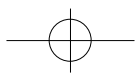
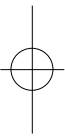
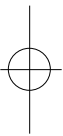


## **ESTUDIOS SOBRE LA OBRA POÉTICA**



## EL IMPULSO ERÓTICO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

*Toda obra de arte sería nos cuenta la génesis  
de su propia creación.  
Roman Jakobson*

En todas las cópulas subsiste el recuerdo de la identidad originaria. Frente a la dualidad de la experiencia amorosa, basada en la separación y la diferencia, lo erótico apunta a la unidad de la primera pareja, a un estado de indistinción, de indeterminación androginal, característico de lo poético, cuya preexistencia nos propone el enigma de su redescubrimiento. Tal erotismo clandestino, reprimido oficialmente por la Iglesia y refugiado en el ocultismo y la Kábala, vuelve a aflorar más tarde en la concepción romántica, donde el amor se convierte en la verdad del ser, y en el movimiento surrealista, cuyo mensaje primero fue reintroducir la poesía en la vida. El fracaso de la aventura de Breton, que quiso asociar la fórmula revolucionaria política “cambiar el mundo” con la fórmula surrealista poética “cambiar la vida”, revela que el fin de la poesía es superar el mensaje político y hacer que el estado segundo se vuelva estado primero. En una situación de desamparo, como la que tuvo lugar en el período de entreguerras, dominado por la culpabilidad de existir y la incomprendibilidad de la muerte, la verdadera novedad consiste en ese movimiento hacia lo primario, a la vez concéntrico y expansivo, donde los distintos sistemas y modelos de pensamiento se aproximan unos a otros, convergen y se unifican. A causa de nuestra caída en lo histórico, la unidad preexiste y la armonía consiste precisamente en buscarla. La intuición de que hay un afuera, de que existe un otro que nos constituye, es lo que genera la inquietud de volver al hogar.<sup>1</sup>

Tal vez en ese contexto sacro del eros genesíaco, donde hunden sus raíces las religiones del origen, religiones de “la maternidad o la naturaleza”, según la terminología con que Walter Schubart las distingue de las “religiones de la salvación o de la redención”, de raíz patriarcal, adquiere todo su valor la palabra poética de Miguel Hernández, nacida de primitivos fondos religiosos que tienden a la configuración simbólica, tan característica de su obra. Ya en su etapa de iniciación poética, la de *Perito en lunas* (1933), que contribuye a perfilar su personalidad como poeta, lo gongorino del verso revela la identificación de amor y sexo, hecha por los surrealistas, según se advierte en la siguiente octava

## [XVI]

## (SERPIENTE)

En tu angosto silbido está tu quid,  
 y, cohete, te elevas o te abates;  
 de la arena, del sol con más quilates,  
 lógica consecuencia de la vid.  
 5 Por mi dicha, a mi madre, con tu ardid,  
 en humanos hiciste entrar combates.  
 Dame, aunque se horroricen los gitanos,  
 veneno activo el más, de los manzanos.

Nada atrae tanto como lo oculto. Lo escondido es el otro lado de una presencia, cuya imperiosa llamada despierta nuestro deseo. Gracias a la incorporación del lenguaje gongorino, visible en el violento hipérbaton (“veneno activo el más, de los manzanos”), la técnica elusiva (“en humanos hiciste entrar combates”), donde resuena el famoso endecasílabo de las *Soledades* (“a batallas de amor, campos de pluma”), y el símbolo unificador de la serpiente, con la que surgen la narración del Génesis y la tentación, se manifiesta la sed erótica del deseo insatisfecho. Es difícil no reconocer en el símbolo ambivalente de la serpiente, que representa la muerte y la resurrección de la vida, la voluntad de restablecer el equilibrio perdido, el doble movimiento de ascenso y descenso (“te elevas o te abates”), inherente al acto creador. Sensible a la seducción de la serpiente, según revela la sinestesia (“angosto silbido”), el hablante penetra en la prohibición inaugurada por el pecado original (“veneno”), realidad disimulada donde la pasión y el deseo lo rigen todo, y reivindica una inocencia esencial. Remontarse hacia arriba, en profundidad, es captar el deseo en sus comienzos, nutrirse de su insatisfacción. Posición de repliegue, de disimulo, pero en que lo erótico vuelve a situarse en la inminencia del impulso expansivo.<sup>2</sup>

