VIVENCIA, EMOCION Y MITO EN LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ. (SPANISH TEXT)

PEREZ, LUZ NEREIDA

DEGREE DATE: 1985

UMI Dissertation Services

This is an authorized facsimile, made from the microfilm master copy of the original dissertation or master thesis published by UMI.

The bibliographic information for this thesis is contained in UMI's Dissertation Abstracts database, the only central source for accessing almost every doctoral dissertation accepted in North America since 1861.

UMI Dissertation Services

A Bell & Howell Company

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan 48106
1-800-521-0600 313-761-4700

Printed in 1997 by xerographic process
on acid-free paper

DPGT

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.

4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.

5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

University Microfilms International

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8508725

Perez, Luz Nereida

VIVENCIA, EMOCION Y MITO EN LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1985

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1985

by

Perez, Luz Nereida

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ✓.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages _____
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages ✓
15. Other _____

University
Microfilms
International

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark ✓.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages _____
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages ✓
15. Other _____

University
Microfilms
International

VIVENCIA, EMOCION Y MITO EN LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ

by

LUZ NEREIDA PEREZ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1985

COPYRIGHT BY

LUZ NEREIDA PEREZ

1985

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 22, 1985
date

Chairman of Examining Committee

January 22, 1985
date

Martin Nozick
Executive Officer

Prof. Ildefonso Manuel Gil

Martin Nozick
Prof. Martin Nozick

Prof. Thomas Mermall

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

VIVENCIA, EMOCION Y MITO EN LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ

by

Luz Nereida Pérez

riser: Professor Ildefonso Manuel Gil

Ernst Cassirer, in his Philosophy of Symbolic Forms asserts that the process in myth-thought formation consists of impression, introspection, perspective and expres- . By means of these the creative spirit aims to solve the basic existencial conflict: vs. reality.

Miguel Hernández's poetical work is an example of an attempt to solve this conflict olically by means of mitopoiesis. Hernández filters through his emotions his pain- spressions of life, to further elevate them to cosmic proportions by identifying with parallel manifestations in the cosmo-natural world. Emotion, hence, gener- is poetical mythical patterns.

he first chapter of this dissertation explores the mitopoiesis as a generative source hs. The second examines the appearance of mythical patterns in Miguel Hernán- 'irst poems and his book Perito en lunas. This initial phase reveals thematical its which will be significant in his poetry, such as the bull in love and the moon ted to women.

His love poetry as revealed mainly in El rayo que no cesa is the theme of the third chapter. The symbol of the bull will reach its prime development and new myth- ical elements will add to the previous ones to conform Hernández's mythical world: the knife, the mud and the secular themes crat-amat and homo-humus.

In the poetry written during the Civil War period -Chapter IV- , represented mainly by the books Viento del pueblo and El hombre acecha, the development of mythical themes seems to arrest temporarily because the poetical expression is restrict- ed to the rational wish of writing propaganda.

His initial poetical course is reasumed in his last poetry, written mainly in jail. Fear, loneliness and impotence will be expressed through mythical images, mainly by those representative of evasion or ascension. These strong desires reach their highest expression through images revealing a need of regression to the maternal womb.

Miguel Hernández's poetry integrates in its creative process innumerable universal mythopoetic revelations. He, therefore, shares, in an atemporal and coincident way, the main feelings of human beings, across times and frontiers, before the fundamental deeds of existence.

Palabras preliminares

Los datos biográficos y puntos de vista críticos con matices y cariz legendarios
den en torno a Miguel Hernández, figura poética prematuramente malograda de
meración de la Guerra Civil española. No obst nte, a través del estudio de su
e podemos apreciar ésta como la producción vivencial, emotiva y estética de un
re de fina sensibilidad cuyo espíritu artístico debe aquilatarse más allá de la mera
encia que a primera vista podrían transmitir unas vivencias en cierto modo coti-
s, una estructura métrica predominantemente corta y unas imágenes sencillas cu-
se creativo, a pesar de estar muy ligada a los mundos natural y cósmico, no depen-
ara su valoración del hecho, poco común o no, de que su creador haya sido pas-

n nuestro acercamiento al mundo poético de Miguel Hernández en el transcurso de
isertación deseamos puntualizar el valor abarcador y universal de esta poesía de-
t su aprovechamiento de un fenómeno natural, espontáneo e inherente al espíritu
o y su cultura como lo es la mitopoiesis. Estudiaremos en este trabajo su produc-
ndagando y resaltando la temática afín a los patrones de pensamiento mítico-sim-
s universales.
artiremos al llevar a cabo este análisis del marco filosófico provisto por la teoría
el pensamiento mítico desarrollada y formulada por Ernst Cassirer en su Filosofía
formas simbólicas. Buscaremos las coincidencias en esta poesía con los patrones
fpicos, míticos y simbólicos universales utilizando para ello, entre otras, dos

fuentes básicas: el Diccionario de símbolos de J. E. Cirlot y los Patrones de religiones comparados de Mircea Eliade.

Observaremos la obra de Miguel Hernández en forma diacrónica partiendo de su fase poética inicial para luego acercarnos a su poesía de amor, de guerra y, finalmente, de cárcel. Este sistema nos permitirá apreciar la formación y el acendramiento de los diversos patrones de pensamiento mítico que constituyen la cosmovisión poética.

Consideramos indispensable expresar nuestro agradecimiento por el privilegio y atención recibidos del Dr. Ildefonso Manuel Gil, nuestro director de tesis. Agradecemos a su vez el tiempo, dedicación y apoyo recibidos de los profesores Martin Nozick, director del Programa Doctoral de Español, y Thomas Mermall como lectores de este trabajo. Ha sido igualmente significativo el respaldo de la Dra. María Teresa Babín y de nuestro tío el Dr. Adolfo Jiménez Hernández. Ambos han sido inspiración y guía de nuestros pasos en el estudio y el magisterio. No pueden cerrarse estas palabras preliminares sin destacar el apoyo emotivo y la cooperación constantes por parte de mis padres -Tomás y Luz- , de mis hijos -Rafael y Tomás- y de mis amigos Heriberto Medina y Robert D. Nival. Un agradecimiento muy especial a mi madre, quien con gran amor y dedicación mecanografió este trabajo.

CONTENIDO

Abstract		iv
Palabras preliminares		vi
Capítulo I	FILOSOFIA DEL MITO	1
	Hacia una definición del mito	1
	Intuición, emoción y naturaleza	7
	La imagen mítica	12
	Mito y poesía	15
	Mito y sociedad	18
	Notas al Capítulo I	23
Capítulo II	PRIMERA POESIA	29
	Primeros poemas	30
	Perito en lunas	38
	Poemas varios (1933-1934)	62
	Notas al Capítulo II	77
Capítulo III	POESIA AMOROSA	86
	El rayo que no cesa	86
	Imagen de tu huella y El silbo vulnerado	115
	Poemas anteriores a la Guerra Civil: el surrealismo	119
	Notas al Capítulo III	137
Capítulo IV	POESIA DE GUERRA	149
	Viento del pueblo	152
	El hombre acecha	176
	Otros poemas escritos durante la Guerra Civil	200
	Notas al Capítulo IV	223
Capítulo V	POESIA DE CARCEL	235
	Cancionero y romancero de ausencias	236
	Poemas últimos	308
	Notas al Capítulo V	331

Conclusiones	345
Bibliografía	351

CAPITULO I - FILOSOFIA DEL MITO

Hacia una definición del mito

La poesía como interpretación y recreación de la experiencia vital participa, junto al lenguaje -cimiento de ésta-, de un fenómeno inherente al espíritu humano que ha sido el fundamento del desarrollo cultural del hombre: la mitopoiesis. Se entiende por mitopoiesis la tendencia, inicialmente natural e intuitiva, del hombre a explicarse aquello que forma parte de su mundo objetivo y empírico mediante la asimilación e integración de elementos del mundo externo y su correspondiente interiorización en el microcosmos personal. El resultado de este proceso íntimo se manifiesta a su vez en la creación de palabras, imágenes o cuerpos narrativos revelatorios de aspectos recónditos del inconsciente humano. El hombre, enmarcado por el mundo natural que lo rodea en su quehacer vital, percibe intuitivamente unas interacciones con este mundo para las cuales su facultad racional demanda dilucidación. La explicación primordial emerge cargada de un fuerte elemento intuitivo-afectivo que transmutará la realidad en mito. Surge así una explicación e interpretación del fenómeno alejada del raciocinio de carácter científico y apegada al mundo emotivo de aquel que la observa.

