

JUAN GUERRERO ZAMORA

NOTICIA
SOBRE
MIGUEL HERNANDEZ



CUADERNOS DE **POLITICA** Y LITERATURA

Este pequeño libro que tiene el lector ante los ojos contiene poemas, viñetas, fotografías, fragmentos de cartas íntimas y datos personales rigurosamente inéditos del hombre y del poeta Miguel Hernández.

Cuanto se refiere al gran lírico de Orihuela —el más interesante de los de su generación— está aquí breve, pero intensamente tratado. El autor de este estudio, Juan Guerrero Zamora, se ha ocupado durante varios años, atenta y apasionadamente, en investigar la vida y la obra de Miguel Hernández. Poeta el propio Guerrero Zamora, ensayista, director de teatros de cámara, no ha sido su estudio el de un erudito, sino el de un hombre entusiasta sumido decidivamente en el mundo lírico del poeta estudiado. Miguel Hernández, muerto como otros grandes poetas en plena juventud, tiene en estas páginas, aunque con deliberada brevedad, el homenaje que merece.

NOTICIA
SOBRE
MIGUEL HERNANDEZ

CUADERNOS DE «POLITICA Y LITERATURA»
JUAN BRAVO, 62 - APART. 6.076 - MADRID

Director:

Fernández Figueroa

VIÑETAS DE MIGUEL HERNANDEZ



Miguel, en 1933 (?)

JUAN GUERRERO ZAMORA

NOTICIA
SOBRE
MIGUEL HERNANDEZ



POLITICA Y LITERATURA
FUERA DE SERIE

*A mis amigos, los Sres. de Iglesia:
Con mi agradecimiento.*

Cuando este esbozo ve la luz, está en imprenta mi obra definitiva sobre Miguel Hernández. Lo que sigue es algo de ese todo, un resumen, una breve claridad arrojada sobre la figura del poeta oriolano; claridad que proyecto como un primer avance de la biografía y el estudio de la obra últimos, a los que he dedicado largas horas en dos años de labor.

Quiero que se considere el presente trabajo como lo que es: una síntesis parcial de mi "Miguel Hernández, poeta. 1910-1942", que en estos momentos imprime el Instituto de Cultura Hispánica.

No he podido utilizar aquí como "prueba testifical" los datos que tengo recogidos en los epistolarios y archivo de originales hernandinos. He, simplemente, expuesto conclusiones, con ligeros puntos de apoyo para la comprobación de su certeza.

Dejo en cuatro trazos la caracterización de una obra y vida, las cuales estudio de manera exhaustiva en mi libro de referencia. Y considero justificada esta primera iluminación, este anticipo, por lo mismo que pienso beneficiosa la divulgación de todo lo que puede dignificar al hombre y enaltecerle en su significación estética.

Además, poco es cuanto se haga por popularizar un nombre que debe ser pronunciado con emoción y respeto.

VIDA

*No le toquéis. No podriais. El supo,
sólo él supo. Hombre tú, sólo tú, padre todo
de dolor. Carne sólo para amor. Vida sólo
por amor. Sí. Que los ríos
apresuren su curso, que el agua
se haga sangre: que la orilla
su verdor acumule: que el empuje
hacia el mar sea hacia ti, cuerpo augusto,
cuerpo noble de luz que te diste crujiendo
con amor, como tierra, como roca, cual grito
de pasión, como rayo repentino que a un pecho
total, único, del vivir acertase.*

Vicente Aleixandre, en estas palabras de su emocionada elegía a Miguel, ha sabido acertar con la clave que sostiene el arco luminosamente sencillo del poeta oriolano en su vivir y en su creación. La clave de esta vida fué el amor, y con decir la clave quiero decir la fatalidad, esa mano que conduce al último puerto, adonde Miguel llegó tan tempranamente.

Nacido en Orihuela, bajo la luz levantina y sobre la feracidad murciana, en 1910, Miguel Hernández creció en el seno de una humilde familia, desde un principio asomado a la tierra y apasio-

nadamente enraizado en ella. La escuela sólo le retuvo dos años y salió para meterse en trazas de pastor, pues su padre, tratante en cabras y ovejas, en una mala racha económica, le necesitó para guardar sus rebaños.

Muy de mañana, despedido por Encarnación, la hija más pequeña de aquel hogar, Miguel se iba a campo traviesa, entre esquilas y sol, alegre, para educarse, pues la educación que el colegio no pudo darle, se la proporcionaría la contemplación de la naturaleza.

Miguel, antes de perderse en un inútil «peritaje» en lunas, se haría perito de la tierra, adquiriendo una sabiduría que empapa hasta la médula su obra mejor, la de más tarde.

A los trece años aprendió a conocer las estaciones favorables y desfavorables para los pastos, si la salida del lucero de la tarde indica lluvia o no, cómo hay plantas y jugos que desazonan el cuerpo y el deseo; aprendió a uquear, llamando al ganado, a distinguir ecos y silencios; aprendió el nombre de cada planta, de cada árbol, de cada flor y, sobre todo, tuvo ocasión de contemplar, cuando su espíritu era arcilla moldeable, cómo las bestias se ayuntan y cómo, de tal apareamiento, nace el gozo de una nueva vida. Vió y comprendió por eso, y por la feracidad de su huerta, que la fecundación es una ley sustancialmente inocente y pura. Miguel no descubrió el sexo y sus funciones en las tinieblas, pecaminosamente, sino al aire ancho, naturalmente. La importancia que esta intuición tiene en su vida y obra es incalculable. Acostumbrado a la visión del acto amoroso como hecho natural y claro, sobre él no pesaría esa subconsciencia de culpa que gravita en todo contacto sexual, en nuestro país, aun cuando ese contacto esté consagrado por el matrimonio. El amor significaría para él, puramente, básicamente, sexo, y no caería nunca en esas perversiones opuestas que son el platonismo y la grosera carnalidad. Sin refinamientos de alcoba, impe-



Retrato de Miguel, por Gregorio Prieto

tuosamente, desnudo bajo los cielos más altos y sobre los trigos más frescos, amaré, sin pudrir el amor con cerebralismos civilizados, como los toros y, en su poesía, cantará este su feliz acuerdo con la más radical pureza, la pureza de lo natural.

En efecto, en 1931, conoce el poeta a Josefina Manresa y entabla noviazgo. No tuvo más que este amor de por vida, y esta unicidad—siguiendo las teorías de Marañón—nos indica la suma diferenciación sexual de Miguel Hernández, cuya hombría consiguiente fué uno de sus galardones más preclaros.

Las relaciones entre Josefina y Miguel, doblemente apasionadas por parte de éste—en desequilibrio, por tanto, pues al poeta, de vitalidad inagotable, no le bastaba nunca con cuantos signos enamorados le prodigaba ella—hubieron de mantenerse distanciadas, ya que Hernández se vino a Madrid definitivamente en el 34, y tienen como comprobante de la intensidad con que fueron mantenidas un largo epistolario, del que Miguel sale en hueso y energía, pintolescamente cándido y fogoso, desnudamente latiendo (1).

(1) Cuando realicé mi viaje por las provincias de Alicante y Murcia, recogiendo datos sobre Miguel, visité en Cox a la viuda del poeta, quien me prestó su valiosa ayuda, permitiéndome leer las cartas—más de 300—que su marido le dirigió desde que se hicieron novios hasta muy cerca de morir. Forman una colección de alto interés biográfico, que alguien debiera editar antes que—están escritas a lápiz sobre mal papel—el tiempo las borre por completo. Están consteladas de frases que rebosan pasión y ternura. Así, el 18 de julio de 1936, en ese día de importancia histórica, Miguel escribe:

Te prometo gastarte la boca y los ojos y la frente y toda tú a fuerza de besos, y no te voy a dejar hueso sano a fuerza de caricias.

Durante la guerra, Miguel sigue habitando sus amorosas cumbres. El 21 de septiembre, por ejemplo, dice:

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

El rayo que no cesa es un acabado documento poético de la epopeya amorosa por la que, en la distancia, tuvo que pasar su autor.

En el 37, en plena guerra, se casaron, y de aquel matrimonio nació un hijo que murió a los diez meses de vida y, luego, otro: Manolín Miguel Hernández, que vive.

La esposa, los hijos, el choque tremendo de los cuerpos y la ternura por la vida creada, cuajaron definitivamente la poesía de Miguel, que consiguió sus más altas expresiones en los poemas incluidos en el libro inédito aún *Cancionero y romancero de ausencias* y otros poemas de arte mayor, escritos desde el 37 al 41, o sea: hasta las puertas de la muerte.

