que no cesa*, íntegros o con variantes. En estos poemas de amor apasionado, de queja por la presunta frialdad de la amada, aparece una línea unitiva con los primeros poemas, en la apelación a simbólicas frutas del Levante:

“Me tiraste un limón y tan amargo,/ con una mano cálida y tan pura,/que no menoscabó su arquitectura/ y probé su amargura sin embargo” o “Tu corazón una naranja helada/ con un dentro sin luz de dulce miera/ y una porosa vista de oro; un fuera / venturas prometiendo a la mirada/ Mi corazón, una febril granada/ de agrupado rubor y abierta cera,/ que sus tiernos collares te ofreciera/ con una obstinación enamorada”. (4 y 5 de El rayo que no cesa. Primera versión 5 y 8 de El silbo vulnerado)

Algunas veces, sin embargo, junto con el del amor y del deseo, surge la anticipación de temas futuros. Tal es el caso del famoso “Me llamo barro aunque Miguel me llame”.

En el período de redacción de estos poemas, Miguel retorna a Madrid llevando consigo el auto sacramental “Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras” que es editado por José Bergamín en su revista *Cruz y raya*. El tema tiene que ver con el catolicismo y la preocupación social que preconizaba su amigo Ramón Sijé quien ejercía en ese momento una gran influencia sobre él. Se puede hablar de un bienio confesional (1933-34) en el que surge ese auto sacramental. El tema/símbolo del toro que ya apareciera en poemas anteriores, cobra ahora el valor de la fe:

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

Pertenece a la misma época los tres sonetos *A María Santísima* para poner un ejemplo extremo de este momento

de la poesía hernandiana.

Pero en 1935 se produce la gran crisis literaria, ideológica, política. Miguel adhiere con fuerza a la República, participa de las famosas Misiones pedagógicas, consigue un empleo como redactor de la enciclopedia de Cossío sobre los toros y los toreros y conoce el ambiente literario de Madrid. Anuda nuevas amistades, se hace entrañable amigo de Neruda y de Vicente Aleixandre a quienes dedica las Odas “entre arena y piedra” y “entre sangre y vino” y también del argentino González Tuñón para quien escribe el soneto que comienza:

*“Raúl, si el cielo azul se constelara/ sobre sus
cinco cielos de raúles,/ a la revolución sus cinco
azules/ como cinco banderas entregara”*

Es justamente Neruda el que critica más fuertemente la revista de Sijé (en la que colabora Hernández) *El Gallo Crisis* a la que le encuentra “demasiado olor a Iglesia”. A su vez Sijé objeta la influencia de Neruda en el que ve un “ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello de partes prohibidas y de prohibidos caballos”. Sijé se refiere a un poema de Hernández: “Mi sangre es un camino” donde se pueden leer versos como

*“Mujer, mira una sangre/ mira una blusa
de azafrán en celo,/ mira un capote líquido
ciñéndose en mis huesos/ como descomunales
serpientes que me oprimen/ acarreando angustia
por mis venas”.*

Hernández ha descubierto, a través de la poesía de Neruda, el verso libre, la construcción amplia, la imagen surrealista. Dentro de esta tónica están también “Sino sangrien-

to” o “Vecino de la muerte”. El abismo que aleja a Miguel de sus amigos de Orihuela es ya insalvable, sin embargo, ante la muerte repentina de Sijé de apenas veintidós años, Hernández escribe una elegía conmovedora “Yo quiero ser llorando el hortelano/ de la tierra que ocupas y estercolas/, compañero del alma, tan temprano”, encabezada por la conocida dedicatoria: “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé con quien tanto quería”.

Hasta el día de hoy la crítica se empeña en desbrozar si en la evolución ideológica de Hernández hay -o no- un abandono de la fe católica. Es un tanto aventurado ir más allá de los poemas. Miguel Hernández había sido criado en la más absoluta rutina religiosa y sale de ella en el camino de la formación de su identidad. Esta identidad forjada trabajosamente, un tanto a golpes de destino, llega en realidad a su total desarrollo con el estallido de la guerra civil.