El mito es, por tanto, y esencialmente, el resultado de la interacción primaria hombre-naturaleza. El hombre parte del plano de la experiencia personal e identifica sus procesos empírico-vitales con aquellas actividades cíclicas y repetitivas afines al mundo natural y a su entorno cultural. De esta manera lo que en un principio ha

sido experiencia puramente individual logrará proyectarse a niveles de índole cosmológico y universal que serán comunes a todos los hombres. Surgen de esta manera una serie de patrones y manifestaciones explicativos de las actividades vitales trascendentales del hombre que suelen reaparecer en innumerables culturas, épocas y lugares.

El fenómeno del mito o de la mitopoiesis ha sido preocupación del hombre pensante desde los comienzos de la filosofía y ha adquirido gran trascendencia en el siglo actual. Mediante el estudio de la fenomenología de la mitopoiesis, tanto desde el punto de vista filosófico como del antropológico, sicológico y literario se ha tratado de determinar su vigencia como epifenómeno del espíritu humano.

El estudio del hombre y sus productos estéticos desde la perspectiva del mundo mítico ha sufrido a lo largo de la historia períodos alternados de exaltación y degradación en sus procesos y juicios valorativos. Las polémicas y desacuerdos datan desde los comienzos históricos de la ciencia filosófica, al intentar el hombre alcanzar la explicación de la interrelación entre la verdad de tipo racional y las concepciones de índole religiosa. Los sofistas, estoicos y neoplatónicos logran conciliar la llamada verdad natural con los elementos míticos entonces imperantes, al visualizar el fenómeno mitopoético como manifestación simbólica de realidades circundantes que persigue explicar aspectos tanto del mundo natural como del ético. Los epicúreos, en cambio, y junto a éstos Demócrito y Lucrecio, conceptuaron al mito como estructura intrascendente sin mayores repercusiones para el hombre. La oscilación de puntos de vista persiste a lo largo de los siglos. El siglo XVIII reprueba el mito como punto de vista válido para el estudio del hombre, al calificarlo de

superstición irracional. La gran excepción dentro de esta centuria fue la obra de Giambattista Vico, la cual a pesar de ser producto del siglo de la Ilustración y la Razón, expone el postulado fundamental de la utilidad del fenómeno mítico para el análisis y entendimiento del espíritu y la cultura humanos.[1] La Scienza Nuova de Vico restablece la valoración positiva del mito a la vez que sirve de base para el desarrollo y apogeo de su estudio reflexivo durante los siglos XIX y XX. El pensamiento romántico decimonónico, impulsado por las ideas de Johann Gottfried Herder y de Johann Wolfgang Goethe, afirma su eficacia, culminando en la Filosofía de la mitología de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling,[2] obra fundamental y punto de partida del desarrollo formal de las teorías míticas contemporáneas.

La polémica y variedad de actitudes ante el fenómeno mítico se prolongan hasta nuestros días, manifestándose en la pluralidad de definiciones, puntos de vista y valoraciones del epifenómeno y de sus aplicaciones a los varios quehaceres de la cultura humana.

Destaca en el estudio formal contemporáneo del mundo mítico la figura de Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo alemán de orientación neokantianas, cuyo estudio La filosofía de las formas simbólicas[3] surge como consecuencia de su interés por comprender los fundamentos de la matemática y la raíz de su sentido lógico. Esta preocupación lo impulsa al estudio del fenómeno de la conceptualización en el ser humano, aspecto que a su vez lo lanza a la reflexión seria y profunda en torno a la fenomenología tanto del lenguaje, como del pensamiento mítico y del conocimiento. La base del mito reside, según Cassirer, en unas tendencias intuitivo-emotivas inherentes al ser humano. Todo fenómeno natural se presta a la interpretación

de tipo mítico. El mito no es algo que en su esencia se concibe adscrito a la realidad empírica humana, sino que surge a la par que el acaecer vivencial cotidiano. El origen del fenómeno mítico se encuentra en el choque entre el mundo externo tal y como lo percibe el hombre, y su mundo intrínseco. El hombre recibe y percibe el impacto exterior del mundo a través del sistema sensorio produciéndose entonces un estado de tensión entre objeto y sujeto que encuentra su mayor alivio en la facultad participante de la emoción humana, punto fundamental en el fenómeno generador mítico. Mediante la intervención de la emotividad, según Cassirer, se logra la objetivación final de la excitación interna, y ésta emerge nuevamente hacia el exterior espectralmente en la forma de imagen o narrativa mítica. De esta manera el contenido síquico del hombre germina en configuraciones de tipo mítico:

> The mythical fantasy drives toward animation, toward a complete "spiritualization" of the cosmos; but the mythical form of thought, which attaches all qualities and activities, states and relations to a solid foundation, leads to the opposite extreme: a kind of materialization of spiritual contents. 4

Un fenómeno generador de mito es esencialmente una cuestión de impresión, interiorización, perspectiva y expresión. Es la dirección que sigue la conciencia en la construcción de las intuiciones de su realidad. Es la perspectiva en que se coloca el espíritu en su intento por penetrar el cosmos, desde la cual los objetos son visualizados como unidades fundidas por un "lazo mágico" que las hace coexistir en forma diferenciada:

> To the factual world which surrounds and dominates it the spirit

> opposes an independent image world of its own -more and more- clearly and consciously it confronts the force of the "impression" with an active force of "expression". 5

Consideramos que la definición del proceso mítico que nos ofrece Ernst Cassirer es la más seria, profunda y exhaustiva con que contamos en nuestros días y alberga en su contenido innumerables puntos esenciales que servirán de fundamento o constituirán coincidencias con las teorías de los más destacados mitólogos contemporáneos. Estos le darán a la definición básica del mito toques o matices personales, cuya variación en muchas ocasiones corresponderá con sus quehaceres intelectuales.

Desde el punto de vista sociológico-filosófico el mito es visualizado por Susanne K. Langer[6] como una fase primaria de la filosofía primitiva aspirante a lograr el entendimiento del mundo objetivo; sistema que procederá del intento del hombre por entender su contorno e inferir la relación de éste con las propias actividades vitales trascendentales. El cimiento y punto de partida de esta filosofía se encuentra en el reconocimiento del aparente paralelismo entre una serie de actividades de índole natural, telúrica y cósmica y los ciclos biológicos humanos. El mito es, por tanto, a modo de una indagación moralmente orientada que el hombre necesita para ubicarse dentro de los conflictos básicos tales como la pugna deseo-realidad y el enlace hombre-Dios. Afirma Langer que este fenómeno:

> is a recognition of natural conflicts, of human desire frustrated by non-human powers, hostile oppression, or contrary desires it is a story of the birth, passion, and defeat by death which is man's common fate. Its ultimate end is not wishful distortion of the world, but serious envisagement of its fundamental truths; moral orientation, not escape. 7

El reconocimiento de estas fuerzas conflictivas es el antecedente de un "simbolismo no razonado" que será la raíz de la concepción mítica:

> The origin of myth is dynamic, but its purpose is philosophical. It is the primitive phase of metaphysical thought, the first embodiment of general ideas. It can do no more than initiate and present them; for it is a non-discursive symbolism, it does not lead itself to analytic and genuinely abstractive techniques. 8

Tanto Susanne K. Langer como algunos mitólogos contemporáneos infieren que el punto de partida del mito se encuentra en el enfrentamiento del hombre con la realidad, y en el acto de percatarse de que ésta se encuentra al margen de su deseo. Lo que Langer califica como reconocimiento de conflictos naturales -choque del deseo humano con los poderes "no humanos"; intento de comprender el mundo y sus ciclos fundamentales- es proyectado al ámbito literario por los críticos norteamericanos René Wellek y Austin Warren en un intento por definir el mito desde un punto de vista afín a los métodos crítico-literarios. El mito es para ambos una "zona de significado, compartida por la religión, el folklore, la antropología, la sociología, el psicoanálisis y las bellas artes".[9] Las concepciones míticas encierran junto a la metáfora, "el sentido y función de la literatura"[10] y provienen de un "pensar metafórico y mítico, el pensar mediante metáforas, el pensar en narración o visión poética".[11] Esta teoría reconoce un marco de pensamiento en el espíritu creador literario de cualquier época que es paralelo al del hombre primitivo ante los fenómenos de su entorno.