El mundo poético de Miguel se consolida y casi se sistematiza sobre las vivencias de la posesión amorosa y su fecundación. *Casa-alcoba-lecho* son una progresión intensiva de objetos poéticamente cantados. La máxima intensión se da en el descubrimiento de un magno símbolo: el *vientre*:

*Menos tu vientre
todo es confuso.*

Cuando nace el primer hijo, Miguel se llama ternura. El 5 de marzo de 1938 escribe:

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

A través de las cárceles, estos sentimientos ni siquiera se atenúan. Dice el 12-II-40:

Tus cartas se me gastan en las manos y sólo las dejo cuando se me caen de rotas.

El 25-III-40:

Mi corazón, más que corazón, es una casa de huéspedes donde no se admite más huésped que tú con tu niño.

Con estas citas se demuestra cómo Miguel vive alimentándose de amor.

*Menos tu vientre
todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.
Menos tu vientre
todo es oculto,
menos tu vientre
todo inseguro,
todo postrero
polvo sin mundo.
Menos tu vientre
todo es oscuro,
menos tu vientre
claro y profundo.*

Véase este otro poema, también alusivo :

EL ULTIMO RINCON

*El último y el primero
rincón para el sol más grande,
sepultura de esta vida
donde tus ojos no caben.*

*Allí quisiera tenderme
para desenamorarme.*

*Por el olivo lo quiero,
lo persigo por la calle,
se sume por los rincones
donde se sumen los árboles.*

*Se ahonda, y hace más honda
la intensidad de mi sangre.*

*Carne de mi movimiento,
huesos de ritmos mortales:
me muero por respirar
sobre vuestros ademanes.*

*Corazón que, entre dos piedras
ansiosas de machacarte,
de tanto querer te ahogas
como un mar entre dos mares.*

*De tanto querer me ahogo
y no me es posible ahogarme.*

*¿Qué hice para que pusieran
a mi vida tanta cárcel?*

*Tu pelo donde lo negro
ha sufrido las edades
de la negrura más firme,
y la más emocionante:
tu secular pelo negro
recorro hasta remontarme
a la negrura primera
de tus ojos y tus padres,
al rincón de pelo denso
donde relampagueaste.*

*Ay el rincón de tu vientre,
el callejón de tu carne:
el callejón sin salida
donde agoniqué una tarde.*

*La pólvora y el amor
marchan sobre las ciudades
deslumbrando, removiendo
la población de la sangre.*

*El naranjo sabe a vida
y el olivo a tiempo sabe.
Y entre el clamor de los dos
mi corazón se debate.*

*El último y el primero:
náufrago rincón, estanque
de saliva detenida
sobre un amoroso cauce.*

*Siesta que ha entenebrecido
el sol de las humedades.
Allí quisiera tenderme
para desenamorarme.*

*Después del amor, la tierra.
Después de la tierra, nadie.*

En esta concepción del amor como eudemonista, como fin parcial dirigido a la consecución de un último fin: el hijo, se ve el tradicionalismo honrado, la pura cepa cristianamente española de Miguel, y aquí su diferencia con Vicente Aleixandre, quien indudablemente le influyó el sentido del amor como destrucción, común a ambos poetas.

La inquietud agónica, una lucha interior desasosegada, un rayo incesante, fué el amor del poeta antes de la posesión:

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

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

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

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

Ahora, cuando el amor se logra, la pasión se serena y, dentro de la caracterización cósmica y visionaria propia de la poesía hernandina mejor, consigue una ternura delicadamente viril:

*Desde que el alba quiso ser alba, toda eres
madre. Quiso la luna profundamente llena.
En tu dolor lunar he visto dos mujeres,
y un removido abismo bajo una luz serena.*

*¡Qué olor a madre selva desgarrada y hendida!
¡Qué exaltación de labios y honduras generosas!
Bajo las huecas ropas aleteó la vida,
y se sintieron vivas bruscamente las cosas.*

*Eres más clara. Eres más tierna. Eres más suave.
Ardes y te consumes con más recogimiento.
El nuevo amor te inspira la levedad del ave
y ocupa los caminos pausados de tu aliento.*

*Ríe, porque eres madre con luna. Así lo expresa
tu palidez rendida de recorrer lo rojo;
y ese cerezo exhausto que en tu corazón pesa,
y el ascua repentina que te agiganta el ojo.*

*Ríe, que todo ríe: que todo es madre leve.
Profundidad del mundo sobre el que te has quedado
sumiéndote y ahondándote mientras la luna mueve,
igual que tú, su hermosa cabeza hacia otro lado.*

*Nunca tan parecida tu frente al primer cielo.
Todo lo abres, todo lo alegras, madre, aurora.
Vienen rodando el hijo y el sol. Arcos de anhelo
te impulsan. Eres madre. Sonríe. Ríe. Lloro.*

Antes y ahora, siempre, el amor de Miguel Hernández es sexual, atento a la conjugación de la carne, de un realismo cósmico que nada tiene de grosería materialista; es *animadamente* corporal, o lo que tanto vale: espiritualmente sexual, sexualmente espiritual. Su concepción y práctica del amor hace basar éste—como realmente se basa— en el sexo, sin pudibundos eufemismos y, por tanto, con una limpia claridad, que es, al mismo tiempo, una pura naturalidad admirable. Así se desprende de sus cartas y de su obra, y debe ser valorado este carácter en todo lo que vale; valoración clara si se considera que el siglo en que Miguel vive está lo suficientemente viciado como para que pocos consigan ese justo equilibrio que es la realidad,

cayendo unos en una rebajante concepción bestialmente carnal y, otros, en la huída por el eufemismo o por el platonismo—plotinismo, petrarquismo—, o sea: en extremos viciosos.

Miguel tuvo tempranamente conciencia de su vocación, pero se sumió en un autodidactismo—leer cuanto tenía a mano—, que sólo desconcierto y desorden le hubiera dejado, si no encontrara un guía: Ramón Sijé. Era éste muchacho de viva inteligencia, neocatólico a lo Bergamín y «Cruz y Raya», de vasta cultura y juicio certero. Señoreaba su grupo de amigos: el que se reunía en la tahona oriolana de Efrén Fenoll Felices, donde, entre el olor blanco y limpio de la harina y la tibieza roja del horno, Miguel les recitaba sus poemas iniciales, ceceando y gesticulante, buen histrión, buen recitador, ingenuo y convincente.

Ramón Sijé—cuyo nombre de pila era José Marín Gutiérrez— parece que fué creado para conducir a Miguel, para servirle de ángel guardián. El fué quien le orientó en el bosque de sus lecturas y a él a quien nuestro poeta debe su formación, su hondo conocimiento de clásicos—Góngora, Quevedo, Calderón, Garcilaso, Lope—y modernos—Juan Ramón, Antonio Machado, García Lorca, Miró, Guillén—y hasta algún extranjero, como Valéry. Sijé fué quien corrigió los poemas primerizos de Hernández. Sijé, quien le salvó de la superficialidad, del culto a las superficies coloristas, al que, como buen levantino, estaba propenso, y quien le dispuso para el más trascendental encuentro que un hombre, que un escritor, puede tener: el encuentro de Dios.

En una revista de Sijé: *El Gallo Crisis*, publicó Hernández los poemas que marcan su transición desde el neogongorismo donde se perdiera al hallazgo de su auténtica voz. Y ese neoca-

tolicismo que Sijé le infiltró, hubo de servirle para componer su auto sacramental: *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, cuya mimética maestría sirvió a su autor como salvoconducto para la conquista de Madrid.

Por último, cuando el poeta terminaba el primer libro ya personalmente suyo, original y emocionado: *El rayo que no cesa*, Sijé murió—primavera de 1935— y, con su muerte, inspiró esa solemne elegía maestra que cierra el libro citado.

Como se ve, no es arbitrario afirmar que el amigo sirvió a Miguel como índice y que su tutela fué de providencial importancia en los destinos hernandinos.

En el mes de noviembre de 1931, Miguel Hernández vino a Madrid, con un manuscrito de poemas balbucientes bajo el brazo, y con unos cuantos ahorros en el bolsillo. Conoció entonces a Concha Albornoz y Ernesto Giménez Caballero, cuya ayuda recabada no acabó por llegar, con lo que el ilusionado poeta tuvo que volverse a su pueblo, un poco más amargado que antes. Aunque su permanencia en Madrid apenas duró un mes, al menos le sirvió para que su nombre comenzara a sonar, pues le publicaron dos entrevistas: en *Estampa* y en *El Robinson Literario de España*.