Revisemos hasta aquí, entonces, su autobiografía poética. Su condición de pastor se refleja en las primeras obras relacionadas con su entorno, con su formación religiosa y con sus experiencias juveniles. El deslumbramiento que le produce Josefina se transparenta en sus sonetos de amor y no evita la manifestación de su deseo y sobre este tema quisiera volver brevemente a través de los sonetos de *El rayo que no cesa*.

El deseo no satisfecho por Josefina que “(se) (le) muere de casta y de sencilla” provoca la aparición de las tres imágenes más recurrentes en la poesía hernandiana: el cuchillo (“Un carnívoro cuchillo”), el rayo (¿No cesará este rayo que me habita”) y el toro, tal vez la más significativa por su asimilación con la virilidad. En este caso, por ejemplo, el soneto 23:

*“Como el toro he nacido para el luto/ y el dolor,
como el toro estoy marcado/ por un hierro in-
fernal en el costado/ y por varón en la ingle con
un fruto/ Como el toro lo encuentra diminuto/
todo mi corazón desmesurado/ y del rostro del
beso enamorado,/ como el toro a tu amor se lo
disputo./ Como el toro me crezco en el castigo,/
la lengua en corazón tengo bañada/ y llevo al
cuello un vendaval sonoro,/ Como el toro te sigo
y te persigo,/ y dejas mi deseo en una espada,/
como el toro burlado, como el toro”*

Este poemario, alejado ya de los poetas clásicos que habían influido en la forma de anteriores obras, es una “suma retórica”: anáforas, paralelismos, correlaciones, duplicaciones e incluso un caso de apenalepsis en todas las estrofas del soneto 9. Ej. los dos tercetos:

*“Zarza es tu mano si la tiento, zarza/ ola tu
cuerpo si lo alcanzo, ola/ cerca una vez, pero un
millar no cerca,/ Garza es mi pena, esbelta y
triste garza,/ sola como un suspiro y un ay, sola,/
terca en su error y en su desgracia terca”*

En los poemas ordenados entre los años 35 y el 36 o sea entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, serie entre los que se encuentran la elegía que compuso para la novia de Ramón Sijé, y las composiciones dedicadas a sus mayores amigos a las que ya he hecho referencia, aparece uno que fue muy discutido en cuanto a sus alcances como explicitación de la ruptura con la iglesia católica. Es el que lleva el título de “Sonreídme” al que se puede considerar como una toma de posición y de conciencia:

“Me libré de los templos, sonreídme,/ donde me

*consumía con tristeza de lámpara/ encerrado
en el poco aire de los sagrarios;”*

Por un lado están las cosas de las que se ha librado: casullas, cúpulas, cálices, incensarios, lámparas, sagrarios, y grupos humanos como capitalistas, arzobispos, notarios, registradores. Por la otra están los campesinos, “los de siempre”, los viñateros, los hambrientos, los que llama “toros castigados”, estableciendo un contrapunto entre el ayer y el hoy, entre el clericalismo y la laicidad. Es un canto vindicativo, porque “la cólera me nubla todas las cosas dentro del corazón/ sintiendo el martillazo del hambre en el ombligo”.

2.

El 18 de julio de 1936, el levantamiento franquista desata la guerra civil. Miguel Hernández se alista en el 5º regimiento reclutado por el partido comunista y a mediados de octubre pasa a ser comisario de Cultura del batallón de “El Campesino” y se dedica a escribir para las tropas recitando sus poemas a veces en el frente. Pocos meses más tarde se casa con Josefina cuando está destinado en Jaén. La presencia de la Andalucía profunda le provoca poemas como “El niño yuntero” o “Andaluces de Jaén”. En esa época, mientras escribe sobre los temas que le interesan: la campesina española, la esposa, el hogar, la miseria social, el trabajo, es nombrado miembro de una misión cultural en Moscú y durante su ausencia se publica *Viento del pueblo*, que se inicia con una elegía a García Lorca y se cierra con una exaltación a la resistencia de Madrid. Es una colección de poemas de guerra optimistas y enardecidos como el que comienza

*“Vientos del pueblo me llevan/ vientos del
pueblo me arrastran/ me esparcen el corazón/*

y me aventan la garganta.”