Northrop Frye -destacado crítico literario canadiense y uno de los estudiosos contemporáneos de la literatura que más profunda y consecuentemente se ha

acercado al mito formula su teoría de los arquetipos[12] tomando como fundamento el pensamiento de índole mítica. Para Frye la literatura es "mitología desplazada",[13] y entiende por desplazamiento la "adaptación del mito y de la metáfora a unos cánones de moralidad o aprobación"[14] que en el fondo son una respuesta al conflicto deseo-realidad. La estructura de tipo mítico contendrá siempre un elemento indescifrable resistente al análisis; de aquí que "ninguna interpretación de mito formulada en lenguaje conceptual pueda considerarse como equivalente cabal de su significado".[15]

Surge también, entre los intentos de definición del concepto mito, el acercamiento antropológico a tan particular problema. La definición antropológica del mito se acerca y coincide con algunos puntos de vista filosóficos, sicológicos y literarios al concebir al mismo como producto del encuentro del nivel de deseo con el de la realidad. Así para el antropólogo Bronislaw Malinowski[16] el mito es vivencia "real y aparente" cuya función "consiste en fortalecer la tradición y dotarla de mayor valor y prestigio, remontándola a una lejana primera realidad más elevada, mejor y más sobrenatural".[17]

Intuición, emoción y naturaleza

Al acercarnos a las distintas definiciones en torno al mito podemos observar una serie de conceptos, como el repetidamente citado conflicto deseo-realidad, que son compartidos y resaltados por casi todos los mitólogos. Es de capital importancia subrayar la trascendencia de la intuición y la emoción como puntos de origen del pensamiento mítico y el papel que juega la naturaleza como motivación primaria

de los sentimientos antes mencionados. Las nociones intuición, emoción y naturaleza son, igualmente, ideas continuamente reiteradas en las teorías de uno y otro mitólogo contemporáneo.

El origen del mito radica, de acuerdo con Ernst Cassirer, en el instinto o intuición como reacción inicial del hombre ante su mundo: "es el instinto vital el que ha dado origen a la función creadora de mitos".[18] Ambos sentimientos -intuición y emoción- propulsan a la imaginación a reproducir lo empírico en estructuras de índole colectiva que servirán al hombre de interpretación a priori de su proceso interactivo con la naturaleza. El mito no es pensamiento de componente filosófico, ni de índole científica; ya que "opone lo concreto intuitivo representable a lo abstracto racional".[19]

En la preponderancia de lo intuitivo el mito coincide con el concepto de Cassirer acerca del arte en general, ya que el arte: "no investiga las propiedades o causas de los objetos; no, de la intuición de la forma de los objetos".[20] El arte produce su estímulo, al engendrar en el espíritu una serie de emociones de calidad antagónica. Afirma Ernst Cassirer que no suele ser una, sino que son varias las emociones relacionadas con la contemplación, entendimiento y apreciación de la obra de arte, que a su vez son paralelas a aquellas que toman parte en la formación del mito:

> What we feel in art is not a simple single emotional quality. It is the dynamic process of life itself, the continuous oscillation between opposite poles, between joy and grief, hope and fear, exultation and despair. 21

El punto inicial del mito se funda igualmente en emociones en pugna -emociones,

afines a su vez, al conflicto bipolar del deseo y la realidad-:

> ... the significance of this world becomes intelligible to us only if behind it we can feel the dynamic of the life feeling from which it originally grew. Only where this feeling is aroused from within, only where it manifests itself in love and hate, fear and hope, joy and grief, is that mythical fantasy engendered which creates a world of specific presentations. 22

El proceso intuitivo-emotivo es selectivo y no arbitrario. Sólo determinadas emociones refinarán la percepción intuitiva y el conglomerado de unas y otras será responsable de la producción del mito:

> ... before the world as a whole has split into determinate, enduring, and unitary forms, there is a phase during which it exists for man only in unformed feeling. In this indeterminacy of feeling certain impressions are set from the common background by their special intensity and force. To them correspond the first mythological images. 23

La intensidad emotiva de la creación mítica radica entonces en la profunda identificación del hombre con la naturaleza y en las emociones vehementes y antagónicas que este hecho suscita:

> The world of myth is a dramatic world -a world of actions, of forces, of conflicting powers. In every phenomenon of nature it sees the collision of these powers. Mythical perception is always impregnated with these emotional qualities. Whatever is seen or felt is surrounded by a special atmosphere- an atmosphere of joy or grief, of anguish, of excitement, of exultation or depression. 24

Cassirer puntualiza frecuentemente en sus escritos en torno a la filosofía del mito la trascendental importancia de la emoción humana en el proceso generador del

mito. Afirma que "el verdadero substrato del mito no es un substrato de pensamiento, sino uno de sentimiento".[25] Es, por tanto, el trasfondo emotivo lo que otorga sus distintivos matices al proceso creador del mito.[26]

El hombre, al conocer y explicarse el mundo circundante mediante la creación de una estructura mítica, se siente ser dominante. De aquí que la actitud mítica sea, no sólo común tanto al hombre primitivo como al de hoy -especialmente al poeta-, sino que igualmente reaparecerá en los patrones culturales universales. Mediante la identificación con la naturaleza, el ser humano se acerca a su autodefinición como ser en interrelación con un cosmos y toma conciencia de su papel en la "cadena vital" cosmológica. Son los "eslabones mágicos" que el hombre establece entre su persona y su contorno los que le permitirán sentir supremacía y dominio sobre aquello que inicialmente le deslumbraba por representar para él el misterio y la incógnita:

> Long before man had knowledge of himself as a separate species distinguished by some specific power and singled out from nature as a whole by a specific primacy of value he knew himself to be a link in the chain of life as a whole, within which each individual creature and thing is magically connected with the whole, so that a continuous transition, a metamorphosis of one being into another, appears not only as possible but as necessary, as the "natural" form of life itself. 27

A tal enlace mágico llama Cassirer -dentro de la estructura de su pensar filosófico en torno al mito- ley de metamorfosis y esta es a su vez apoyada por otros distinguidos mitólogos. La ley de metamorfosis estipula que dentro del contexto de pensamiento de tipo mítico cualquier objeto puede ser transformado en cualquier otro.[28]

El hombre primitivo equipara plenamente su ciclo vital con los ciclos naturales y cósmicos, al intuir paralelismos entre uno y otros. De tal manera, se funden en el mito ciclos del mundo sideral con los más trascendentales momentos de la vida humana:

> The human mind has an uncanny power of recognizing symbolic forms; and most readily, of course, will it seize upon those which are presented again and again without aberration. The eternal regularities of nature, the heavenly motions, the alternation of night and day on earth, the tides of the ocean, are the most insistent repetitious forms outside our own behavior patterns... They are the most obvious metaphors to convey the dawning concepts of life functions -birth, growth, decadence and death. 29

El hombre llega a percibir que la separación de ciclos es aparente y artificial y que lo natural es la unión. Es decir, el paralelismo e identificación naturaleza-cosmos-hombre:

> But all magic is "sympathetic" in its origin and in its significance; for man would not think of coming into a magical contact with nature if he had not the conviction that there is a common bond that unites all things -that the separation between himself and nature and between the different kinds of natural objects is, after all, an artificial, not a real one. 30

Surgen entonces la magia y el rito, preámbulo de la narrativa mítica, como representación del anhelo de poder y control que el hombre experimenta ante su ambiente. Es una búsqueda de solución al conflicto humano representado por la realidad que le rodea en choque con aquello que el hombre anhela:

> Entre el mito y la naturaleza han de interpolarse dos eslabones:

> el interés pragmático del hombre en ciertos aspectos del mundo exterior, y su necesidad de reemplazar el control racional y empírico de ciertos fenómenos con la magia. 31

El rito y la magia, por tanto, contendrán palabras y acciones que asistirán al hombre en el intento de sincronización de su vida en armonía con los ciclos del cosmos:

> The myth accounts for, and makes communicable, the ritual and the dream. Ritual, by itself, cannot account for itself: it is pre-logical, pre-verbal, and in a sense pre-human. Its attachment to the calendar seems to link human life to the biological dependence on the natural cycle which plants, and to some extent animals, still have. Everything in nature that we think of as having some analogy with works of art, like the flower or the bird's song, grows out of a synchronization between an organism and the rhythms of its natural environment, especially that of the solar year. 32

La imagen mítica

La base primordial de la creación mitopoética será la imagen que surge de la plena identificación del hombre con sus procesos vitales y los ciclos cósmicos y naturales circundantes. Este proceso de creación del tropo arranca de la mencionada "ley de metamorfosis", formulada por Ernst Cassirer como parte de sus observaciones en torno al estudio del epifenómeno mítico. De acuerdo con esta ley, la mente mítica puede transformar cualquier objeto en algún otro; de esta manera se inicia la incursión al mundo de la mitopoiesis. Para mitólogos como Northrop Frye el proceso tropológico peculiar al mito tiene su base en dos "motivos conceptuales": la analogía -que establecerá "paralelismos entre la vida humana y los fenómenos naturales"- y el principio de identidad igualdad o equivalencia que será

directamente responsable de la creación de la metáfora o imagen mítica.[33]

La transición del estímulo natural inicial al tropo de índole mítica, será parte de un acto de toma de posesión del mundo circundante similar al proceso originador del lenguaje, a la primeria designación de palabras privativas a cada objeto. Mediante este acto el hombre aspira a dominar su ambiente; de aquí que en este proceso encontremos la activa participación del mundo de la magia y el mito:

> "And whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof." (Genesis 2:19) in this act of apellation, man takes possesion of the world both physically and intelectually -subjects it to his knowledge and his rule. 34

El proceso de creación de la imagen recibe la atención particular de varios críticos literarios preocupados por el estudio de los fenómenos míticos en la literatura. Entre éstos se distingue Saúl Yurkievich quien llama "agente de la visión mitológica" a la metáfora que surge de la interacción hombre-naturaleza. La siguiente cita enunciada por Yurkievich en un estudio del sistema mítico de la poesía de Pablo Neruda, podría hacerse extensiva a la creación imaginística peculiar al mundo mítico:

> Las mutaciones recíprocas, lo humano que se animaliza, se vegetaliza o se mineraliza, la personificación de los reinos naturales, el intercambio constante y unánime de sus estados y propiedades revelan no el uso literario de la metáfora como decir indirecto, sino como ejecutora de una visión orgánica, de una concepción global, como agente de la visión mitológica. 35

Para Ernst Cassirer, el pensamiento de índole tropológico que transformará la

realidad en mito es un acto único y sin par, es decir un hecho singular e irrepetible. Las imágenes míticas, afirma:

> ... are not products of reflection, which dwells on certain objects in order to ascertain their enduring characteristics, their constant traits, but are the expression of a unique stirring, a momentary tension and release, of the consciousness, which will perhaps never be repeated in similar form. 36

Dentro del marco de la crítica literaria surge la teoría de los arquetipos de Northrop Frye como agente explicativo de la formación imaginista mitopoética. El símbolo arquetípico es, de acuerdo con Frye, "un objeto natural imbuido de significado humano"[37] que representa una particular asociación de objetos que es comprendida por la agrupación cultural que la genera.[38] A su vez el arquetipo alberga el gran conflicto humano del deseo frente a la realidad: "la poesía, por tanto, en su aspecto social o arquetípico, no sólo trata de ejemplificar la realización del deseo, sino que también define los obstáculos para ello".[39]

Mircea Eliade, nos ofrece otra visión crítico-literaria de la imagen mítica. Eliade llama hierofanía al resultado del proceso creativo, a la nueva realidad, al nuevo agente significante creado por la mente mítica al infiltrar el elemento sagrado o numinoso en el natural y cósmico:

> C'est toujours le même acte mystérieux: la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans les objets qui font partie intégrante de notre monde "naturel", "profane". 40

Las imágenes de índole mítica se repetirán frecuentemente en la producción

poética sin que el poeta tenga muchas veces conciencia de ello, y llegarán a constituir un sistema individual, peculiar a su autor y a su circunstancia creadora, que podría ser una de las características fundamentales de su poesía. Cuando la imagen es repetitiva, ella será entonces una de los símbolos de la obra creativa del poeta:

> A una "imagen" puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico). 41

Mito y poesía

La imagen mítica por sí misma no es privativa del hombre de sensibilidad superior, ya que, como hemos reiterado en varias ocasiones, ésta es también el fundamento del mundo mítico-primitivo. El pensamiento de índole mítica es una configuración transcultural inherente al hombre que surgirá de la necesidad de explicarse su relación con su contorno natural. Las imágenes que surgen de dicha postura pensante aparecen frecuentemente en la obra literaria de los grandes escritores de todos los tiempos. Cuando las imágenes de este tipo -fusión de naturaleza, cosmos y hombre- son repetitivas en la obra de un escritor, éste se revelará como participante de este epifenómeno cultural humano y su obra podrá a su vez ser estudiada críticamente desde el punto de vista mitopoético: postura de gran validez para el entendimiento cabal del hombre y sus productos culturales.

La literatura de índole mítica representa una alternativa o búsqueda de solución al conflicto deseo-realidad inherente al hombre y un anhelo de autoconocimiento

e intento de afirmación del dominio humano sobre la naturaleza:

> Literature becomes mythical by suffusing the natural with preternatural force toward certain ends, by capturing the impersonal forces of the world and directing them toward the fulfillment of certain emotional needs. 42

Es, a su vez, un acto de re-creación del cosmos que se realiza mediante el toque espiritual humano que emerge en la interpretación del contorno natural:

> ... it deals not with the world that man contemplates, but with the world that man creates. The total form of art, so to speak, is a world whose content is nature but whose form is human; hence when it "imitates" nature it assimilates nature to human forms. 43

La poesía -o producción literaria de cualquier índole- que participa del pensamiento mítico poseerá características paralelas a éste. De aquí que podamos encontrar en ella los procesos intuitivos y las emociones antagónicas que dan lugar a la creación de la metáfora mítica. De este modo la producción literaria pretenderá:

> comunicar una realidad que se manifiesta como evidencia ininteligible, como presencia sentimental que acucia y desasosiega, que sólo puede expresarse indirectamente a través de las reacciones subjetivas del poeta, que sólo puede entresacarse mediante analogías o antinomias, que sólo puede representarse metafóricamente por las fabulaciones de la imaginación mitológica. 44

Cada poeta, en la medida en que participe reiterativamente en el proceso mitopoético, desarrollará un marco mítico singular que a su vez incluirá algunas características de su mundo subconsciente. Dicha participación revelará un sistema singular

poética sin que el poeta tenga muchas veces conciencia de ello, y llegarán a constituir un sistema individual, peculiar a su autor y a su circunstancia creadora, que podría ser una de las características fundamentales de su poesía. Cuando la imagen es repetitiva, ella será entonces uno de los símbolos de la obra creativa del poeta:

> A una "imagen" puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico). 41

Mito y poesía

La imagen mítica por sí misma no es privativa del hombre de sensibilidad superior, ya que, como hemos reiterado en varias ocasiones, ésta es también el fundamento del mundo mítico-primitivo. El pensamiento de índole mítica es una configuración transcultural inherente al hombre que surgirá de la necesidad de explicarse su relación con su contorno natural. Las imágenes que surgen de dicha postura pensante aparecen frecuentemente en la obra literaria de los grandes escritores de todos los tiempos. Cuando las imágenes de este tipo -fusión de naturaleza, cosmos y hombre- son repetitivas en la obra de un escritor, éste se revelará como participante de este epifenómeno cultural humano y su obra podrá a su vez ser estudiada críticamente desde el punto de vista mitopoético: postura de gran validez para el entendimiento cabal del hombre y sus productos culturales.