Ya en Orihuela de regreso, Miguel se introvirtió. Desde los años 32 a 34, su vida y su obra corren de acontecimiento en acontecimiento: Publica *Perito en lunas*, pasa del neogongorismo acérrimo de este libro a la influencia de otros clásicos, toma parte en un homenaje a Miró, da conferencias y lecturas en Cartagena, compone su auto sacramental y comulga en la religión católica.

Antes de entablar amistad con Sijé, nuestro poeta no se preocupó por cuestiones religiosas. Demasiado niño, demasiado absorto en la contemplación de la naturaleza, demasiado hijo de Pan, su catolicismo tradicional permanecía dormido y como axiomático. El poeta, por infantil y natural, no había llegado a ese punto en que el hombre hace problema de lo eterno, pregunta quién es Dios y, o le descubre o se pierde. Sin embargo, en su interior, Dios era un axioma y, por tanto, Miguel creía en Dios, pero poseía su fe sin basarla en una postura crítica, a la manera tradicional. Sus padres y los padres de sus padres habían sido católicos por bautismo; él también lo era por el mismo sacramento. Ni aquéllos practicaron, ni él. Su estancia en el colegio no fué larga y tampoco pudo allí recibir una educación religiosa. Así que, sin meterse en más averiguaciones, Miguel creía en Dios y nada más. Esta postura marginal a las cuestiones eternas traía aparejada la indiferencia acerca de las universales, pero Miguel era aún muy niño y, además, lo único que le importaba era su virgiliana atención por la realidad bella y palpable de la naturaleza, sin encararse nunca con el amor, la muerte, la vida, la eternidad, de una forma profunda, y, por consiguiente, resbalando sobre superficies. Así se mantuvo hasta los veintiún años de su existir, con lo que nadie hubiera podido pensar que en él había un caso de precocidad para la profundización certera en la médula de las cosas, como más tarde se manifestaría.

Su precocidad no lo fué por lo temprano de su aparición, sino por la celeridad con que su genio poético pasó del balbucir a la más acabada y profunda comprensión y expresión. En este veloz desarrollo—como siempre ocurre—influyó mucho su contacto con lo religioso y, consecuentemente, el haberse situado en esa tensa postura de la pregunta absoluta que nos sirve de plinto para el adentramiento en los caminos de la filosofía.

Y aquí, como en su formación cultural, según dije, la mano de Sijé es única y decisiva. Sijé fué para nuestro poeta lo que Virgilio para Dante. Le condujo a través de las galerías entrañadas de la tierra, a la búsqueda de Dios. Le apartó de su grácil rozar el suelo levantino y le puso los pies de plomo, para que se hundiera—se elevara—en la verdad del mundo. Ramón pertenecía al neocatolicismo: sin pudibundeces, ancho y despejado, sin prejuicios ni beaterías ni fanáticos aspavientos. Por esta senda fué Miguel llevado y, por esta senda, alcanzó un fervor que le hizo cantar a la Virgen con las palabras más tiernas, pero con las imágenes más sensuales y desenvueltas, lo que patentiza cuán humano fué su catolicismo. Por esta senda obtuvo la conciencia de su fe religiosa—inconsciente, por axiomática, hasta entonces—, fe que, pasando el tiempo, se dormiría otra vez en su pecho, pero que, en el último hondón de su sangre, le latió siempre, llevándole a casarse eclesiásticamente en el año 42, en vísperas de morir, conduciéndole por ese actuar siempre claramente honrado y por ese pensar profundamente noble que le fueron característicos.

En marzo de 1934, Miguel se vino definitivamente a Madrid y, en julio, *Cruz y Raya* le publicó su auto sacramental, miméticamente calderoniano, pero tan hermoso que constituyó una sorpresa deleitable.

José María de Cossío tomó a Miguel como secretario, para que le ayudara en la redacción de la obra *Los Toros* y, ya con oficio y beneficio, el poeta pudo sentar sus reales en la capital.

La capital. ¡Por cuántas psicosis de urbe no hubo de penar el genial provinciano! Las pensiones y su pintoresco prosaísmo; el vértigo de tráficos, máquinas y gentío; la soledad en-

Mis queridos Carmen y Antoni queridos. Ya en Madrid desde el sábado
metido nuevamente en mis monotonas y comidos asuntos, o escri-
bo para daros nuevamente las gracias por vuestra invitación, que
me hizo olvidar por unos días los tristes cosas de mi vida y quitar el
meditativo que me dejó tal en la cabeza y fuerza en el corazón. Siempre
Carmen, siempre, Antoni, os tenéis presentes en mi pensamiento. Os
habéis conducido conmigo mejor que yo en vuestro Perdonadme
siempre también. El domingo he visto una nota - ¡vuestra, verdad,
en el sol: me la mostró Pablo, a quien di vuestra recuerdo como
igualmente a Relia. Fijaos qué desgracia la mía, amigos, el
mismo día de mi marcha para la lluvia, me rompió la frente
contra una piedra al echarme de cabeza al agua de nuestro río
con tres quintos sobre la cabeza izquierda y mi hermano la carada
me vive aquí malhumorado, para colmo de mala pata, el tren
venía tan rebuzante que hubo de ir de pie rodeado de equipajes,
junto al retrete - dentro no podía porque estaba ocupado también
por uno soldado - durante todo el viaje.

Estoy aquí y ya no sé si he estado allí con vosotros, con
la marisma, con el mar y las islas y bravia. Unicamente me lo
aseguran los restos de las fotografías que me quedan. Quiero
ver por aquí para tener patente el recuerdo de mi excursión
¿Vendrás al menos tú, Carmen?

¿Por qué no me mandáis las fotografías que quedaron por
hacer y que no he visto, y alguna copia más de las que me han
y me han arrebatado los amigos etc? Se me olvidó pedir
la dirección a Rodríguez-Cámona. Si os es fácil, enviadme
cuando me escribáis, que quisiera ser muy pronto. Me di-
reis cómo estáis de bien y de contento. In enfermedad: Antoni,
se te quitará cuando vayas a la montaña: es poca cosa y no te

será difícil hacer lo que los amigos: aguantar serenamente todas las
tempestades.

Levens escribió pronto a Maria: así que le tenía
un bien grandísimo rollo de su ambiente mineral y familiar.
Comprendo su drama, y sería triste verla envejecer sola en la
Unión

pronto
Os abrazo fuertemente y os espero en esta
pronto

Miguel

Escríbeme en seguida

¡Adios!

Recuerdos para Donna, bella y vidal
cetera.



Carta autógrafa de Miguel a Carmen Conde y Antonio Oliver

tristecida lejos de la novia, cuyo amor no decrece nunca; los chismes, las envidias, las murmuraciones impotentes de los escribanos que se llaman escritores; la natural añoranza de la tierra chica, que, siempre, es la tierra sentida hondamente: he ahí otros tantos acicates de crisis espirituales. Mucho hubo de zozobrar Miguel, mucho de cabecear ebriamente entre tanta niebla de corazones, hasta ir cavando su centro, su raíz, su sepultura. En carta a Carlos Fenoll escribió:

Me acuerdo cada día más de la vida sencilla del pueblo en ésta complicada de aquí. No puede uno librarse de chismes literarios y chismosos. Temo acabar siendo yo el peor de todos. Hay mucha mentira en todo, querido Carlos. Estoy sufriendo cada desengaño con amigos que he creído generosos y perfectos... Procuro verme con todos ellos lo menos posible. A veces, ante las situaciones que observo de envidia, rencor, mala intención y veneno, que de todo encuentro, me dan ganas de reírme a cuello tendido, y a veces me dan ganas de soltar bofetadas y mandarlo todo a hacer leches.

Su indignación termina siempre en estos cándidos exabruptos pintorescos. Pintoresco es él mismo, con su apariencia de arcade sobre el asfalto, insistente en lucirse por la ciudad como un superviviente de una posible república de pastores, vistiendo traje de pana campesina, incluso zamarra, y camisa abrochada en el cuello, sin corbata, calzando esparteñas, pelado al rape frecuentemente, con su tostado color, su lengua ceceante y sus luminosamente deslumbrados ojos entre verdes y azules.

Poco a poco se fué creando un grupo de verdaderos amigos, entre los que figuraron, sobre todo, Pablo Neruda y Delia del Carril, que le tomaron bajo su protección, y Vicente Aleixandre, que le tendió su mano influyente hasta descubrirle lo que

Miguel llevaba dentro—sus mejores vetas poéticas—y luchaba por descubrir.

Esos amigos, la repercusión que logra *El rayo que no cesa*, publicado en enero del 36, el elogio encendido que le dedican públicamente los mejores, sobre todo Juan Ramón, terminaron por aficionarle a la urbe. Miguel, ya a su gusto y anchura en la ciudad, sigue, no obstante, siendo el incorruptible primitivo, el hombre elemental fortificado en su pureza honrada y naturalmente sencilla. La ciudad no será nunca un vicio en su alma; la ciudad no conseguirá vencer al hombre de la tierra.