Tras la incompreensión suscitada por *Perito en lunas*, de la que Miguel Hernández se queja amargamente a Lorca en carta de 1933, el poeta oriolano emprende un cambio de orientación estética, en el que, a pesar de la superposición de registros poéticos, se da una evolución de lo religioso a lo erótico, sin renunciar a la técnica metafórica como exploración de la realidad. Es indudable que en esta evolución, que comprende *El silbo vulnerado*, *Imagen de tu huella* y *El rayo que no cesa*, la relación de Hernández con Neruda y Aleixandre, cantores ambos de la materia, los altibajos de la historia amorosa entre Miguel y Josefina desde fines de 1934 al otoño de 1935, y la muerte de su amigo Ramón Sijé el 24 de diciembre de 1935, se reflejan en un lenguaje dramático, escindido entre el sentimiento de culpabilidad y la aspiración a la pureza, a través del cual el poeta va descifrando su vida interior. La pena de amor, ajena a la amada, es la que unifica los poemas de la serie *Silbos*, los cuales, aunque se quedaron tan sólo en un proyecto, son el resultado de una profunda crisis, la conciencia de la pureza en la impureza, que va a estar presente en la gestación de *El rayo que no cesa*, entre 1934 y 1935. De los dos poemas más significativos del libro, “Me llamo barro”, nacido del amor carnal”, y la “Elegía” a

Ramón Sijé, en la que prevalece el amor de amistad, es el primero donde mejor se expresa el triunfo vital de la impureza, surgida de la culpabilidad del deseo amoroso

15

Me llamo barro aunque Miguel me llame.  
 Barro es mi profesión y mi destino  
 que mancha con su lengua cuanto lame.  
 Soy un triste instrumento del camino.

5 Soy una lengua dulcemente infame  
 a los pies que idolatro desplegada.  
 Como un nocturno buey de agua y barbecho  
 que quiere ser criatura idolatrada,  
 embisto a tus zapatos y a sus alrededores,

10 y hecho de alfombras y de besos hecho  
 tu talón que me injuria beso y siembro de flores.  
 Coloco relicarios de mi especie  
 a tu talón mordiente, a tu pisada,  
 y siempre a tu pisada me adelanto

15 para que tu impasible pie desprecie  
 todo el amor que hacia tu pie levanto.  
 Más mojado que el rostro de mi llanto,  
 cuando el vidrio lanar del hielo bala,  
 cuando el invierno tu ventana cierra

20 bajo a tus pies un gavián de ala,  
 de ala manchada y corazón de tierra.  
 Bajo a tus pies un ramo derretido  
 de humilde miel pataleada y sola,  
 un despreciado corazón caído

25 en forma de alga y en figura de ola.  
 Barro en vano me invisto de amapola,  
 barro en vano vertiendo voy mis brazos,  
 barro en vano te muerdo los talones,  
 dándote a malheridos aletazos

30 sapos como convulsos corazones.  
 Apenas si me pisas, si me pones  
 la imagen de tu huella sobre encima,  
 se despedaza y rompe la armadura  
 de arrope bipartido que me ciñe la boca

35 en carne viva y pura.  
 pidiéndote a pedazos que la oprima  
 siempre tu pie de liebre libre y loca.  
 Su taciturna nata se arracima,  
 los sollozos agitan su arboleda

40 de lana cerebral bajo tu paso.  
 Y pasas, y se queda  
 incendiando su cera de invierno ante el ocaso,  
 mártir, alhaja y pasto de la rueda.  
 Harto de someterse a los puñales  
 45 circulantes del carro y la pezuña,  
 teme del barro un parto de animales  
 de corrosiva piel y vengativa uña.  
 Teme que el barro crezca en un momento,  
 teme que crezca y suba y cubra tierna,  
 50 tierna y celosamente  
 tu tobillo de junco, mi tormento,  
 teme que inunde el nardo de tu pierna  
 y crezca más y ascienda hasta tu frente.  
 Teme que se levante huracanado  
 55 del blando territorio del invierno  
 y estalle y truene y caiga diluviado  
 sobre tu sangre duramente tierno.  
 Teme un asalto de ofendida espuma  
 y teme un amoroso cataclismo.  
 60 Antes que la sequía lo consuma  
 el barro ha de volverse de los mismo.

Un amor trágico, signo de fatalidad, articula los poemas del libro. De su imposible realización, de su no consumación, surge la pena, cuyos símbolos más visibles son el rayo, identificado con el amor, y el toro, asociado al destino del poeta. Partiendo de esta unidad temática, la pena producida por un amor no consumado, y de su construcción armónica, tres poemas largos (1, 15, 30) apoyados en los dos bloques sonetísticos (13 y 13), a semejanza de un retablo clásico con tres columnas y dos arcos simétricos, este poema nuclear se caracteriza por su amor a la materia primordial, el mismo que revelan *Residencia en la tierra* de Neruda y *La destrucción o el amor* de Aleixandre, aparecidos en ese mismo año de 1935, acaso como forma de integrar amor y muerte. Porque entrar en el mundo primigenio de la tierra, en el *humus* fecundante del origen, es participar del ciclo de la redención, de la posibilidad de ser reconocido. La ambivalencia del poema, visible, a nivel fónico, en el uso intensificador de la anáfora (“Barro en vano”), que cumple la función de graduar la emoción; sintácticamente, en el manejo del hipérbaton, típicamente gongorino, de colocar el verbo al final de período (“todo el amor que hacia tu pie *levanto*”), que introduce un elemento de sorpresa; y léxicamente, el símbolo del barro, integrado en el campo semántico rural, cuya personificación, además de proyectar sobre la amada su pasión amorosa, hasta el punto de ser pisoteado por ella (“Soy un triste instrumento del camino. / Soy una lengua dulcemente infame / a los pies que idolatro desplegada”), sirve de núcleo generador a las restantes imágenes del poema, dicha ambigüedad nos hace ver que la