La literatura de índole mítica representa una alternativa o búsqueda de solución al conflicto deseo-realidad inherente al hombre y un anhelo de autoconocimiento

de intento de afirmación del dominio humano sobre la naturaleza:

> Literature becomes mythical by suffusing the natural with preternatural force toward certain ends, by capturing the impersonal forces of the world and directing them toward the fulfillment of certain emotional needs. 42

Es, a su vez, un acto de re-creación del cosmos que se realiza mediante el toque espiritual humano que emerge en la interpretación del contorno natural:

> ... it deals not with the world that man contemplates, but with the world that man creates. The total form of art, so to speak, is a world whose content is nature but whose form is human; hence when it "imitates" nature it assimilates nature to human forms. 43

La poesía -o producción literaria de cualquier índole- que participa del pensamiento mítico poseerá características paralelas a éste. De aquí que podamos encontrar en ella los procesos intuitivos y las emociones antagónicas que dan lugar a la creación de la metáfora mítica. De este modo la producción literaria pretenderá:

> comunicar una realidad que se manifiesta como evidencia ininteligible, como presencia sentimental que acucia y desasosiega, que sólo puede expresarse indirectamente a través de las reacciones subjetivas del poeta, que sólo puede entresacarse mediante analogías o antinomias, que sólo puede representarse metafóricamente por las fabulaciones de la imaginación mitológica. 44

Cada poeta, en la medida en que participe reiterativamente en el proceso mitopoético, desarrollará un marco mítico singular que a su vez incluirá algunas características de su mundo subconsciente. Dicha participación revelará un sistema singular

que podría calificarse como simbolismo privado:

> ... every poet has his private mythology, his own spectroscopic band or peculiar formation of symbols, of much of which he is quite unconscious. 45

El simbolismo privado expondrá un cosmos mitopoético peculiar al poeta, cuyo estudio, sistematización y codificación merecen una esmerada atención crítica.[46]

El poeta de hoy y de todos los tiempos es, por tanto, comparable al hombre primitivo, creador del lenguaje y de los mitos prístinos de las diversas culturas. Tanto uno como el otro revelan en sus preocupaciones un profundo anhelo de lograr sincronización con la naturaleza. Dicho deseo es aparentemente alcanzado mediante la personificación de los diversos fenómenos naturales:

> The poet and the maker of myth seem, indeed to live in the same world. They are endowed with the same fundamental power, the power of personification. They cannot contemplate any object without giving to it inner life and a personal shape. 47

El intento de sincronización revelará igualmente unos patrones repetitivos en la obra del poeta que serán esencialmente análogos a la insistencia ritual del hombre primitivo:

> Casi todos estos ritmos son cíclicos y están ritualizados: estaciones, día y noche, mareas, solsticios, gestaciones, respiración. El ritual es un esfuerzo voluntario para recuperar una relación perdida, relación mágica, con los poderes naturales. El ritual contiene en germen los arquetipos mitológicos. 48

La mitopoiesis, hemos afirmado, no es privativa del mundo mítico-primitivo; existe en todo momento humano independientemente del grado de sensibilidad lírica, de la época o el lugar donde se encuentre el hombre. Dentro de la configuración de los valores trascendentales del espíritu y la cultura, el mito es un elemento inherente y fundamental. En la poesía auténtica el mito fluye naturalmente y emerge de las fuentes misteriosas, de los recintos arcanos y profundos de la creación estética:

> For lyric poetry is not only rooted in mythic motives as its beginning but keeps its connection with myth even in its highest and purest products. The greatest lyric poets, for instance Hölderlin or Keats, are men in whom the mythic power of insight breaks forth again in its full intensity and objectifying power. But this objectivity has discarded all material constraints. The spirit lives in the world of language and in the mythical image without falling under the control of either. 49

Debido a esta condición inmanente del espíritu artístico y a su fluir del inconsciente humano, podría concebirse la literatura como un gran cuerpo mitológico:

> Individual myths form a mythology; individual works of literature form an imaginative body, for which there is (as Aristotle remarked two thousand years ago) no word. If there were such a word, it would be much easier to understand that literature, conceived as such a total imaginative body, is in fact a civilized, expanded and developed mythology. 50

Mito y sociedad

El mito mantiene su estabilidad y permanencia contemporáneas revelándose

como instrumento valioso para la evaluación y análisis crítica del hombre y sus productos naturales. La mitopoiesis, al ser factor consubstancial con el ser humano desde los comienzos de su cultura y civilización, brota en el hombre primitivo y pervive a lo largo del desarrollo histórico hasta llegar al hombre contemporáneo. Los productos estéticos, la religión y la organización político-social del hombre se hallan permeados por el mito, en el cual se encuentra muchas veces la raíz o fundamento de éstos.

Una de las funciones prístinas del mito en la sociedad primitiva fue servir como instrumento ético valorativo; dicha función se extiende y pervive en las sociedades contemporáneas. Es "modelo retrospectivo de moralidad en la conducta" y por tanto eficaz "estatuto de índole social".[51] Es precisamente en este aspecto ético valorativo del mito donde descansa una de las teorías míticas contemporáneas: la de los arquetipos de Northrop Frye, ya que según éste la "crítica arquetípica está interesada primariamente en la visión y enfoque de la literatura como realidad social y como vía de comunicación".[52]

Una de las implicaciones del mito como fundamento del pensamiento ético humano ha sido la estructuración totémica de la sociedad que puede observarse en las sociedades primigenias. El totemismo transfiere las estructuras de la naturaleza al mundo social y, por tanto, integra el reducido mundo del hombre al gran cosmos natural. La concepción totémica sigue una estructura cíclica de pensamiento que parte de la identificación del mundo natural con el concepto dios para luego transferir lo divino al plano humano; finalmente se repiten las transferencias una vez más y se retorna al mundo natural mediante la representación gráfica del dios

simbolizado en las figuras de plantas y animales que integran la escultura totémica:

> Totemism does nothing more than transfer the relationship and kinship which man immediately experiences as a member of the social body to nature as a whole; it copies the social microcosm in the macrocosm. 53

El mito, hemos afirmado, es un valioso instrumento crítico-evaluativo del hombre y su cultura, aplicable a las más diversas civilizaciones a través del tiempo. Es criterio evaluativo de la presente condición humana. Debido a su inherencia y previvencia, es factor de gran utilidad para la interpretación de nuestro presente histórico:

> For myth has no means of understanding, explaining and interpreting the present form of human life other than to reduce it to a remote past. What has its roots in this mythical past, what has been ever since, what has existed from immemorial times, is firm and unquestionable. 54

Podemos igualmente utilizar al mito como criterio analítico y evaluativo de los procesos y productos culturales del hombre de hoy al apreciar en éste la presencia y contribución de las culturas antecedentes e históricas. De aquí que afirme el antropólogo Bronislaw Malinowsky que "el estudio de la mitología, en cuanto funciona y obra en las sociedades primitivas, debe preceder a las conclusiones derivadas de los materiales de las sociedades cultas".[55] La mirada retrospectiva en torno a la filosofía y la historia del mito, a la par que a los productos culturales resultantes del pensar mitopoético, es, por tanto, indispensable para el conocimiento profundo y cabal del hombre:

> El mito, como afirmación de una realidad primitiva que subsiste en nuestra vida actual y como justificación por lo precedente, proporciona un modelo retrospectivo de valores morales, orden sociológico y creencia mágica. 56

De esta manera la filosofía mítica resulta ser instrumento fundamental para las ciencias que estudian al hombre y sus manifestaciones:

> Social and cultural history, which is anthropology, will always be a part of the context of criticism, and the more clearly the anthropological and the critical treatments of ritual are distinguished, the more beneficial their influence on each other will be. The same is true of the relation of psychology to criticism. 57

La mancomunidad simbólica hombre-naturaleza que encarna el mito es agente simbólico de la solidaridad que debe existir en la sociedad humana y elemento trascendental para la comprensión de sus momentos de crisis. En este aspecto coinciden las opiniones de tres grandes mitólogos: Cassirer, Durkheim[58] y Malinowsky; en torno a este punto de convergencia comenta David Bidney -en su estudio de la relación del mito con el simbolismo y la realidad- que tanto uno como los otros:

> ... maintain that the pragmatic function of myth is to promote social solidarity as well as solidarity with nature as a whole in time of social crisis. Mythical thought is especially concerned to deny and negate the fact of death and to affirm the unbroken unity and continuity of life. 59