Bajo la tutela de Pablo Neruda y en la compañía de otros intelectuales, Miguel Hernández militó en el comunismo, si bien en puesto no de guerra. Su credo fué el credo de un hombre honrado. Lo podemos conocer por varias obras, sobre todo por la pieza teatral inédita *Los hijos de la piedra*.

Externamente, cabe resumir la actividad de Miguel durante la guerra: Afiliado al 5.º Regimiento, pasó seguidamente al Cuartel General de Caballería del Batallón de «El Campesino», donde es bastante oscuro que fuera comisario político, cargo que, si lo ocupó, abandonó al mes corto muy probablemente por incompatibilidad, pasando—enero del 37—a la 1.ª Brigada Móvil de Choque, con jerarquía de Comisario de Cultura y yendo por fin al Altavoz del Frente, en el Comisariado del Sur.

Entre tanto, se casó; tuvo un hijo y padeció por la muerte de éste, golpe que le desquició moralmente. Escribió entonces, entre otros poemas, éste inédito:

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

*En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.
La casa va siendo un hoyo,
yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.*

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

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

*En la casa falta un cuerpo
que aletaban las alondras.
La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.
En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda.*

Publicó *Viento del pueblo*, poemas de guerra, un librito insignificante con tres piezas teatrales en una escena, sin calidad, agrupadas bajo el título *Teatro en la guerra*, y realizó, comisionado para estudiar el teatro soviético, un viaje a Rusia, en las cartas de cuyo período queda demostrado el profundo españolismo de Miguel y cómo, fuera de nuestra tierra, se sentía como un árbol descuajado, no consiguiendo entrañar nada de cuanto a lo español significa extrañeza.

Un nuevo libro poético suyo: *El hombre acecha*, estaba ya impreso y a punto de ver la luz, cuando el Ejército de la República sufrió su golpe de muerte. En ese libro, el poeta, ya padre nuevamente, demuestra su gran ansia de paz y el horror que siente ante la fiera humana, sumida en su orgía de sangre.

Fué, con la paz del 39, encarcelado y suelto y preso otra vez.

Cuando estaba en el Penal de Ocaña, padeció una bronquitis. Creo que aquí está el comienzo mal localizado de la tuberculosis pulmonar que, en el Reformatorio de Adultos de Alicante y en enero del 42, le asaltó (1). Los doctores Miralles y

(1) En enero de 1942, cuando el poeta convalecía de un paratífus B, se le declaró una tuberculosis pulmonar aguda con nutrida siembra microbial en el pulmón izquierdo. Se decidió practicarle una freniceptomía que

Barbero hicieron lo posible por salvarle, pero todo fué inútil. Tristemente, consumido por la enfermedad, con los ojos tremendamente abiertos, que no se les pudo cerrar—según el certificado de defunción, a causa de un hipertiroidismo—murió en la madrugada del 28 de marzo de 1942. Sus últimas palabras, dolidamente estremecidas, fueron :

—¡Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres!

Reposa en un nicho del Cementerio de Nuestra Señora del Remedio, en Alicante, desde donde se ha reincorporado a la hermosura de la tierra.

Con los ojos abiertos vivió, cara a cara, como miran los hombres honrados y así, con los ojos abiertos, deslumbrados por la gloria, murió, besó la tierra en su energía de aire, flor, fruto, desde donde ahora sigue cantando.

le colapsara uno de los pulmones—el derecho estaba ya contagiado—, pero los rayos X revelaron que la naturaleza de Miguel, instintivamente, se había hecho un neumotórax espontáneo, neumo que presentaba síntomas de hipertensión, con lo que no hubo otro remedio que poner al paciente una cánula intrapleural. Existía un peligro: que la pleura se infectase, motivo de un empiema nefando. Sucedió lo que se temía, y Miguel escribió con tal motivo:

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

A partir de aquí, el poeta fué un alud hacia la muerte. No obstante, mantuvo su esperanza hasta el final y el pensamiento no se le apartaba de los seres queridos. Prueba de ello es que, en vísperas de morir, trabajosamente, tradujo del inglés dos cuentos infantiles, titulados: *El potro oscuro* y *El conejito*. Un compañero los caligrafió, ilustró el libro con acuarelas, lo encuadernó luego, realizándose así la publicación, en edición artesana de un solo ejemplar, sin imprenta pero con todo el corazón, de ese libro delicioso que es la última obra de Miguel Hernández. El profundo visionario cerraba su voz con un libro infantil y candoroso, como su propia alma. Se titula *Dos cuentos para Manolillo: (Para cuando sepa leer)*. El niño lo conserva.

Su memoria no cesará. Rió, cantó, amó: ese es su buen recuerdo, el que todos conservan. Su palabra seguirá aquí eternamente, para emocionar y purificar al hombre.



O B R A

La obra poética de Miguel Hernández es casi desconocida. Los mejores libros que publicó fueron barridos por la guerra y aquel en que la voz hernandina se remonta o se profundiza a su pura entraña: *Cancionero y romancero de ausencias* (incluidas las otras composiciones en arte mayor del mismo tiempo), permanece aún inédito. Someramente voy a caracterizar el desenvolvimiento de la obra total, enumerando las diferencias más reveladoras de cada libro particularmente.

Las composiciones iniciales de Miguel se conservan caligrafiadas por su autor en un cuaderno rayado de comercio y ya revelan primeros contactos del poeta con los clásicos españoles de los Siglos de Oro y hasta con los clásicos grecolatinos, a quienes—a los últimos—debió de conocer en las traducciones—de Homero sobre todo—, que son gala de casinos provincianos, pero que nadie se molesta en leer, aunque sí en citar. Digo esto sobre la abundante pista de citas mitológicas que el cuadernillo contiene. Y no deja de ser curioso que la primera siembra que Miguel recoge sea la mitología.

Se le ve, en efecto, lleno de una pagana alegría, de un pánico fervor, de afirmación en la tierra y su ámbito, de exultante idolatría a Pan y todo ese mundo de sátiros, ninfas, pastores divinos y demás helénicas antropomorfizaciones. Así que lo primero que al poeta llama la atención en los clásicos es la fantasía mitológica, una cierta pagana comunión con la tierra y un bucólico sosiego. Y es que Miguel, por sus circunstancias bucólicas, por su escandalosa salud, su inocencia de pájaro, su ingenuidad que acepta todo lo maravilloso, está propenso a ello. Es revelador este comienzo dionisiaco y esta inclinación primera por un mundo superficialmente exótico.

En estos poemas balbucientes, por otra parte, se produce ya esa tendencia del poeta por el verso medido y rimado, tendencia que perdurará siempre.

El año 31 cierra esta etapa prologal.

La generación poética que Dámaso Alonso ha llamado de la Dictadura, oteando todos los horizontes, temblando todas las inquietudes, aventurándose, y con ventura, por todos los caminos, había reivindicado la gloria del más parcial desconocido y atacado de nuestros clásicos: Góngora, en la ocasión de su centenario: 1927. El neogongorismo fué una corriente más entre el neopopularismo, el ultraísmo, el purismo, el creacionismo y el suprarrealismo, que todos estos cauces fueron abiertos con mano intrépida y distinta en cada autor.

Hernández, mimético de por sí, inmaturo, ciego en la oscuridad de su impericia, atraído por el color, el esteticismo, las superficies, el estilo—atracción ésta común a todo Levante y

cuyo gran maestro es Miró—, dió de boca en el neogongorismo, en cuanto leyó a los nuevos poetas y, tras ellos, a Góngora. Subyugado por la *Fábula de Polifemo y Galatea*, compuso su *Perito en lunas*, como aquél en octavas reales. Y es que—como ha dicho Ortega—el hombre para descubrir la brújula, tuvo que perderse muchas veces.

Creo que no tengo necesidad de extenderme sobre este libro, que, por responder plenamente a las características del neogongorismo, no concuerda en nada con la verdadera voz hernandina, y que sólo nos sirve para darnos como evidente el levantimismo colorista de Miguel, que fué su gran peligro—facilidad versificadora, superficialidad, retoricismo—, peligro que, gracias a su fuerza poética—dinamismo, emoción, sensualidad, capacidad visionaria—supo esquivar prontamente.