pena de amor nace en los límites del sentimiento de culpabilidad, que el pecado es la única posibilidad de escapar a la muerte (“Antes que la sequía lo consuma / el barro ha de volverte de lo mismo”). La proyección de lo espiritual sobre lo sensible, propia de la poesía simbolista, revela que es el barro quien habla, el que se ofrece como materia amorosa en la que los amantes se consumen juntos<sup>3</sup>.

La evolución de la obra bélica de Hernández, desde *Viento del pueblo* (1937) hasta *El hombre acecha* (1939), reviste una complejidad en la que se percibe un intento de equilibrar lo individual y lo colectivo. Si en *El rayo que no cesa* el poeta oriolano nos ofrece un ejemplo de poesía no consumada, quedándose a medio camino entre el clasicismo y el romanticismo, en *Viento del pueblo* hay una fusión de la experiencia personal y de la experiencia colectiva, que responde al encuentro de Hernández consigo mismo, con su propia voz más natural y espontánea, eliminando en ella el amaneramiento formal y primando la eficacia comunicativa. En el prólogo de *Viento del pueblo*, dedicado a Vicente Aleixandre, Miguel Hernández expresa su deseo de hacer coincidir la tradición heredada con la calidad artística (“Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hasta las cumbres más hermosas”). La experiencia mítica de la guerra de España, que más que a la conciencia despertó a la inocencia, a una nueva forma de ser, deja ver la historia verdadera bajo la apócrifa. Y así, en algunos de los más representativos poemas del libro, “Vientos del pueblo me llevan”, “El niño yuntero”, “El sudor” y “Canción del esposo soldado”, surge el ímpetu combativo, el contacto del hombre con la realidad íntegra, incorporándola a su vivir y haciéndola transparente. Uno de los raros momentos en que lo intensamente vivido se conforma con lo intensamente expresado se da en el último poema citado, donde lo seminal se afirma como honda raíz erótica, como superación de un tiempo escindido

#### CANCIÓN DELESPOSO SOLDADO

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

5 Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,  
 esposa de mi piel, gran trago de mi vida,  
 tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos  
 de cierva concebida.

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

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,  
 te doy vida en la muerte que me dan y no temo.

15 Mujer, mujer, te quiero cercada por las balas,

ansiado por el plomo.  
 Sobre los ataúdes feroces en acecho,  
 sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa  
 te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho  
 20 hasta en el polvo, esposa.  
 Cuando junto a los campos de combate te piensa  
 mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,  
 te acercas hacia mí como una boca inmensa  
 de hambrienta dentadura.  
 25 Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:  
 aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
 y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,  
 y defendiendo tu hijo.  
 Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,  
 30 envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
 y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
 sin colmillos ni garras.  
 Es preciso matar para seguir viviendo.  
 Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,  
 35 y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo  
 cosida por tu mano.  
 Tus piernas implacables al parto van derechas,  
 y tu implacable boca de labios indomables,  
 y ante mi soledad de explosiones y brechas  
 40 recorres un camino de besos implacables.  
 Para el hijo será la paz que estoy forjando.  
 Y al fin en un océano de irremediables huesos  
 tu corazón y el mío naufragarán, quedando  
 una mujer y un hombre gastados por los besos.

En la poesía de Miguel Hernández, más que un pensamiento, funciona bastante la fisiología, la respiración de un cuerpo único, compartido, en el espacio imaginario del poema. El que escribe cuando respira lo está haciendo con un lenguaje sensórico (“Esposa de mi piel”, “Espejo de mi carne”, “tu implacable boca”), que se propone como un urdir continuo de la escritura, como un trato vivo con la palabra, que se está gestando, haciéndose en libertad. Sexualidad es poesía. La sacralidad inherente al acto de creación se transfiere a la semilla sobre el campo (“he llegado hasta el fondo”), revelando que el acto sexual no es distinto del poético, pues ambos suponen una penetración en el fondo de lo oscuro. La poesía tiene su origen en lo erótico, que es su impulso de conocimiento incorporativo; por eso el lenguaje tiene aquí un sentido de sacralización, al inscribirse en el claustro del “vientre” materno, espacio que encierra la semilla de la posibilidad. La atemporalidad del acto amoroso da lugar a la disolución de los amantes (“tu corazón y el mío naufragarán”), para que la vida del amor, encarnada en el hijo, se prolongue



en tiempos de destrucción y muerte. La semilla, en donde la caída y la resurrección son simultáneas, es metáfora de la palabra poética, que renace de las sombras a la luz (“Es preciso matar para seguir viviendo”). De ahí que la mujer, en su función materna (“Tus piernas implacables al parto van derechas”), cumpla una función mediadora, esencialmente poética, pues la palabra, cuando no media entre mundos distintos, se trivializa y desaparece como tal. La mujer, en un límite con lo sacro, es un absoluto. Tal vez sin saberlo, en su misma concentricidad, el cuerpo de la mujer articula una tensión dinámica entre lo telúrico y lo cósmico, un diálogo que se nutre de la complicidad de amor y muerte, asentada en la materialidad del lenguaje. De esta forma, experiencia erótica y creación poética se entrelazan en un mismo pulso<sup>4</sup>.