El mito es afirmación de la cadena vital al constituir en sí mismo un elemento inherente, repetitivo y trascendental de la cultura humana: "es un residuo constante de la fe viviente, necesitada de milagros; del status sociológico que demanda

precedentes, y de las reglas morales, que requieren sanción".[60]

La trascendencia y alcance del mito perdura en la civilización contemporánea y su presencia se destaca singularmente en los actuales momentos de crisis, cuando las emociones alcanzan unos niveles de intensidad afines a aquéllas que en pugna dan origen al mito en la mente primitiva. Entonces, el hombre moderno, al igual que su primigenio antecedente histórico, torna al mito como elemento nivelador de la tensión interior:

> ... even in the life of the civilized man it has by no means lost its power. If we are under the strain of a violent emotion we have still this dramatic conception of all things. They no longer wear their usual faces; they abruptly change their physiognomy; they are tinged with the specific color of our passions, of love and hate, of fear or hope. 61

La estructura mítica representa un elemento indispensable en la cultura, de gran valor para el hombre tanto en su momento de crisis individual como en los momentos de tensión colectiva. Facilitará un cauce apropiado para la salida y alivio a las emociones en pugna y proveerá al hombre de una satisfactoria solución al problema de su deseo en conflicto con la realidad y le permitirá sentirse ente en control de su mundo. El mito tiene su génesis en la emoción humana. En la medida que representa resolución o mitigación de las emociones violentas que se generan y reverberan en el espíritu del hombre durante el confrontamiento de sus anhelos con las realidades de su contorno, será a su vez factor mediatizador de armonía entre las sociedades.[62]

Notas al Capítulo I

1

La Scienza Nuova de Giambattista Vico se publicó en dos ediciones. La primera data de 1725 y se tituló Scienza Nuova Prima. La segunda se publicó en dos versiones, una en 1730 y la otra en 1744, y se tituló Scienza Nuova Secunda. En este libro afirma Vico que la metáfora realiza la labor de conferirle "sentido y pasión" a los objetos inanimados al convertirlos en "fábulas". Esto, según Vico, tuvo lugar en los tiempos de formación del pensamiento filosófico y, por tanto, las artes y las ciencias tienen un "origen rústico" común. Añade que "cuando el hombre comprende, proyecta su mente para apoderarse de las cosas, pero cuando no comprende crea las cosas de su propio ser". Véase The New Science of Giambattista Vico, traducción de Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch (New York: Doubleday and Co., 1961), p. 88.

2

Friedrich Wilhelm Schelling, Einleitung in die Philosophie der Mythologie (Stuttgart and Augsburg: J. Verlag, 1856).

3

Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen (Berlin: Bruno Cassirer). Este libro se publicó en tres tomos aparecidos en distintas fechas, como sigue: Die Sprache (1921); Das mythische Denken (1925) y Phänomenologie der Erkenntnis (1929).

4

Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms (New Haven: Yale University Press, 1975), II, p. 55.

5

Cassirer, Philosophy, p. 23.

6

Susanne K. Langer. Educadora norteamericana, autora de varios libros de índole filosófica y social, tales como: The Practice of Philosophy (1930); Philosophy in a New Key (1942) y An Introduction to Symbolic Logic (1953).

7

Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key (Cambridge: Harvard University Press, 1967), p. 176.

8

Langer, Philosophy, p. 201.

9

René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1966), p. 227.

10

Wellek y Warren, Teoría, p. 230.

11

Wellek y Warren, Teoría, p. 230.

12

Véase Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Essays (Princeton: Princeton University Press, 1973).

13

"... my central principle about 'myth criticism': that myth is a structural element in literature because literature as a whole is a 'displaced' mythology." Northrop Frye, Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology (New York: Harcourt, Brace and World, 1963), p. 1

14

Frye, Anatomy, p. 365. La traducción es nuestra.

15

"No rendering of any myth into conceptual language can serve as a full equivalent of its meaning." Frye, Fables, p. 32.

16

Bronislaw Malinowsky, conocido como el fundador de la antrolopogía social. Es autor de Myth in Primitive Psychology (1926); The Foundation of Faith and Morals (1936) y The Dynamics of Culture Change (1945), entre otras publicaciones.

17

Bronislaw Malinowsky, Estudios de sicología primitiva (Buenos Aires: Editorial Paidos, 1949), p. 99.

18

Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven: Yale University Press, 1977) p. 102. La traducción es nuestra.

19

Wellek y Warren, Teoría, p. 228

20

Cassirer, Essay, p. 143.

21
Cassirer, Essay, p. 148.

22
Cassirer, Philosophy, p. 69.

23
Cassirer, Philosophy, p. 200.

24
Cassirer, Essay, p. 76.

25
"The real substratum of myth is not a substratum of thought but of feeling". Cassirer, Essay, p. 81.

26
"Myth is an offspring of emotion and its emotional background imbues all its production with its own specific color." Cassirer, Essay, p. 82.

27
Cassirer, Philosophy, p. 194.

28
Véase Cassirer, Essay, p. 81.

29
Langer, Philosopy, p. 191.

30
Cassirer, Essay, p. 94.

31
Malinowsky, Sicología primitiva, p. 97.

32
Frye, Anatomy, p. 106.

33
Frye, Fables, p. 32. Frye llama "sympathetic imagery" al fenómeno en general, refiriéndose a la asociación que la imagen establece entre las vidas humanas y natural. Véase Frye, Fables, p. 31.

34
Ernst Cassirer, Language and Myth (New York: Dover Publications, Inc., 1953, p. 83.

35
Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda," en su Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral Editores, 1973), p. 199.

36
Cassirer, Philosophy, p. 200.

37
"An archetypal symbol is usually a natural object with a human meaning..." Frye, Anatomy, p. 113.

38
Frye, Anatomy, p. 102.

39
"Poetry in its social or archetypal aspect, therefore, not only tries to illustrate the fulfillment of desire, but to define the obstacles to it." Frye, Anatomy, p. 106.

40
Mircea Eliade, Le sacré et le profane (Paris: Gallimard, 1965), p. 15. Eliade es un reconocido historiador y autor rumano. Es autor de The Myth of Eternal Return (1954); Patterns in Comparative Religions (1958), Images and Symbols (1960) y Myth and Reality (1963), entre otros.

41
Wellecky Warren, Teoría, p. 225.

42
Richard Volney Chase, "Notes on the Study of Myth," en Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice, ed. John Vickery (Lincoln University Press, 1971), pp. 70-71.

43
Frye, Fables, p. 31.

44
Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", p. 187.

45
Frye, Fables, p. 11.

46
"El 'simbolismo privado' omplica un sistema, y un estudioso atento puede interpretar un 'simbolismo privado' a la manera que uncriptógrafo puede descifrar un mensaje escrito en clave." Wellek y Warren, Teoría, p. 226.

47
Cassirer, Essay, p. 153.

48
La cita proviene de un intento de explicación de las teorías de Northrop Frye que realiza Saúl Yurkievich en "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", p. 178.

49
Cassirer, Language and Myth, p. 99.

50
Frye,"Literature and Myth" en Relations of Literary Study, ed. James Thorpe (New York: Modern Language Association, 1967), p. 35.

51
Malinowsky, Sicología primitiva, p. 96.

52
Frye, Anatomy, p. 99. La traducción es nuestra.

53
Cassirer, Philosophy, pp. 193-194.

54
Cassirer, Essay, p. 224.

55
Malinowsky, Sicología primitiva, p. 97

56
Malinowsky, Sicología primitiva, p. 98

57
Frye, Anatomy, p. 110

58
Emile Durkheim (1858-1917). Sociólogo francés; considera que el sistema ético-religioso del hombre y la ciencia tienen su origen en la colectividad social. Es autor de: Les formes élémentaires de la vie religieuse: le systéme totémique en Australie (1912).

59
David Bidney, "Myth, Symbolism and Truth," en Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice, ed. John Vickery (Lincoln: University of Nebraska Press, 1971), p.10.