Bowra en su conocido libro *Poesía y política* (1966) estudia a Hernández desde el punto de vista de la poesía proletaria o, en este caso, de extracción campesina porque como lo dice “era en verdad un hombre del pueblo”. Se refiere concretamente a esta etapa hernandiana que se afianza en el 36/ 37 y considera que la condición expuesta es la que permite a Hernández escribir sobre la guerra “sin esfuerzo ni afectación y hablar de temas respecto a los cuales un poeta más sofisticado se habría mostrado reservado”. Ejemplifica con los versos finales del poema cuyo comienzo acabo de citar que dicen:

*“Si me muero que me muera,/ con la cabeza
muy alta. /Muerto y veinte veces muerto,/ la
boca contra la grama/ tendré apretados los
dientes/ y decidida la barba.// Cantando espero
la muerte,/ que hay ruiseñores que cantan/ enci-
ma de los fusiles/ y en medio de las batallas”.*

Y añade Bowra: “Esto es simple pero no está simplificado. Hernández habla como un soldado a otros soldados y ellos le comprenderán y apreciarán en todo su valor. La vieja forma del romance es adecuada tanto para sus sentimientos como para su público”. (1966:166).

Por su parte Serge Salaün niega que exista una poesía “proletaria o revolucionaria” sino que “no existe más que un uso adecuado del lenguaje para emitir un mensaje necesario y auténtico” (1988:210). Tal vez sea el momento de recordar que la crítica no fue benigna con esta colección y, aún más importante, que fue este libro la principal causa de la condena del poeta.

Así como *Viento del pueblo* estaba dedicado 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 de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo”), el siguiente libro, mucho menos esperanzado, más amargo y doloroso, *El hombre acecha*, escrito entre 1937 y 1939 está dedicado a Pablo Neruda. El amor-pasión aún presente en el libro anterior, por ejemplo en la “Canción del esposo soldado” donde se lee:

*“He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre al que respondo/
y espero sobre el surco como el arado espera:
/ he llegado hasta el fondo// Morena de altas
torres, alta luz y altos ojos,/ esposa de mi piel,
gran trago de mi vida,/ tus pechos locos crecen
hacia mí dando saltos/ de cierva concebida
(...)”*

casi desaparece en este último libro excepto en “Carta” (“Aunque bajo la tierra/ mi amante cuerpo esté/ escríbeme a la tierra/ que yo te escribiré”) así como se van diluyendo las imágenes amables del campo alicantino y solamente subsisten en su aspecto más negativo.

Ya hemos hablado del símbolo del toro que emerge en cada una de estas etapas: en la religiosa, en la de exaltación de su medio rural, en los poemas de amor y ahora en la guerra, como sucede en “Llamo al toro de España” constituido por cuartetos alejandrinos separados por verbos imperativos que se recogen en el último:

“Despierta, toro: esgrime, desencadena, ví-

*brate./ Levanta, toro: truena, toro abalánzate./
Atorbellínate toro: revuélvete/ Sálvate denso
toro de emoción y de España”.*

Este recurso formal se corresponde en el libro anterior con el que experimenta en “Jornaleros” donde los versos endecasílabos son cerrados por un tetrasílabo que repite la primera palabra de la estrofa con una fuerte epanalepsis en cada una:

*“Jornaleros que habéis cobrado en plomo/
sufrimientos, trabajos y dineros./ Cuerpos de
sometido y alto lomo / Jornaleros”*

El hombre acecha nace en la guerra, se prolonga en ella y termina en las prisiones :

*“He regresado al tigre/ Aparta o te destrozo.../
Hoy el amor es muerte,/ y el hombre acecha al
hombre”*