El paso de lo intimista a lo colectivo, del tú al vosotros, prosigue en *El hombre acecha* (1939), si bien el entusiasmo de la esperanza en la victoria cede su lugar a la reflexión dolorosa tras la derrota. La trascendencia del dolor en el marco de la guerra, a la que se refiere Manuel Azaña en sus *Memorias políticas* (“Habría que mostrar, con la evidencia comunicativa de lo poético, el sufrimiento humano, dentro del cuadro grandioso y terrible de la guerra, el eterno sufrimiento del hombre aherrojado por su destino impacable”), es lo que subyace en los mejores poemas del libro, tan lleno a un tiempo de decepción y esperanza. Experiencias como el viaje a Rusia, el nacimiento de su primer hijo y el desgaste de la guerra suponen un punto de inflexión en su escritura, que a partir de ahora se hace más retraída y concentrada (“Fue a la vuelta de su viaje en grupo a la Unión Soviética cuando en Valencia, en las últimas veces que le vi, aparecía *vuelto hacia dentro, enmudecido*. Cualquiera pregunta hubiese sido impropiciente, ya que la respuesta era él, él mismo a solas con aquello que dentro de su ser sucedía”, recuerda María Zambrano). Sin embargo, el nacimiento de su primer hijo Manuel Ramón el 19 de diciembre de 1937 va a cambiar el curso de los acontecimientos, disminuyendo su militancia política y preocupándose por la situación del nuevo hogar. Desde esta vertiente familiar y amorosa hay que entender la “Canción última”, poema que, en su concentración expresiva, revela el deseo de trascender la historia:

Pintada, no vacía:  
pintada está mi casa  
del color de las grandes  
pasiones y desgracias.

5 Regresará del llanto  
adonde fue llevada  
con su desierta mesa,  
con su ruinoso cama.  
Florecerán los besos

10 sobre las almohadas.  
Y en torno de los cuerpos  
elevantará la sábana  
su intensa enredadera

nocturna, perfumada.

15 El odio se amortigua  
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Desde San Agustín, el hombre europeo ha estado engendrado por una lúcida esperanza, resultado de saber vivir en el fracaso. En esta sobrecogedora canción, el poeta sume su destino trágico, la realidad amor-odio de la “Canción primera”, situada en el hombre mismo (“Hoy el amor es muerte / y el hombre acecha al hombre”), y evoluciona, de cara a la muerte, hacia una esperanza de vida. La terrible ambivalencia de este poema, puesta de relieve por el aislamiento estrófico (“Dejadme la esperanza”), con el imperativo que incluye lo humano en su plenitud; el valor metafórico de la adjetivación (“con su *desierta* mesa”, “con su *ruinosa* cama”, que traduce el sentimiento del hablante hacia esos objetos; las formas verbales en futuro (“*Regresará* del llanto”, “*Florecerán* los besos”, “*elevará* la sábana”, “*Será* la garra suave”), que revelan una certidumbre final de cumplimiento; y el símbolo de la “enredadera” o hiedra, que desde el antiguo culto a Cibeles representa el ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos, el mito del perpetuo retorno, lo cual viene confirmado por el recuerdo de la “sábana” lazarina, todo ello descubre la no conformidad del ser con lo existente, su última libertad ante la muerte como forma de realización<sup>5</sup>.

En los últimos años de su vida, el período que va de 1939 a 1942, Miguel Hernández aprendió a soportar la ausencia a lo largo de su *via crucis* penitenciario, que así se hizo condición de su supervivencia. Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la mujer, que es quien espera a que el otro se manifieste (“¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido”), dice en su abrupto comienzo el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, cuya escritura corresponde a la dinámica infinita del deseo. Es la mujer quien da forma a la ausencia, de donde se sigue que en toda voz que dice la ausencia, lo femenino se declara. Por eso, en el conjunto de poemas que forman *Cancionero* y *romancero de ausencias*, cuyo núcleo inicial fue escrito en la cárcel entre octubre de 1938 y septiembre de 1939, al que se incorporaron el resto de poemas hasta finales de 1940, dando así la sensación de una obra inacabada, tanto las canciones breves como los poemas largos se relacionan por una unidad esencial de significado: el amor como libertad interior del hombre, pues nada ilumina mejor la ausencia que el amor profundo en tiempo de desgracia. Bajo la forma sencilla y misteriosa de la canción, cuyo poder de síntesis para reunir lo humano la eleva por encima de los poemas largos, como el autobiográfico “Sepultura de la imaginación”, el arquetípico “Hijo de la luz y de la sombra”, tal vez el más importante del conjunto, aunque en la línea fecundante de “Canción del esposo soldado”, y el contradictorio “Eterna sombra”, lo que de veras se percibe es el ímpetu del amor para acceder al ser. La intuición hernandiana del ciclo vida-muerte, que ha venido acentuándose en su escri-

tura desde “Sino sangriento” hasta sus últimos poemas, resplandece con especial intensidad en esta singular y enigmática canción:

[26]

Llegó con tres heridas:

la del amor,  
la de la muerte,  
la de la vida.

5 Con tres heridas viene:

la de la vida,  
la del amor,  
la de la muerte.

Con tres heridas yo:

10 la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor.

Ante todo, lo que cautiva de esta canción es su sencillez expresiva. La asociación de esas tres heridas con el destino humano, lograda con el mínimo de retórica, mediante la mutación de tres sustantivos de raíz existencial, la leve asonancia y la evolución de las formas verbales del pasado al presente, expresa su mutua pertenencia y nos instala en el orden de la sacralidad primitiva. Pocos poemas como éste tan reveladores del ciclo vida-amor-muerte, del renacimiento de la muerte a la vida gracias al amor. Porque lo que emana de este diario íntimo, al que en último término se reduce su inacabado *Cancionero y romancero de ausencias*, es la fuerza del amor equiparable con el impulso hacia la muerte. Amor de vida y amor de muerte, en el doble impulso freudiano de integración y desintegración (“Escribí en el arenal / los tres nombres de la vida: / vida, muerte, amor”, nos dice el poeta en una canción tan próxima a la que comentamos), pues el amor, agente de toda trascendencia, abre a otra vida que se nos aparece como la vida de verdad. En una escritura tan contradictoria como la de Miguel Hernández, el último sentido de la vida radica en la muerte, que es la sublime prueba del amor<sup>6</sup>.

Lo erótico implica el impulso hacia la totalidad. Si examinamos la visión cristiana del sexo, encontramos una persistente negación de lo corpóreo, a pesar de que, como ha señalado San Bernardo, “Es por la carne que llega la salvación”. Sin embargo, el olvido o menosprecio de la realidad corporal ha engendrado paradójicamente una preocupación por el cuerpo vivido, es decir, el cuerpo tal como uno lo siente en su situación singular. El deseo es constitutivo de la carne. De este modo, al inscribirse el deseo en el cuerpo mismo del lenguaje, el eros corresponde a la acción de dicho lenguaje. Dado que el amor vive en la dispersión y busca la unidad, es el propio lenguaje el que, al situarnos en una experiencia límite, hace posible una ausencia presente. En este sentido, los poemas de Miguel Hernández, al generar la presencia de una ausencia, nos ponen a la espera y reclaman nuestra participación. De acuerdo con esta doble

complicidad del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje, sería posible establecer tres fases en la visión de lo sexual dentro de la escritura hernandiana:

- 1) La etapa de influencia calderoniana y del ambiente católico de *El Gallo Crisis*, donde lo sexual aparece bajo el aspecto del pecado (“¡Padre, sobre tu pecado / está concebido el mío!”). Esta visión del sexo reprimido es también la que domina en *Perito en lunas*, si bien disfrazada por metáforas y perífrasis complicadas, según vemos en la octava “Sexo en instante”, donde la separación alcanza su máxima intensidad (“pero su situación, extrema en suma, / sin vértice de amor, Holanda espuma”). La ambigüedad del lenguaje gongorino ensancha los límites de lo posible y reclama la apertura de otro vivir que no llega a realizarse.
- 2) El progresivo alejamiento del ambiente eclesiástico de Orihuela tras el primer viaje a Madrid en diciembre de 1931, cuya bohemia literaria contribuye a desmitificar ciertos tabúes e inhibiciones. Esta liberación de lo reprimido se advierte ya en el poema “Sonreídme”, donde se da un regreso a la naturaleza (“Salté al monte de donde procedo”), como forma de superar prohibiciones consideradas insalvables. Desde entonces y hasta el matrimonio con Josefina el 9 de marzo de 1937, la esquivez de la mujer no hace más que despertar los deseos del amante, por eso el amor, al no poder realizarse plenamente, se resuelve en dolor. El símbolo arquetípico de esta etapa de desasosiego e insatisfacción será *el toro* (“Como el toro te sigo y te persigo, / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro”). Bajo el juego amoroso de la muerte amenazante se advierte el impulso de la sangre de pervivir en la especie.
- 3) La unión carnal que permite al hombre realizarse plenamente, dentro de un proceso que se inicia en *Viento del pueblo* y culminará en *Cancionero y romancero de ausencias*, en donde el hombre se identifica con la luz plena del sol y la mujer con el poder fecundante de la luna, de cuya unión surgirá el hijo. El cosmos entero participa de esa unión, siendo el vientre el centro del universo (“Vientre: carne central de todo cuanto existe. Bóveda eternamente si azul, si roja, oscura. / Noche final, en cuya profundidad se siente / la voz de las raíces, el soplo de la altura”). Conjunción de lo terrenal y lo celeste que también aparece en la boca y, por tanto, en el beso (“El labio de arriba el cielo / y la tierra el otro labio”), puesto que el beso, superando la ficticia división de carne y espíritu, se convierte en recuperación de la unidad perdida, de acuerdo con la religiosidad naturalista<sup>7</sup>.