60
Malinowsky, Sicología primitiva, p. 99.

61
Cassirer, Essay, p. 77.

62
David Bidney se refiere a Cassirer y su libro The Myth of State de la siguiente manera: "he develops the thesis that myths are primarily emotional in origin, and that their function is essentially practical and social, namely, to promote a feelina of unity or harmony between the members of a society as well as a sense of harmony with the whole of nature or life." Bidney,"Myth, Symbolism and Truth," p. 9.

La creación estética de Miguel Hernández participa plenamente del fenómeno creativo denominado mitopoiesis. El poeta transforma sus vivencias, dentro del marco provisto por su intensa emoción humana, en imágenes o representaciones de índole mítica. El mito en su obra -como en la generalidad de los poetas- no surge de manera súbita; va elaborándose lentamente hasta culminar en sus últimos poemas, de apreciable densidad mítica. Es conveniente, por tanto, observar el desarrollo de su obra poética en su tiempo vital para obtener un panorama de los patrones míticos y su evolución. Esta perspectiva metodológica nos proveerá de claves para el entendimiento de los diversos mitemas y nos permitirá observar la creación y elaboración de tropos de validez mítica a través de sus antecedentes poéticos.

Es preciso recordar, antes de iniciar el asedio a la obra poética que nos ocupa, que la actitud creadora de todo poeta, evidente en las imágenes y símbolos utilizados, es en sí un fenómeno mitopoético. Al personificar o metaforizar las intuiciones poéticas se participa de la ley de metamorfosis del mito, la cual establece, según hemos afirmado en el capítulo anterior, que cualquier objeto puede transformarse en cualquier otro.[1] El factor que rige estas transformaciones es generalmente el grado de intensidad afectiva del creador ante aquello que contempla o recrea:

> Myth shows us reality set afire with our emotions. In this sense myths do not show what is less than ordinarily natural; they show us what is more than ordinarily natural. [2]

De aquí que muchas veces surjan imágenes tan vehementemente permeadas de

emoción que pierden contacto con elementos objetivos o reales al fundamentarse, no en comparaciones racionales, sino en los dictados del afecto. La tendencia en la poesía contemporánea a crear imágenes cimentadas en la emotividad es denominada por Carlos Bousoño en su Teoría de la expresión poética como "imagen visionaria" cuando se establecen parecidos de índole afectiva entre objetos reales, y "visión" cuando se le atribuyen al objeto poético inicial características o funciones que pertenecen a otro objeto.[3] El símil, aunque en apariencia alejado del pensamiento mítico por intervenir en su creación elementos más apegados a la racionalización, puede participar también de cualidades visionarias lo cual a su vez lo reafirma en el mundo mitopoético.[4] En el presente estudio daremos mayor atención a las imágenes de trascendencia en el mundo mítico de Miguel Hernández: a aquellas que manifiestan el desarrollo de un sistema, que si bien al principio evidenciará mimetismo, poco a poco se irá transformando en una perspectiva estética particular, personal.

Primeros poemas

Los primeros poemas de Miguel Hernández, escritos entre los años 1929 y 1932, no figuran entre los más frecuentemente citados por los críticos. Como ocurre en casi todo poeta, constituyen una "zona no deseada"[5] de su mundo poético. Sin embargo, dentro del marco de visión de la mitopoiesis no prescindiremos de ellos, por contener vestigios de elementos míticos que se desarrollarán más tarde.

En estos poemas es apreciable la huella poética de las lecturas realizadas por Hernández: Gabriel Miró, Vicente Medina, José María Gabriel y Galán. Puede

percibirse muy claramente también la presencia de un mundo mitológico aprendido en poemas de Góngora y Rubén Darío:

> Literariamente, le llaman la atención las alusiones mitológicas -tan ligadas al mundo natural- que halla en los clásicos y en Darío, y las incorpora sin vacilar a su poesía. Pero este incipiente "humanismo clásico o clasicista" de Miguel carece de fuerza intelectual o vernacular para arraigar en el poeta. De este modo, una nota realista cualquiera se enfrenta con él y lo derrota, en prueba de que su "temperamento" sobrepuja a su "cultura". 6

A la vez que compartimos la citada opinión de Concha Zardoya debemos indicar que no sólo la "nota realista" supera a la mitológica, sino que también los patrones míticos genuinos que surgen de las intuiciones y emociones del poeta superarán el mundo mitológico aprendido.

El ambiente que prevalece en los primeros poemas es, naturalmente, su mundo pastoril y huertano circundante. Son poemas de índole anecdótica o descriptiva. Es patente en ellos, por la abundancia de narraciones de amores despreciados o irrealizables y de escenas dolorosas de la vida huertana, la huella de Vicente Medina. El poeta no es aún ente participante en fusión con su mundo natural -como corresponde al pensamiento mítico- sino que se revela ante el lector como mero observador y recreador estético de dicho mundo.

En algunos de estos primeros poemas la mancomunidad hombre-naturaleza que sirve de base al brote del pensamiento mítico se acerca más a la falacia patética romántica que a los patrones imaginativos propiamente míticos. Mientras que en la falacia patética los acontecimientos naturales se desarrollan paralelamente a los

anecdóticos, en las interpretaciones míticas se funden ambos planos para constituir la realidad poética.[7] En "Al verla muerta", poema escrito en la forma dialectal murciana denominada panocho,[8] la naturaleza participa paralelamente al hombre del dolor de la muerte sin intervenir o entrecruzarse con los acontecimientos anecdóticos:

> Por la sendica se la llevaron esta mañana... Y al verla muerta,
> la palmerica musitó la palma;
> se queó el cielo sin sus colores, sin luz la güerta,
> tristes los pájaros, rota mi alma... [9]
> (OPC, p. 518)

El poema se acerca más al mundo mitopoético cuando el poeta crea una imagen visionaria de múltiples valores que participa de la tendencia pensante mítico-primitiva que establece que un objeto puede ser una cosa a la vez que otra.[10] Así la muerta es mujer, es capullo y es rama:

> Fue la mocica, noble y bravía...
> ¡Fue la alegría
> de este partío!
> El capullico más campanero que s'abre al día
> y del almendro reflorecío,
> rama pulía. (p. 517)

El parecido que se establece entre mujer, capullo y rama corresponde preponderantemente al plano afectivo. Una vez racionalizada la ecuación poética, puede trazarse el paralelismo entre la juventud de la mujer que ha muerto y los elementos nacientes a los que es equiparada.

A pesar de que las imágenes creadas no son de alta calidad estética y carecen de la densidad mítica que se hallará posteriormente en su poesía, es frecuente en

estos primeros poemas la presencia de elementos que adquirirán importancia en el futuro mundo mítico de Hernández. En el "Romancillo de mayo"[11] aparece el primer toro enamorado de la poesía hernandiana, mas aún carece del valor simbólico -personal y universal- que adquirirá en la obra posterior. El poeta se limita aquí a atribuir un sentimiento humano al animal -se trata de toros que experimentan las emociones del amor y de la ira-:

> En los templados establos
> donde el amor huela a paja,
> a honrado estiércol y a leche,
> hay un estruendo de vacas
> que se enamoran a solas
> y a solas rumian y braman.
> Los toros de las dehesas
> las oyen dentro del agua
> y hunden con ira en la arena
> sus enamoradas astas.
> (pp. 571-572)

Hernández logra a la vez en este romance unos intensos versos en los que la emoción profunda y la plena identificación con el tema tratado traen como consecuencia la creación de un mundo de visiones míticas:

> Al verla venir se han puesto
> cintas de amor las guitarras,
> celos de amor las clavijas,
> las cuerdas lazos de rabia,
> y relinchan impacientes
> por salir de serenata.
> (p.571)

Al personificar y animalizar la guitarra -Lorca aplica similares procesos estéticos al mismo instrumento- Hernández crea una visión de guitarras feminizadas

y enamoradas que se engalanan para salir en busca de la aventura amorosa.