Estos versos hablan del hombre en todos los hombres. Es lo que la crítica Geraldine Nicholson (1992) ha denominado un ejemplo de sinécdoque ya que cada poema es una parte que representa y conjura el todo. Se apoya en las palabras de Salaün cuando dice que “el individuo y el poema están vinculados orgánica e indisolublemente con el grupo y con la epopeya” (1985:251). En este tipo de poesía esta figura retórica de “pars pro toto”(la parte por el todo) resulta de extrema sencillez: una persona o un sector vale por todo un pueblo; las partes corporales valen por un ser íntegro (“porque un cañón no puede lo que pueden diez dedos”), las “cosas de varón” representan la valentía, de la misma manera que aparece la cobardía en los contrarios. La sinécdoque paradójica que consiste en otorgar a una parte mínima el valor

de un todo máximo (gota de valentía#océano cobarde) tiene un buen ejemplo en “El herido” :

“Retoñarán aladas de savia sin otoño/ reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida./ Porque soy como el árbol talado, que retoño: / porque aún tengo la vida”

Aunque aún hay poemas que entroncan con *Viento del pueblo*, la gran mayoría son imprecatorios o doloridos. Concha Zerdoya ha adjetivado a los versos de este libro como “enjutos”. Cito: “Ni una sola concesión a la imagen por la imagen, ni una sola metáfora que no tenga un brote en la entraña viva del hombre.(...) Ni un ápice de artificio pues el viento de la muerte ha depurado al hombre y al poeta” (1955:73).

La identidad entre campo y poeta, entre olivos y chumberas y poeta, entre limones y poeta ha desaparecido. Lo condensa el primer verso de la “Canción primera”:

“Se ha retirado el campo/ al ver abalanzarse/ crispadamente al hombre”.

El segundo tema, el del amor y el del deseo, sólo se asoma, tal como anticipé, en “Carta”:

Cartas, relaciones, cartas;/tarjetas postales, sueños,/ fragmentos de la ternura,/ proyectados en el cielo/lanzados de sangre a sangre/ y de deseo a deseo”

En este poemario estamos ante la concreción del tercer tema hernandiano: la guerra, la justicia, que ya se ha asomado en libros anteriores y que se ampliará con el de la muerte. El tema incide en la escritura. Por ejemplo la anáfora, que tuviera

un propósito musical, pierde esta función para convertirse simplemente en un leit-motiv esencial (Zardoya,1955: 75). El segundo tema, el del amor y el deseo, encuentra su eco en el poema final, “Canción última” que es un romance autobiográfico y nostálgico: su casa “pintada”, su mesa “desierta”, su cama “ruinosa” y que concluye:

*“El odio se amortigua/ detrás de la ventana/
Será la garra suave./ Dejarme la esperanza”*

Una última observación. En el ya citado libro, Bowra habla de “poetas profetas” e incluye en esta clasificación, dentro de la poesía de la guerra civil española, a León Felipe y a Luis Cernuda y no, a Miguel Hernández. Sin embargo, algunos de los poemas de esta colección asumen este valor profético (“Oficiales de la VI división”, “Madrid”, “Madre España”, la segunda parte de “El herido” [“Para la libertad (...)”], o de *Viento del pueblo*, “Recoged esta voz”).

De “El herido”:

*Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,/
ella pondrá dos piedras de futura mirada/ y
hará que nuevos brazos y nuevas piernas crez-
can/ en la carne talada”*

De “Recoged esta voz”:

*“Un porvenir de polvo se avecina/ se avecina
un suceso/ en que no quedará ninguna cosa:/ ni
piedra sobre piedra ni hueso sobre hueso”*

3.

En abril de 1939 finaliza la guerra Civil. Miguel Hernández se encuentra en el sur. Después de un mes de peregrinar en busca de refugio, refugio que no quiere encontrar

en embajadas extranjeras, decide pasar de Huelva a Portugal pero es delatado y la policía de Salazar lo vuelve a la España franquista. De ahí en más el poeta es sometido a frecuentes traslados: Sevilla, Madrid (cárcel de Torrijos); tras un corto período de libertad, Madrid (cárcel de conde de Toreno) donde recibe la sentencia de muerte luego conmutada por 30 años de cárcel; después la prisión provincial de Palencia; vuelta a Madrid, esta vez a la prisión de Yeseñas; luego al penal de Ocaña y finalmente al Reformatorio de Adultos de Alicante donde muere el 28 de marzo de 1942, antes de cumplir los 32 años.