“Pienso que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas dentro del lenguaje”, señala Claudio Rodríguez al comienzo de su Discurso de ingreso en la Academia, significativamente titulado *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández*. La realización de este deseo, anterior a toda separación y que está esperando ser revelado, es uno de los motivos del poeta originario y de su poetizar. No tengo a Miguel Hernández por un poeta cualquiera, cuya obra, a pesar de su

irregularidad, propia de un ser vital y trágico, aspira a una poetización de lo propio en lo extraño, del orden en medio del desorden, como ya hiciera fray Luis de León en su momento. Acaso esa disposición hacia lo originario, que se da en la forma del exilio y del desarraigo, es lo que más singulariza la palabra poética, al remontarse ésta desde la dispersión característica del decir común hasta el fundamento mismo del lenguaje. Para Hernández el amor es el único modo en el cual puede mostrarse el ser en su plenitud, siendo el poema el lugar de encuentro con lo ausente. En la medida en que la reflexión se oscurece, el peso leve de lo grave hace posible recobrar el estado de inocencia. Descender grave y ascender ligero, tal es el doble movimiento de la conciencia estética. En la poesía de Hernández, una de las palabras recurrentes, vinculadas a un proceso poético de inversión, es *viento*, que de imagen positiva en *Viento del pueblo* se convierte en viento destructor del amor en *Cancionero y romancero de ausencias*. Dicha inversión, que consiste en atribuir lo natural a lo histórico en el espacio común del contexto amoroso, apunta a una disolución de la compacidad, en que los cuerpos se hacen más sutiles, fundiéndose en un único abrazo, como vemos en este singular poema:

[9]

## VALS DE LOS ENAMORADOS Y UNIDOS HASTA SIEMPRE

No salieron jamás  
del vergel del abrazo.  
Y ante el rojo rosal  
de los besos rodaron.  
5 Huracanes quisieron  
con rencor superarlos.  
Y las hachas tajantes  
y los rígidos rayos.  
Aumentaron la tierra  
10 de las pálidas manos.  
Precipicios midieron,  
por el viento impulsados  
entre bocas desechas.  
Recorrieron naufragios,  
15 cada vez más profundos  
en sus cuerpos sus brazos.  
Perseguidos, hundidos  
por un gran desamparo  
de recuerdos y lunas,  
20 de noviembre y marzos,  
aventados se vieron  
como polvo liviano:  
aventados se vieron,  
pero siempre abrazados.

En este poema-síntesis, que concentra por sí mismo toda una experiencia amorosa, referida a su matrimonio con Josefina y por extensión a cualquier pareja humana, Miguel Hernández alcanza uno de los momentos de mayor intensidad poética. Con el dolor de la separación, tan plenamente sentido, el poeta trata de sobrevivir a la tragedia de la cárcel gracias al amor compartido, capaz de conjurar la desgracia. Para ello, adelgaza el lenguaje como forma de superar el “gran desamparo”, representado por “las hachas tajantes” y “los rígidos rayos”, imágenes recurrentes a lo largo de su escritura. La confluencia de lo grave (la tierra) con lo leve (el viento) en el abrazo final, a la que contribuye el plural inclusivo de las formas verbales, revela la esperanza de sobrepasar la desgracia presente, el triunfo del amor sobre el odio. De ahí la necesidad poética de las formas de la ligereza (“*aventados se vieron / como polvo ligero*”), que tienden a quitar peso al lenguaje. En su función existencial, el canto responde a la percepción de lo más liviano, a la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir<sup>8</sup>.