Ramón Sijé, en el prólogo de *Perito* afirmó de éste ser *trasmutación, milagro y virtud*. Yo traduzco estas palabras por: metáfora, juego y virtuosismo. Miguel consigue, burla burlando, agenciarse el prisma de los colores. Cada octava es un dije pintado, una piedra labrada, una estrecha verónica, pues de todo tiene un poco: de pintura, de escultura y danza. Y el toro le coge. Domina perfectamente el endecasílabo, pero lo retuerce hasta la irritación. Ha domeñado, por otra parte, la resistencia de la rima. Indudablemente, la obra marca un avance sobre sus balbuceos anteriores. Algún ripio se le escapa, pero no es cosa que el poeta, con tanto juego, tenga ojos en la nuca. Con tanto juego, sí, ha ganado la baraja de la forma, pero ha perdido la baraja de la emoción. Sus poemas son figuras de escayola. Su libro es una momia de buen parecer. Un libro fracasado, que su autor rechazó más tarde, pero que para algo le ha servido: como aprendizaje de la forma. Muestra de todo ello es esta octava, inédita, pues quedó sin incluir en el libro.

*Blanco el viento, y al sol; mueve su prora
donde apoya la leche su colmillo:
la blancura sirena y ascensora,
de medio abajo, a veces, calzoncillo.
Verduga de tu parte más cantora,
faldón del mar, sin sal, sin estribillo,
abrazo de almidón de tu cintura,
baja, para ascender, lámpara impura.*

Algunos tanteos bajo la influencia clásica se suceden a este libro, pero Miguel, de la mano de Quevedo, acaba salvándose y entra ya en su reino, en su emoción, en su palabra, con la redacción de *El rayo que no cesa*, libro que consagró al poeta y que, antes de ultimarse, tuvo dos versiones primeras, tituladas *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado*.

En la comparación de las tres versiones, en el análisis de los poemas suprimidos y de las correcciones efectuadas, se aprecia que Miguel ha aprendido a frenar su facilidad versificadora y, controlándola, a depurar el verso, a decantarlo. Por ejemplo: la palabra *amor*, traída para lograr el acento principal del endecasílabo, es decir, como ripio—valga por caso: *Mi corazón, amor, una granada*—está en *El Silbo vulnerado* catorce veces y en *El rayo* ha sido absolutamente eliminada.

El rayo que no cesa es caracterizable por su sensualidad, demostrada por el abundante uso de la imagen. Las imágenes, si a veces son tradicionales, aparentes, 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 y es la corriente de modernidad que Miguel proyecta en su libro, donde también afluye una corriente clásica, indespintablemente quevedesca, debida a la in-

fluencia del autor de *Los sueños*. Una de las imágenes constantes del libro: el *toro*, como representación del amante en celo, en cuyo corazón el amor y la muerte se enlazan, desangrado, épico y amoroso, muy probablemente proviene de Quevedo. Esa imagen del toro ha influido, a través de Miguel, sobre otros poetas recientes: así, Rafael Morales.

El rayo es, por su cierto conceptismo, su sensualidad, su dionisiaco empuje y su dinamicidad interior y exterior—forma y fondo son indisolubles—un libro barroco, de factura—no de alma—neoclásica, consistente casi todo él en sonetos. Es un libro retórico, en el buen sentido de la palabra, con el uso mesurado de correlaciones (1) y, más, de paralelismos—hay toda

(1) Sobre correlaciones y paralelismos, véase *Seis calas en la expresión literaria española*, de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, 1951, Madrid).

La realidad ofrece frecuentemente fenómenos semejantes entre sí. Esa semejanza estriba en la comunidad del género próximo. Un ejemplo: «La fiera (A₁) corre (B₁) por la tierra (C₁); el ave (A₂) vuela (B₂) por el aire (C₂)». El género próximo común a ambos fenómenos (o conjuntos) es: «el animal (A) se mueve (B) por su elemento (C)». Ahora bien: hay dos formas de ordenar en la expresión los conjuntos semejantes. Una, paratácticamente: «La fiera, el ave, corre, vuela, por la tierra, por el aire». Esta ordenación es más cerebral y se llama correlativa, a diferencia con el orden hipotáctico, más espontáneo—véase el ejemplo arriba—, que se llama paralelístico.

En la obra de Miguel, la correlación no caracteriza, por no hallarse representada con frecuencia. No obstante, he aquí un soneto correlativo de *El rayo que no cesa*:

Vierto la *red* (A₁), esparzo la *semilla* (A₂)
entre *ovas, aguas* (B₁), *surcos y amapolas* (B₂)
sembrando a secas (C₂) y *pescando a solas* (C₁)
de corazón ansioso y de mejilla.

La fórmula es:

A ₁	A ₂
B ₁	B ₂
C ₁	C ₂

una serie de composiciones con anáfora (1)—, de reiteraciones de todo tipo. Es casi milagroso el arte taumatúrgico de Miguel: juega donde y como quiere, equilibra los efectos emocionales y los gradúa con sapiencia envidiable, emplea rimas internas (2), conduplicaciones sintagmáticas (3), epanadiplosis o repeticio-

Cada línea es una pluralidad, cuyos elementos presentan una semejanza en el género próximo (A, B, C) y una diferencia específica expresada en el subíndice.

(He simplificado aposta la teoría de las correlaciones; quien desee estudiarla en todos sus tipos y subtipos, lea la obra de referencia.)

El paralelismo lo usa Miguel abundantemente. Sobrados ejemplos doy al estudiar *Cancionero y romancero de ausencias*. La fórmula general del paralelismo es:

A ₂	B ₂	P ₂
A ₁	B ₁	P ₁
A ₃	B ₃	P ₃
.....			
A _n	B _n	P _n

(1) En *El rayo*, en los sonetos 8—cuarteto 1: *Por tu pie...*; cuarteto 2: *Con tu pie...*; terceto 1: *A tu pie...*—; núm. 13—cuarteto 1: *Mi corazón...*; cuarteto 2: *Ya es corazón...*; terceto 1: *Mi corazón...*—; número 16—cuarteto 1: *Si...*; terceto 1: *Si...*—; núm. 18—cuarteto 1: *Ya... tal vez...*; cuarteto 2: *Ya, tal vez...*; terceto 1: *Ya, tal vez...*; terceto 2: *Y cierta y sin tal vez...*—; núm. 21—cuarteto 1: *¿Recuerdas?...*; cuarteto 2: *Recuerdo y no recuerdo...*; terceto 1: *Recuerdo y no recuerdo...*; terceto 2: *Y recuerdo...*—; núm. 23—cuarteto 1: *Como el toro...*; cuarteto 2: *Como el toro...*; terceto 1: *Como el toro...*; terceto 2: *Como el toro*—, las anáforas indicadas entre guiones denuncian otros tantos paralelismos formales.

(2) El soneto núm. 12 ostenta una rima interior:

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

(3) La conduplicación es una figura de dicción que consiste en terminar una oración y comenzar la siguiente con el mismo monorema o palabra. Yo extendiendo el concepto y llamo conduplicación sintagmática en un

nes de extremos (1), en fin, todo un curso de retórica, que por estar usada al servicio siempre de su don poético, inaprehensible por cualquier análisis, que por estar usada y no abusada, es buena retórica, convencionalismo profundamente artístico y, por tanto, admirable.

Las características ya apuntadas valen, en mayor o menor grado, para todos los libros posteriores. La calidad baja en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*—y no en todas sus composiciones—, 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. También pagaron, por el camino de la sátira, sus diezmos y primicias a la grosería, con el uso de palabras cacosemánticas—hay palabras que suenan mal, no

poema a terminar una estrofa y comenzar la siguiente con el mismo sintagma o frase :

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes :
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes
.....

(1) La epanadiplosis consiste en iniciar y terminar una oración con la misma palabra. Aunque no de manera rigurosa, el soneto 9 de *El rayo* es una acabada muestra de tal figura :

Fuera menos penado si no *fuera*
nardo tu tez para mi vista, *nardo*,
cardo tu piel para mi tacto, *cardo*,
tuera tu voz para mi oído, *tuera*.

por sus fonemas, sino por su significación—, de imprecaciones soeces e insultos obscenos. Los poemas que se libran de esto son, en *Viento*, de un mayor dinamismo, de un mayor carácter visionario, que la poesía anterior de Miguel. El carácter de las visiones (1)—apoyadas en la hipérbole con trascendencia, proyección cósmica—viene traído aquí por el tono bélico, por la atención basada en multitudes enfrebrecidas y en armas. La retórica, en este libro, es, por lo demás, un abuso, fatigándose el estilo con abundosas enumeraciones y peroraciones, con engolados exhortos, todo lo que viene a afiliar la obra entrañadamente con el estilo oratorio. En efecto, para ser recitados a multitudes, como propaganda y mitin para encender los ánimos, fueron escritos casi todos los poemas de esta obra. *El hombre acecha*, en las composiciones que se escapan a la grosería o facilidad, recobra el tono tenso y emocionado, retórico sin abusos y cálidamente poético.