En estas cárceles escribe su *Cancionero y romancero de ausencias* y los *Últimos poemas*. De acuerdo con lo que señala Chevallier (1977: 370) hay entre ambas colecciones una “estrecha continuidad de temas y una no menos esencial unidad de pensamiento y de sentimiento”. El *Cancionero* está formado por menos de un centenar de poemas claros, sencillos y directos escritos normalmente en versos cortos y en un tono intimista. Esto lleva a una simplificación de los recursos utilizados en otros libros y a una extrema depuración de retoricismo. Se usa frecuentemente el paralelismo que tiene fuerte tradición en la poesía popular en la que abrevia. Predominantemente este paralelismo es binario aunque también se pueden hallar paralelismo ternario y cuaternario. Un ejemplo del primero:

*“Tristes guerras,/ si no es de amor la empresa./
Tristes, tristes// Tristes armas/ si no son las
palabras./ Tristes, tristes// Tristes hombres / si
no mueren de amor./ Tristes, tristes. (Canción
47)*

La ausencia -las ausencias- son expuestas como la condensación del mal. Estas ausencias de la mujer, del hijo,

de la tierra, del aire, son una consecuencia del mal que el hombre hace al hombre. En otras palabras, el mal de la guerra, el de la cárcel que equivale o anticipa la muerte. La muerte imaginada, soñada, cantada que ya apareciera en su poesía va a ser ahora, vivida: muere su hijo, mueren amigos, compatriotas, compañeros. Son muertes violentas e injustas. Es la mayor ausencia.

*“Ausencia en todo veo:/ tus ojos la reflejan//
Ausencia en todo escucho/ tu voz a tiempo sue-
na/ Ausencia en todo aspiro:/ tu aliento huele
a hierba// Ausencia en todo toco:/ tu cuerpo se
despuebla.// Ausencia en todo siento./ Ausencia,
Ausencia. Ausencia.” (canción 12).*

La mayor parte de los poemas de este libro son de arte menor y muchas veces -como lo ha estudiado el exhaustivo trabajo de Chevallier- adoptan el ritmo de la poesía popular. Seguidillas, soleares, coplas y -por supuesto romances- retoman los temas que hemos venido observando. Vuelve el campo del Levante: uvas, granadas, dátiles, azafrán, hierbabuena en el poema 86, la higuera en el 69, el azahar y la palmera en el 70, el naranjo, el laurel y la rosa en el 1. Sin embargo, la presencia de esta temática no es significativa *per se*. Sí es significativo el tema del amor-pasión que constituye el centro de muchas de estas composiciones y a este tema se adhiere también el de la ausencia del hijo muerto (84 y 85). Tal como se recordará, el primer hijo de Miguel y Josefina, nacido en 1937 muere diez meses más tarde. El nacimiento de ese hijo inspirará, además de otros poemas, el tríptico “Hijo de la luz y de la sombra”, un canto a la fecundidad. El tríptico pertenece a la agrupación *Últimos poemas*, donde aparece además “A mi hijo” (“Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío”). Pero en enero del 39, a casi tres meses de la muerte de Manuel Ramón, nace Manuel Miguel y este

segundo hijo también aparece escuetamente en el *Cancionero* (57 y 58) y con más peso en *Últimos Poemas*.

Los conocedores de la obra de Hernández sabrán que la agrupación *Últimos poemas* aparece en algunas ediciones (como la prologada por Elvio Romero) como una segunda parte del *Cancionero*. Hay algunas razones sin embargo como para preferir la división tradicional a pesar de que Josefina (y su deseo por ella) sigue constituyendo el tema central y de que también sigue presente el hijo vivo (la famosa “Nanas de la cebolla”). Pero así como predomina en el *Cancionero* el verso corto, la yuxtaposición y el ritmo sincopado, sin dejar de estar presentes estos recursos en los *Últimos poemas*, es en esta colección donde se privilegia el verso largo, sobre todo los serventesios alejandrinos, aunque también los hay endecasílabos además de dos sonetos asimismo de 14 sílabas.