En la poesía de Miguel Hernández lo erótico y lo poético se superponen, porque ambos aspiran a la unidad. Una hermosa parábola del *Zóhar* (I, 32a) señala: “Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad”. Tal fusión de lo masculino-fecundante y de lo femenino-maternal subyace en composiciones arquetípicas como “Hijo de la luz y de la sombra” y “Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío”, de *Cancionero y romancero de ausencias*, dos extensos y complementarios poemas, cuya lectura conjunta revela un proceso erótico que, apoyado en la función salvadora de *la sangre*, imagen central de la poesía hernandiana, unifica varios momentos: la mutua contemplación en la plenitud erótica (*Mediodía*), la eliminación de la conciencia individual en el fondo insondable del sexo femenino (*Noche*) y la transformación, en la noche creadora, de la madre en el aliento del hijo (*Amanecer*). El arte cumple una función salvadora, de reintegración a los orígenes, por eso la perpetuación de los padres en el hijo lleva implícita una visión redentora de la Historia. Puesto que si “tenemos el arte para no morir”, como sostiene Hölderlin, es preciso que el lenguaje, en su aspiración a la totalidad, asuma su condición femenina, históricamente postergada en la tradición del saber patriarcal, abriéndonos hacia la mujer, el otro que nos constituye, y construyéndose sobre la imagen del otro. Partiendo de este deseo de reconocimiento en el otro, el discurso poético hernandiano, al menos en su etapa de madurez, acaba inmerso en un orden simbólico, el destino trágico en *la sangre* del toro, la experiencia del dolor en *el rayo*, el anhelo comunitario en *el viento*, la realidad del origen en *el vientre* materno, dentro del cual el sujeto escindido alcanza su identidad en la fluidez de una escritura, donde la sangre mezclada con el agua se convierte en principio de generación. Para Hernández, como para innumerables mitologías, el agua es el elemento femenino por excelencia: el mundo mítico que contiene la seguridad del útero materno. Nos hallamos, pues, ante una trayectoria poética que parte de dividido y desemboca en la conciencia de lo uno, en la unidad construida sobre un *centro*, la visión de lo femenino que ya está en los comienzos de su escritura, al que vienen a dar los símbolos dispersos como los distintos fragmentos a su imán<sup>9</sup>.

Masculinidad y feminidad son fuerzas arquetípicas. En lo profundo de la psique humana, los impulsos de la Naturaleza están por encima de códigos y leyes impuestas. Siguiendo la terminología de Jung, el hombre no llega a ser plenamente sin el *anima* profunda, zona del subconsciente enérgicamente reprimida por estar constituida por los elementos femeninos de su personalidad, lo cual lleva a la búsqueda de un equilibrio compensatorio dentro de la polaridad masculinidad consciente-feminidad reprimida, pues el hombre desea siempre integrar la unidad profunda de su ser. En el caso de Miguel Hernández, la desprotección del padre es la que le lleva a buscar refugio en la madre, aureolada siempre de nostalgia y ternura. La identificación con la *imago* materna, pues incluso la esposa aparece caracterizada con los símbolos fecundantes de *la noche, la sombra y la luna* (“Eres la noche, esposa: la noche en el instante / mayor de su potencia lunar y femenina”), se traduce en una escritura dinámica y abierta, donde prima la intuición sobre la racionalidad. Para el poeta de Orihuela, tan sujeto a la emotividad o el instinto, nombrar lo femenino equivale a entrar de lleno en el ciclo ritual de muertes y nacimientos, pues lo femenino necesita, para su reconocimiento, del impulso genesíaco del Eros. En realidad, el lenguaje poético de Miguel Hernández, al señalar hacia el arquetipo de lo femenino, representa la experiencia orgánica frente a la explicación racional. La poesía descansa en esta integración de lo erótico, mediante la cual la destrucción se equilibra con la creación y el ser vuelve al ser<sup>10</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> La experiencia erótica, con su indistinción entre lo sexual y lo poético, es una forma de aproximación a lo sagrado, de encuentro con lo otro. Para esta visión del sexo como apertura a lo sagrado, donde nada está separado y hay una participación en la inmensidad del ser, véase el estudio de G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995.

<sup>2</sup> Para un estudio pormenorizado de *Perito en lunas*, que abarca una zona preparatoria y otra de disolución, remito a la edición de A. Sánchez Vidal (Madrid, Alhambra, 1976). Sobre la interpretación del poema, tengo en cuenta las consideraciones de Leopoldo de Luis en su antología *Poemas de amor*, Madrid, Alianza, 1980, 6ª ed., pp.13-14. En cuanto al símbolo de la serpiente, que pasa de Lautréamont a Alexandre y atraviesa la escritura de Miguel Hernández, véase el ensayo de J.A. Valente, “El poder de la serpiente”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.170-184.

<sup>3</sup> Del impacto de la nueva estética representada por Neruda, que supuso el hundimiento de la poesía purista, señala Miguel Hernández: “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” (Folletones de *El Sol*, Madrid, 2 de enero de 1936). En cuanto a la interpretación del poema, sigo las notas de José María Balcells en su edición de *El rayo que no cesa* (Madrid, Sial, 2002, pp.97-101), y el estudio de A. Acereda, *El lenguaje poético de Miguel Hernández (El rayo que no cesa)*, Madrid, Pliegos, 1995.

<sup>4</sup> Refiriéndose a la acción ritual de la semilla, señala Octavio Paz: “Apenas cae en el hoyo, la semilla rellena la hendidura y se hincha de vida. Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los tiempos viven en la semilla”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p.27. Por su parte, la acción transformadora del Eros, vinculada a la sensualidad del lenguaje en la escritura hernandiana, a su corporeización, ha sido analizada por S. Salaün en su artículo “Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)”, en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1992, pp.433-446.