Todo escritor decanta la materia bruta del idioma hasta crearse una lengua particular, cuyas palabras son carne de su carne, van cargadas eléctricamente de vivencias y enriquecidas, por tanto, con una ultrasemántica subjetiva, entrañada, que es la que les da calidad y poderío.

Miguel Hernández va creándose su propio lenguaje, ejerciendo al par que una simplificación en el idioma total, una intensificación en aquellas voces que su subconsciencia adopta y prohija. Ese lenguaje, menos amplio y más rico que nunca, está conse-

(1) La visión no es la imagen que Bousoño (*La poesía de Vicente Aleixandre*) llama visionaria y que yo llamo suprarreal. La visión consiste en atribuir cualidades irreales a un objeto real, según el propio Bousoño indica. La hipérbole superrealista viene a ser lo mismo.

guido en aquellos poemas que escribió desde el 37 al 42, y que, o dejó sin incluir en libro, o incluyó en el *Cancionero y romancero de ausencias*. Estamos en la cumbre poética hernandina, donde todo su mundo poético aparece ya perfectamente sistematizado, donde la poesía es hueso, donde la intuición cala de forma impresionantemente profunda y donde la emoción viene producida por la contención dolorosa superada en grave alegría. A través del dolor consigue Miguel, como todo artista, su autenticidad más sobrecogedora :

ANTES DEL ODIO

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

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

*No es posible acariciarte
con las manos que me dió
el fuego de más deseo,
el ansia de más ardor.*

*Varias alas, varios vuelos
abatén en ellas hoy
hierros que cercan las venas
y las muerden con rencor.
Por amor, vida, abatido,
pájaro sin remisión.
Sólo por amor odiado,
sólo por amor.*

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

*Todo lo que significa
golondrinas, ascensión,
claridad, anchura, aire,
decidido espacio, sol,
horizonte aleteante,
sepultado en un rincón.
Espesura, mar, desierto,
sangre, monte rodador:
libertades de mi alma
clamorosas de pasión,*

*desfilando por mi cuerpo,
donde no se quedan, no,
pero donde se despliegan,
sólo por amor.*

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

*No, no hay cárcel para el hombre.
No podrán atarme, no.
Este mundo de cadenas
me es pequeño y exterior.
¿Quién encierra una sonrisa?
¿Quién amuralla una voz?
A lo lejos tú, más sola
que la muerte, la una y yo.
A lo lejos tú, sintiendo
en tus brazos mi prisión:
en tus brazos donde late
la libertad de los dos.
Libre soy, siénteme libre.
Sólo por amor.*

Ahora, la visión agiganta cósmicamente el beso, el abrazo, el engarce extático amoroso y unifica esos tres conceptos de una misma cosa : vida, muerte, amor :

*Escribí en el arenal
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor.
Una ráfaga de mar,
tantas claras veces ida,
vino y los borró.*

La imagen es, casi siempre, visionaria, es decir, suprarreal, agrupada en conjuntos de visión, y esa dinamicidad que se atribuye a los cuerpos, tenidos como astros, ese vigor apasionado y teñido con una subconsciencia de muerte contribuye para la dinamicidad del estilo (1):

(1) La sensualidad es una de las constantes en la obra hernandina. El frecuente uso de las imágenes es una prueba de por sí, pero se acentúa más la demostración si se estudia el carácter de esas imágenes. El plano figurado hace avanzar generalmente al plano real en la escala de la perceptibilidad. En *Viento del pueblo*:

Lo líquido se hace sólido:

*se visten una blusa silenciosa y dorada
de sudor silencioso...*

Lo intangible se encarna:

y en el sabor del tiempo...

En *Cancionero y romancero de ausencias y otros poemas*:

Lo abstracto cobra color:

*Tiempo que se queda atrás
decididamente negro,
indeleblemente rojo,
dorado sobre tu cuerpo.*

Las imágenes sinestésicas, que, por decirlo así, añaden, al sentido propio para percibir una cosa, un sentido impropio, son eminentemente sensuales:

*Porque dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante y a paredón,
y a precipicio en acecho*

Las pruebas que se podrían aportar de este sensualismo son infinitas.

*No salieron jamás
del vergel del abrazo,
y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.
Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes.
Y los rígidos rayos.*

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

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

Los poemas incluidos en el *Cancionero y romancero de ausencias* son, claro es, de arte menor; los poemas anejos, por comunidad de época y estilo, están compuestos en metros mayores: endecasílabos y alejandrinos. Es de observar que Miguel siempre tuvo tendencia al arte mayor: éste se prestaba más a su voz potente, siempre sobrada de cargamento, nunca exigua, y tan in-

clinada a la retórica. Sin embargo, en el esfuerzo de condensación a que se sometía fué a parar a ese género intensivo que es la canción y el romance. *Cancionero y romancero* acusa ese trabajo de desnudez, de afianzar la poesía en muy pocas palabras, pero todas en plenitud, como gemas, y, paralelamente, de inserción en la tradicionalidad por el río sagrado del popularismo. Simplificación, intensión y popularización, son fenómenos paralelos en la obra de Miguel Hernández.

Al igual que en la más antigua línea castellana, en la lírica galaico-portuguesa—siglos XII y XIII—se hizo una división oficial de la poesía: culta y popular. Esta división no atendía tanto al fondo cuanto a la forma. Poesía culta se consideraba la *cantiga de maestría*, mientras que se llamaba popular a la *cantiga de refram*, con ritornelo y estribillo, lo que—si se tiene en cuenta que el ritornelo y estribillo son síntomas o recursos paralelísticos—indica que ya entonces la ordenación paralelística era tenida por popular. En el *Cancionero da Ajuda* son abundantes las canciones con paralelismo formal, donde cada estrofa irregular se repite exactamente a través de todo lo largo de la composición. El cantar paralelístico existió en Portugal y Galicia, y también en Asturias y León, como forma popular: esas fueron sus tierras originales. Pasado a Castilla, durante el siglo XV se usó bastante, y en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Asenjo Barbieri, hay frecuentes ejemplos. Después del siglo XVI, las canciones populares paralelísticas resurgen en la literatura esporádicamente, sobre todo en los poetas portugueses, como Gil Vicente. Oralmente, en el folklore, se mantiene el paralelismo como un recurso de reiteración natural incluso en la conversación.

Es sabido que entre las diversas direcciones tomadas por la poesía en el primer tercio del siglo XX está la popular. El neopopularismo, que produjo esa abundante, florida cosecha de



Retrato de Miguel en cuerpo presente, dibujado por un compañero de cárcel. (El original, en poder de Miguel Abad Miró)

canciones a la que tanto contribuyeron Federico García Lorca y Rafael Alberti—también Emilio Prados y otros—y que comenzó con Juan Ramón Jiménez, se extendió, y en la poesía más reciente está abundantemente representado. La afición por lo popular fué tan imperiosa como la afición por la extravagancia. Lorca, discípulo de Falla, se dedicó a recoger canciones folklóricas, las cuales armonizó. El y Alberti, a través del nuevo culto a los poetas de los cancioneros, a los poetas populares del reinado de los Reyes Católicos, a Gil Vicente, a Lope de Vega, dieron en componer esos libros que son *Primeras canciones* y *Canciones*—de Federico—y *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*—de Rafael.

El paralelismo, como factura tradicional de las canciones populares, fué usado por los dos poetas andaluces citados, pero, más que por nadie, y aquí teníamos que parar, por Miguel Hernández.

El paralelismo informa—paralelismo conceptual, o formal—casi todas las canciones del *Cancionero* hernandino. Es un paralelismo binario, o sea: con *dos* conjuntos semejantes en su género próximo ordenados hipotácticamente. (El paralelismo binario es el más popular, el más natural). Frecuentemente se apoya en la anáfora, en el estribillo, en el ritornelo, y su binarismo se traduce en estrofas de dos versos, o en dos estrofas de varios versos.

El paralelismo viene traído, a veces, por dos planos contrapuestos: el del deseo y el de la realidad:

*En el fondo del hombre
agua removida.*

*En el agua más clara
quiero ver la vida.*

*En el fondo del hombre
agua removida.*

*En el agua más clara
sombra sin salida.*

*En el fondo del hombre
agua removida.*

Como es evidente, la estrofa segunda traduce el deseo y la cuarta la realidad, ambos contrapuestos. El deseo es una idealidad inexistente, mientras que la realidad existe.