El tríptico “Hijo de la luz y de la sombra” es uno de los grandes poemas hernandianos. En él está de manifiesto la derivación del segundo tema, el del amor y del deseo, o sea la fecundidad de la pareja.

*“Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,
/ tendiendo está la sombra su constelada
umbria/ volcando las parejas y haciéndolas
nupciales./ Tú eres la noche, esposa. Yo soy el
mediodía,”*

y también la esperanza puesta en el hijo:

*“Con el amor a cuestras, dormidos y despiertos,
/ seguiremos besándonos en el hijo profundo. /
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo”*

La cárcel, la prisión, el confinamiento es el tema de

*“Sigo en la sombra, lleno de luz. ¿Existe el día?/
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?(...)
Es posible que no haya nacido todavía, / o que
haya muerto siempre. La sombra me gobier-
na”.*

De este soneto no puedo dejar de citar el enigmático primer terceto:

*“Encadenado a un traje parece que persigo/
desnudarme, librarme de aquello que no puede/
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.”*

“Que no puede ser yo.” He aquí creo el final de la parábola. En la poesía de Hernández, el Yo no desaparece casi nunca, incluso en la poesía épica se desliza hacia un Yo colectivo en lo que se ha denominado “la armonía del individuo y la epopeya” (Salaün, 1985: 263). En este soneto, al final de su vida, opone el “coraje de ser” al mundo hostil que trata de borrar su identidad. Este sujeto poético no tiene máscara, no podría ser motivo de especulaciones teóricas. Ha cantado a lo largo de su vida aquello que constituye su esencia. Aquello que poco a poco ha ido construyendo su autenticidad: la raíz campesina, el amor y el deseo, el hijo, la libertad, la justicia, el ideal político, la guerra, la muerte.

Y lo ha hecho coincidiendo con los principios de Maiakovski no solo sobre el ritmo como fuerza esencial, sobre la rima “en el amplio sentido de la palabra”, sobre la expresividad y la imagen sino sobre los “imperativos socia-

les” por los cuales “el poeta ha de encontrarse siempre en el centro de las cosas y de los acontecimientos” y además “ha de procurar estar a la vanguardia de su clase, ha de procurar luchar, junto a su clase, en todos los frentes”²

Creo que resulta claro que la escritura de Miguel Hernández constituye una transposición poética de una experiencia de vida. El proceso asume maneras diferentes y hasta paradójicas; pasa de las formas más clásicas a formas renovadoras para anclar en la recreación de las formas populares. Ningún corte es neto sin embargo en la expresión de las pasiones que fueron sus heridas:

“Con tres heridas yo:/ la de la vida,/ la de la muerte,/ la del amor”

Notas

- ¹ . Citado por Nicolás de la Carrera, *El Dios de Miguel Hernández*, Estella, Verbo Divino, 1995.
- ² . “¿Cómo hacer versos? de 1926. Compilado en *Maiakovski*, Madrid, Comunicación, 1971.

Obras citadas

- Aub, Max, 1954, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria.
- Bowra, C. M., 1966, *Poesía y Política (1900-1960)*, Buenos Aires, Losada.
- Chevallier, M., 1977, *La escritura poética de Miguel Hernández* Madrid, Siglo XXI.
- Jakobson, R., 1980, *Lingüística, poética, tiempo*, ed. esp., 1981, Barcelona, Crítica.
- Nicholson, G., 1992, “La pluma y la espada, sinécdoque y hombría en la poesía de guerra de Miguel Hernández” (s/e).

Acerca de una frase desdichada (y sobre la desdicha de no tener..

Salaün,S., 1978, "Miguel Hernández: individualidad y colectividad" (en VV.AA., *En torno a Miguel Hernández*), Madrid, Castalia.

———, 1985, *La poesía de la guerra en España*, Madrid, Castalia.

Zardoya,C., 1955, *Miguel Hernández (1910-1942)*,New York, Hispanic Institute, Columbia, University.