<sup>5</sup> El paralelismo entre “Canción última” y “El hogar destruido”, prosa de guerra publicada el 15 de abril de 1937, cuando no se había producido la muerte del primer hijo, nos hace rechazar una translación autobiográfica del texto en prosa al poema, si bien en los versos de la estrofa tercera (“Florecerán los versos sobre las almohadas. / Y en torno de los cuerpos / elevará la sábana / su intensa enredadera / nocturna, perfumada”), late el sueño utópico del amor en la prolongación del hijo. Lo cual sugiere la posibilidad de que “Canción última” se incorporase, junto con otros textos, como el “Prólogo” a Pablo Neruda, en donde hay una clara alusión al hijo muerto (“Un rosal sombrío viene sobre mí, sobre la cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entreverse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra”), al conjunto del libro en su fase de corrección de pruebas, es decir, a principios de 1939, pues el libro de poemas lo tenía prácticamente concluido Miguel Hernández en septiembre de 1938. Sobre esta cuestión, véase ahora el estudio biográfico de José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, pp.384-394.

<sup>6</sup> El dualismo de vida y muerte, que se percibe en la poética hernandiana, apunta a una filosofía primitiva de la naturaleza. Refiriéndose a ella, señala V. Ramos: “Miguel Hernández, por hilofoísta, admitió la realidad de la muerte no como acabamiento absoluto o, por el contrario, tránsito a una inmortalidad del espíritu personal, sino como fase de un universal proceso eterno de transformación del ser”, en *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973, p.310. En cuanto a la significación y correspondencia de los términos *vida*, *amor* y *muerte*, tengo en cuenta el estudio de J.C. Rovira, *Léxico y creación poética en Miguel Hernández*, Universidad de Alicante, 1983; y el ensayo de F. Carenas, “Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández”, recogido por María de Gracia Ifach en su edición de *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, pp.74-81.

<sup>7</sup> El símbolo del beso tiene acusada manifestación dentro de la experiencia mística, donde “la noche oscura del alma” aparece poblada de besos. En este sentido, véase el estudio de A. Gabilondo, *Trazos del eros*, Madrid, Tecnos, 1997, pp.202-204. Por otra parte, para los símbolos de fecundidad en las religiones naturalistas, tan presentes en el *Cancionero y romancero de ausencias* y analizados por A. Álvarez de Miranda en su estudio, *La metáfora y el mito* (Madrid, Taurus, 1963), a propósito de la obra de Lorca, véase el ensayo de Marina Mayoral, “El último rincón de Miguel Hernández”, en *En torno a Miguel Hernández* (Madrid, Castalia, 1978, pp.95-108).

<sup>8</sup> Comentando esta poética de la levedad, señala I. Calvino: “Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p.39. En cuanto al lenguaje sintético de los últimos poemas, que refleja un esfuerzo de reconciliación con lo primigenio, véase el estudio de M. Chevallier *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp.350-440. Sobre el significado de este singular poema, compuesto en la cárcel entre 1938 y 1939, véase el artículo de A. Buero Vallejo, “Un poema y un recuerdo”, *Ínsula*, núm.168 (noviembre 1960).

<sup>9</sup> En cuanto al centro como imagen de la unidad primordial, pueden verse, entre otros, los estudios de M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 3ª ed., 1979, pp.29-61; y de R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995, pp.53-99. Por otra parte, en un poeta como Miguel Hernández, tan apegado a la Naturaleza y cuya escritura comporta evidentes connotaciones eró-



ticas, sorprende que no haya un estudio de conjunto sobre el tema, tan sólo podría aproximarse el de A. Komla Aggor (*Eros en la poesía de Miguel Hernández*, York, South Caroline, 1994), por lo que hay que acudir a interpretaciones parciales, como las de C. Jiménez de Cisneros y Baudín, “Lo femenino en la primera etapa poética de Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, edición de J.C. Rovira, Alicante, 1993, tomo II, pp.489-495; S. Salaün, “Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)”, en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1992, pp.433-447; y J. Herrero, “Eros y cosmos: su expresión mítica en Miguel Hernández”, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp.76-94.

<sup>10</sup> Según C. Jung, el hombre y la mujer tienen que integrar en sí mismos la otra parte, el hombre su femineidad inconsciente o *anima*, y la mujer, su masculinidad inconsciente o *animus*. Para el estudio de estas fuerzas, aplicado a la obra de Rosalía de Castro, véase el estudio de J. Rof Carballo, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp.214-260. En cuanto al regreso de la diosa, que en su forma más primitiva se manifiesta como reino de nacimiento y muerte, pueden verse, entre otros, los estudios de R. Graves, *La diosa blanca* (Madrid, Alianza, 1983); y de Edward C. Whitmont, *El retorno de la diosa* (Barcelona, Paidós, 1998).