En ocasiones, se establece el paralelismo entre lo ideal y lo real, pero como existentes ambos del mismo tiempo:

*El corazón es agua
que te acaricia y canta.*

*El corazón es puerta
que se abre y se cierra.*

*El corazón es agua
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.*

La primera estrofa expresa los contenidos ideales—ideales por claros—. La segunda es el broche simbólico entre la primera y la última: viene a decir que el corazón es una puerta que se abre, y este corazón abierto no es otra cosa que el claro corazón capaz de acariciar y cantar; pero el corazón también se cierra, y este cerrado, torvo, a la defensiva, corazón, es el que puede matar, contenido real desolado que se dice en la última estrofa.

A veces, lo ideal es la belleza pasada, lo real es la desolación presente :

*Como la higuera joven
de los barrancos eras.*

*Y cuando yo pasaba
sonabas en la sierra.*

*Como la higuera joven,
resplandeciente y ciega.*

*Como la higuera eres.
Como la higuera vieja.*

*Y paso y me saludan
silencio y hojas secas.*

*Como la higuera eres
que el rayo envejeciera.*

Miguel Hernández, en todos sus libros usa de la correlación muy escasamente; en cambio, el paralelismo da carácter a su buena retórica, sobre todo en las canciones, como acabamos de ver. Los paralelismos los usa él como un eficaz resorte de la emoción. Téngase en cuenta que el paralelismo no es ni más ni menos que una reiteración en la forma, en la música o en los conjuntos semejantes. Al igual que decir: «te amo mucho, mucho, mucho» da, con la reiteración, una intensión al sentimiento, así con el paralelismo, como reiteración que es, se insiste, se intensifica, se refuerza la emotividad, o se despliega, se matiza, se enriquece una expresión al exponerla en varios paralelos. En las canciones, ese paralelismo basado en el contraste produce emoción, por lo mismo que nunca se aprecia tanto una cosa como cuando se ha perdido, o cuando se la contrasta de cualquier manera.

Más que influído, mimético por la admiración personal que profesaba al poeta chileno, Miguel Hernández sufre, por el año 35, una desviación poética bajo el signo de Pablo Neruda. Acababa de publicarse *Residencia en la tierra*, libro que cautivó al oriolano, como nos consta por un artículo crítico que publicó en *El Sol*. Además, el joven poeta se hallaba por entonces bajo el magisterio del poeta cónsul, y nada tiene de extraño que diera en escribir una serie de poemas—pocos—en verso libre—clase de verso que sólo cultivó entonces y bajo tal influencia—de típica ascendencia nerudiana. Son composiciones con las características de la obra de Neruda: superrealistas con freno—sólo muy relativamente subconscientes—, cuajadas de imágenes extrañas y, a veces, brutales o detonantes, con un lenguaje mezclado, *material*, típico de Neruda—así: *carbón, yodo, tarántula, raíz, hornos, herrerías, episcopal, viña, cubas, barriles, cántaros, cardenales, arzobispos, aeroplanos, aceros, mercurio, vino...*—, y con cierto aire revolucionario en ocasiones, también aprendido del poeta comunista chileno. Quizá en la formación de Miguel hayan tenido parte los conceptos tierra y raíz nerudianos, aunque tales conceptos, en la obra hernandina, toman un carácter tan propio que no es discernible origen alguno. Como esta influencia tuvo un período vigente muy corto, no merece la pena detenerse más, aunque tampoco hay que desdeñarla del todo, pues sabido es el peso espiritual que toda influencia deja.

Más importancia, mucha más importancia, tiene la influencia que sobre Miguel ejerció Vicente Aleixandre.

En su lugar apunté la admiración y amistad que nuestro olezano profesó al poeta de *La destrucción o el amor*. Indudablemente, éste ejerció sobre aquél una tutela formativa e influyente que debo desmenuzar.

En la referencia por la temática del amor y en el sentimiento de éste hay una clara afinidad entre la obra de Miguel y la de Aleixandre. En ambos el amor es pagano, sensual y está concebido como destrucción. Ambos están al margen del platonismo y ambos entienden la pasión amorosa como una conjunción de cuerpos puramente desnudos. Pero, si hubo influencia, Miguel la asimila y convierte en carne propia, y así, el amor, en su obra, se distingue radicalmente del amor aleixandrino, en que no se concibe como un fin último, sino como una puerta hacia el porvenir: el hijo. Hay una arista del amor, la familiar—amor a una sola mujer: la esposa, anhelo del hijo—, de enorme importancia en la obra hernandina, que Aleixandre desconoce por completo. La fecundidad, el símbolo del vientre, son puramente característicos de la poesía de Miguel, que en la poesía de Aleixandre no tienen arte ni parte. Hay, pues, una diferencia medular: en Hernández, el amor busca la inmortalidad, está proyectado al futuro; en Aleixandre se fija en el presente, es cósmicamente edonista. El paganismo de Miguel Hernández es un paganismo cristiano y español; el de Aleixandre es un paganismo universal.

Otra concomitancia es la pasión de la tierra que sienten ambos autores. A ambos, dicha pasión les viene de la contemplación de la naturaleza, pero a Aleixandre le viene como a espectador y a Miguel como a campesino. Podríamos decir que la ciencia natural aleixandrina es de tipo intuicionista, mientras que la hernandina es de tipo vivencial, empírica. La tierra, para el poeta de *Sombra del paraíso*, es el regazo materno donde todo se funde panteísticamente; para el autor de *El rayo*, que se halla al margen del panteísmo, tiene un carácter más resabidamente cristiano, es más real, menos simbólica, y siempre otra al hombre.

Perfectamente entrañada tiene también el oriolano la influencia indudable que Vicente, con sus concepciones cósmico-telúricas, ejerció sobre él. Aquí es donde está más patente la influencia, pues es Aleixandre, de nuestros contemporáneos, el poeta cuya obra mayormente se agiganta hacia lo cósmico.

El carácter unitario que muerte, vida, amor, tienen en la obra hernandina es en cierto modo aleixandrino también. Y tomadas de Aleixandre están esas *ropas*, como elemento impuro, que se citan en *Hijo de la luz y la sombra* y esas *sartenes* de que habla Miguel en un soneto de *El rayo* como factor de una civilización artificiosa. También es aleixandrino el amor al hombre elemental, primario, desnudo, aunque Miguel tenía poderosas razones vivenciales para ese amor.

¿Influencia, en fin, o afinidad, o comunión con aspiraciones ideales flotantes en un mismo ambiente? En ningún caso puede esto describirse, pero hay que recordar aquello que decía André Gide: «Los que tienen miedo a las influencias, los que huyen de ellas, confiesan tácitamente la pobreza de su alma. Nada deben llevar dentro digno de ser descubierto, puesto que se niegan a dar la mano a nada de lo que podría llevarles a descubrirlo.» Hay que recordar estas palabras para entender que toda influencia asimilada no es más que el recurso que un poeta toma de ayudarse con la creación de otro mayor que él en edad, dignidad y gobierno, para que le descubra, le lleve a descubrir, lo que en su alma estaba oculto—y, por tanto, era suyo—pugnando por revelarse. Aleixandre, en efecto, dió la mano a Miguel para que éste descubriera aquellas ideas, aquellos sentimientos que tenía afines con su obra. Si, por tanto, *a priori* se puede hablar de una influencia, *a posteriori* sólo se puede hablar de una afinidad.

En el teatro, nos quedan estas obras de Miguel: *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, auto sacramental compuesto en 1933-34 y publicado en julio de este último año por la revista *Cruz y Raya*; *Los hijos de la piedra*, drama social inédito, en prosa casi totalmente, escrito en 1935; *Pastor de la muerte*, drama de guerra escrito en 1937, inédito; *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*, piezas cortas de una escena que, agrupadas bajo el título común de *Teatro en la guerra*, publicó la Editorial Nuestro Pueblo en 1937; *El labrador de más aire*, tragedia social publicada por la Editora citada, en el mismo año. Menos *Pastor de la muerte* y *Teatro en la guerra*, obras de circunstancias, sin valor estético ni eficacia dramática, las demás, sobre todo por la lírica que contienen, son dignas de ser tenidas en consideración. No consiguió el poeta, con tales obras, entrañarse en el verdadero latido dramático, precisamente porque no le sujetaba las riendas a la poesía. Pasajes líricos de gran belleza retardan la acción y desequilibran los efectos emocionales distrayendo la atención espectadora. Por ello, si bien el nivel estético de la palabra, enriquecida por la imagen y la musicalidad del verso es grande, la eficacia dramática es poca.

El auto sacramental es miméticamente calderoniano, y si no fuera por algunas audacias, y sobre todo por la modernidad de las imágenes, podría decirse que lo había escrito Calderón. Como los autos de éste, está construido sobre una meditada base correlativo-paralelística (1). Los personajes quiebran la fluencia monomembre en brazos que, según como vienen aquéllos, así es el número de éstos. Valga por caso: los Cinco Sentidos traen siempre una estructuración correlativo-paralelística

(1) En la obra *Seis calas en la expresión literaria española*, véase el estudio de Dámaso Alonso *La correlación en la estructura del teatro calderoniano*.

pentamembre, las Cuatro Estaciones la producen tetramembre. Sobre estas ordenaciones hipoparatácticas dramáticas, los monólogos, los parlamentos, incluso las conversaciones producen otros paralelismos, otras correlaciones, puramente líricos.

El fondo de la obra, centradamente ortodoxo, lo indican los títulos del lugar en que sus tres partes se desarrollan: Estado de la Inocencia, Estado de las Malas Pasiones y Estado del Arrepentimiento. Se pretende alegorizar la vida del hombre. Este, niño aún, despierta a sus Sentidos, los que, bajo el mandato del Deseo, matan a la Inocencia y al Amor y pervierten a ese Hombre-niño convirtiéndole en Hombre embelesado ante las danzas de la Carne y el ofertorio sensual de las Estaciones. El Hombre, bajo la tiranía de sus Sentidos, peca, es decir, mata al Pastor—figura de Cristo—por apoderarse de su nevada cumbre de pastoría. Luego se arrepiente, sus sentidos se purifican, se glorifican al comer el pan del Buen Labrador—comunión ésta emocionante—, nueva personalidad del Pastor de antes, ambos apariencia de Cristo. Pero llega el Deseo al mando de los Siete Pecados Capitales, quienes martirizan en el fuego al Hombre y quemar los trigos de Dios.

La pieza, aparte su estructura, su tono, calderonianos, es aún neogongorina—así son muchas de sus imágenes y un pasaje en octavas—, clásica de punta a punta, jugando conceptualmente las palabras y hasta, como Bergamín, los tópicos populares. He aquí un pasaje conceptual de gran belleza:

HOMBRE-NIÑO: *¿Pero el viento?*

ESPOSO: *Un elemento*
 de inacabable caudal,
 transparente, celestial,

que ni es vidriera ni es fuente,
siendo como ésta corriente
y como aquélla cristal.
Pero cristal sin presencia;
sólo espíritu sonante
de cristal, de esencia errante
de cristal: ¡sólo potencia!
Provoca la diligencia,
el bienestar, el desvelo,
cuando el recreado suelo
toca; la afición provoca
de una sed, de un ansia loca
de irse a su compás de vuelo.
¡Cómo se inflama la nube
en posesión de su aliento:
gloria lanar, luz querube!
¡Cómo viaja, cómo sube
el papel de la cometa,
delgadamente sujeta
a la tierra por un hilo;
cómo atiende, siempre en vilo,
su indicación la veleta!
Si el viento es brisa, las cosas
son apacibilidad;
y si el viento es tempestad
de viento, luchas furiosas.
Ruedan fracciones las rosas,
unidades entreabiertas.
El desconcierto conciertas,
viento, y ¡cierra!, ¡qué iracundo!,
y ¡abre!, le impones al mundo

*acelerando sus puertas.
Dispersando las uniones
se arremolina, se exhala,
y alador de cosas, ¡hala!,
les imprime sus acciones.
Te extremas en conmociones,
de sombras, de parabienes,
de murmullos, de va-y-venes,
árbol, cuando avanza el viento,
y tienes un movimiento
que tienes y que no tienes.
Si de repente se para,
duerme, aunque pronto despierta,
la creación se queda muerta,
el mundo se desampara.
¡Míralo sobre tu cara,
hijo! que, con él, yo doro
con mis besos, ¡qué sonoro!
se sucede, porque pueda
ver que en tus cabellos queda
con una expresión de oro.*

HOMBRE-NIÑO : *Padre, ¿y qué hay luego, detrás
del viento?*

ESOSO : *Más viento en pos.*

HOMBRE-NIÑO : *¿Y detrás del viento?*

ESOSO : *Dios.*

HOMBRE-NIÑO : *¿Nada más Dios?*

ESOSO : *¡Nada más!*

El labrador de más aire y Los hijos de la piedra ostentan el influir de Lope, con su sabor popular, con su frescura, y hasta en el argumento, pues ambas obras son de una temática similar

a la de *Fuenteovejuna*. Ateniéndonos a *El labrador*, no se da una estructura tan rigurosamente correlativa como en el auto, si bien las correlaciones, tanto dramáticas como líricas, no falten, aunque abundan más los paralelismos, debido al tono neopopular frecuente. Está construída, por lo demás, sobre patrones clásicos, con monólogos líricos frecuentes y personajes graciosos, y escrita en metros tradicionales y hasta populares: la seguidiña, por ejemplo, estrofa ésta en la que hablan los coros:

MOZOS.—*Lo mismo que un olvido
con una encina,
me juntaré contigo,
morena mía.
Mayo de olor,
me mueven en tus aires
vientos de amor!*

MOZAS.—*Como la madre selva,
florezco en mayo,
y me crecen los ojos
como los ramos.
Mayo de pan,
cómo me altera el aire
de mi galán!*

MOZOS.—*Por mirarte a los ojos
estoy perdido,
que ni duermo ni labro
ni hago otro oficio.
Mayo de mieles,
no mirarla un momento
me da la muerte!*

MOZAS.—*Una flecha de avena
me has disparado,
y me venzo de amores
sobre un costado.
Mayo de nidos,
una flecha de avena
me ha malherido!*

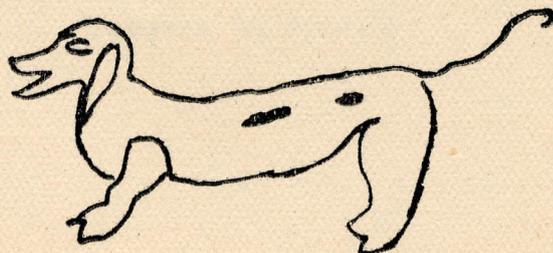
MOZOS.—*De uno en uno nacemos,
lo quiere Dios,
para que nos queramos
de dos en dos.
Mayo de espigas,
de dos en dos mis labios
la besarían!*

MOZAS.—*De dos en dos mis ojos
te van mirando,
y de dos en dos se abren
a ti mis brazos.
Mayo de flores,
me aguardan en sus labios
dos ruseñores!*

MOZOS.—*Tienes, como la almendra
de los almendros,
morenas las mejillas
y blanco el pecho.
Mayo de luna,
su pecho y sus mejillas
para mis ansias!*

MOZAS.—*Altos tienes los brazos
como los chopos,
y relucen sus hojas
como tus ojos.
Mayo de abejas,
sus ojos y sus brazos
me bambolean!*

Y termino. Miguel Hernández se nos revela, a la luz de su vida, como un hombre entero, de integridad firme, y, en el más español y alto sentido de la palabra: honrado. A la luz de su obra, queda como uno de los poetas más auténticos de nuestro siglo, cuya voz—cargada de bellezas—estuvo siempre al nivel trágico de sus circunstancias, cualidad ésta en la que falla buena parte de nuestra más estimada poesía actual.



De este cuaderno (fuera
de serie) se ha hecho una
edición de
1.500 ejemplares
numerados del I al
XXV y del 1 al 475 y 1.000
sin numerar. Se acabó
de imprimir el día
20 de noviembre
de 1951, en
AGA, Artes Gráficas,
Navarra, 35, Madrid

TITULOS PUBLICADOS

Comentarios a «La vida nueva de Pedrito de Andía» de Rafael Sánchez Mazas, por Fernández Figuerola.

Libertad de Prensa y soberanía informativa, por Manuel Jiménez Quílez.

Revisión del Teatro de Federico García Lorca, por Eusebio García-Luengo.

Noticia sobre Miguel Hernández (Con fotografías, viñetas y poemas inéditos), por Juan Guerrero Zamora. — (Fuera de serie).

EN PREPARACION

(TITULOS PROVISIONALES):

Los problemas del cine español. D. José María Pemán (Auto de fe).

El rublo (La política económica de la U. R. S. S. hoy).

Crisis de la literatura política Lola, espejo oscuro (Diagnóstico de un éxito).

De la «casi indecente salud de España».

El «caso» Buero Vallejo.

Historia, estética y moral de la música de «jazz».

FUERA DE SERIE

Claudiel y Gidé, frente a frente.



Suscripción por SEIS entregas: 50 pesetas

Precio del ejemplar:

10 pesetas

(excepto los fuera de serie)