La base temática -y mítica- del poema es la identificación del reino animal con los ciclos de índole cósmica. En él nos describe el poeta los efectos amorosos que produce en el hombre y en los animales la llegada de mayo y la aproximación del solsticio de verano:

> Campea mayo amorosa;
> el amor ronda majadas,
> ronda establos y pastores,
> ronda puertas, ronda camas,
> ronda mozas en el baile
> y en el aire ronda faldas... (p.572)

La naturaleza y los ciclos cósmicos estimulan al hombre y al animal hacia la procreación. Esta es una de las conjeturas que realiza la mente mítica y que trae como consecuencia una serie de ritos que, aunque originados en tiempos remotos, aún se practican teniendo como base la mancomunidad hombre-naturaleza, y su interrelación con procesos vitales trascendentales, como fecundación, nacimiento, pubertad, muerte, etc. Miguel Hernández restablece en este poema una pauta de pensamiento afín al hombre desde los comienzos de la civilización, que se repite frecuentemente en la creación poética a través de los siglos.

La identificación del hombre con el animal será uno de los rasgos míticos relevantes de la poesía de Hernández, cuyo antecedente encontramos en estos primeros poemas. En "Insomnio" se establece nuevamente dicha identificación al advertirse la "correspondencia de su propia sensualidad con los latidos vivos del mundo natural (botánica y zoología), al descubrir que viene: 'un poema de arrullos de fecundos

12

palomas/ a ponerme en los labios un sabor de mujer'."

Otros poemas primerizos vislumbran los que serán elementos de elaboración más profunda y de más cargada emoción mítica en la poesía posterior de Hernández. Así en "¡Marzo viene!" aparece la equivalencia amapola-sangre que tendrá un valor estético superior en "Sino sangriento" (1934) y mayor carga emotiva en la "Elegía (A Ramón Sijé)" (1934):

> sobre los sembrados de verdor risueño
> florecen sangrientas miles de amapolas. (p. 520)

El vocablo sangre es utilizado aquí como formante de una metáfora de tipo tradicional por su valor cromático equivalente al de la amapola. En la "Elegía", en cambio, la amapola representa al mundo vegetal que será alimentado por el cuerpo inhumado de Sijé en una imagen de trabazón mítica que sugiere el ciclo vital animal y vegetal que comienza en la tierra y termina en ella: "a las desalentadas amapolas/ daré tu corazón en alimento" (p. 244). En "Sino sangriento" aparecerá nuevamente el dualismo amapola-sangre en su equivalencia cromática formando parte de una visión en la que el alma recibe la imposible cualidad del color rojo: el poeta es a su vez flor sin suerte que va de dolor en dolor hacia la muerte: "de color de amapola el alma tengo,/ de amapola sin suerte es mi destino,/ y llego de amapola en amapola/ a dar en la cornada de mi sino" (p. 273).

En "Amorosa" aparece el tradicional tema del "carpe diem" en su comparación flor-vida que reaparecerá en sus años carcelarios en el Cancionero y romancero de ausencias: "¡Ama, niña: No aguardes a que esas flores/de tu cuerpo y tu reja

mustias estén." ("Amorosa", p. 524). Antecedentes a poemas de este mencionado libro de cárcel aparecen también en "Amores que se van, II" donde una campesina reflexiona en torno al hueco terrestre donde será enterrado su hijo, el igual que lo hará Hernández a raíz de la muerte de su primer hijo en la canción de ausencia número noventa y cinco.

Otro precedente imaginístico que surge en estos poemas y que reaparecerá con mayor fuerza emotiva, lírica y mítica es la animalización del símbolo de la muerte. Al tratar de recrear en "La Reconquista" la desolación que sigue al conflicto bélico, el poeta expresa que "su vuelo funeral alza la muerte" (p. 537). Imágenes similares en que la muerte toma la forma de un ave resurgirán en la "Elegía (A Ramón Sijé)" para quien "temprano levantó la muerte el vuelo" (p. 244) y cuya alma se tornará en pájaro -"pajareará tu alma colmenera" (p. 245). Al visualizar a la muerte -separación de alma y cuerpo- como pájaro y como acto de vuelo, Hernández no sólo hace al concepto muerte partícipe de la cualidad volátil propia de un ave-visión-, sino que a su vez se hace eco, sin saberlo, de un patrón mítico-religioso primitivo:

> The soul, which was commonly believed to be exhaled from the mouths of the dying in the last breath was frequently pictu td as a bird. 13

En "Lluvia" hallamos el paralelismo surco-vientre de capital contenido mítico en los poemas posteriores relativos al hijo:

> "La siembra podrá hacerse... Las nubes agua arrojan...
> La faz de los barbechos como un espejo brilla;
> los surcos en sus vientres de tierra fresca alojan;

será un latido verde bien cronto semilla!..."
(p. 558)

Recordemos en este momento, para aclarar el valor del antecedente, versos paralelos en la "Canción del esposo soldado" (1937):

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. (p. 341)

Puede apreciarse cómo en la poesía madura ya ha cuajado el mito; el poeta no contempla, describe o compara los elementos naturales como lo ha hecho en "Lluvia", sino que se identifica plenamente con ellos y participa de sus cualidades: el hombre es arado y la mujer es surco, la fusión del hombre y la naturaleza es plena.[14]

Encontramos también en esta primera poesía antecedentes que vislumbran imágenes que resurgirán en Perito en lunas. La luna aparece feminizada en el poema "Motivos de leyenda" cuando el poeta atribuye ojos a su faz. Hay también feminización lunar en "Atardecer"; mas la luna no ha alcanzado aún valor mitopoético profundo. Esta feminización lunar es otro elemento afín al pensamiento mítico-primitivo del cual Hernández se hace eco y es a la vez imagen repetitiva a lo largo de la historia de la poesía universal:

Pour les Grecs, la lune est féminine et le soleil viril. Cette conception du couple est tout naturellement soutenue chez aux par les genres q'ont les mots... [15]

Es preciso recordar también que la feminización lunar forma parte de las estructuras míticas de Federico García Lorca, poeta que como ya hemos insinuado y como veremos con mayor claridad más adelante, deja profundas huellas en Hernández.

Queda patente mediante las alusiones y citas de los primeros poemas de Miguel Hernández su importante lugar dentro de la totalidad de su obra poética, sobre todo desde el punto de vista de la mitopoiesis. Esta primera obra encierra claves para el entendimiento pleno de su sistema mítico y servirá además de punto de comparación para discernir la actitud genuinamente mítica de su postura mimética primeriza. En la primera poesía no hay aún un mundo de símbolos o estructuras míticas de intensa interrrelación y correspondencia; no hay un sistema descifrable y total de interrelaciones simbólicas. El poeta no se funde con la naturaleza, no se explica a sí mismo y a su mundo circundante mediante movimientos naturales de índole cíclica. No podemos señalar aún la presencia de un sistema mitopoético hernandiano aunque pueden apreciarse sus inicios.

Perito en lunas

Perito en lunas fue publicado a principios del año 1933 por la Editorial Sudeste de Murcia. Originalmente iba a titularse "Poliedros".[16] El título Perito en lunas resultó más adecuado ya que al término "poliedro" se alude solamente una vez en el libro -"La gala de la luz, a lo cohete/ en el poliedro de la vidriera..." (Octava VIII, p. 47)- mientras que el vocablo "luna" se menciona en doce de sus cuarenta y dos octavas reales.

El libro fue escrito bajo la influencia de Ramón Sijé -quien también lo prologa- y sus estudios del barroco; las lecturas de la obra gongorina realizadas por Hernández, y la poesía neogongorista de la generación del 1927, especialmente el neogongorismo de Rafael Alberti:

> La lectura de Cal y canto resultó para Miguel decisiva puesto que vino a mostrarle la vigencia de Góngora -a quien tanto admiraba- y porque le entregó ya hecha la transposición del gongorismo a la nueva sensibilidad, transposición que, desde luego, no aceptó de manera absolutamente mimética, sino aportando a ella el lenguaje de sus vivencias campesinas y pastoriles, dotándolo de un bucolismo estilizado y dinámico, de cuño muy personal, con el que sustituyó la visión marinera y andaluza y de tendencia mucho más culta y refinada de Alberti. 17

La crítica ha sido disparmente encamiástica y dura con este primer libro publicado por Miguel Hernández. En ocasiones ha sido juzgado favorablemente, desde el punto de vista de su mimetismo gongorino:

> La imitación es para él una necesidad interna y una exigencia de su autodidactismo. Sólo así logra enriquecer su mundo, aprender la técnica literaria y llegar a un perfecto dominio del verso y de la estrofa. 18

En otras ha sido atacado desde la misma perspectiva: Gustav Siebenmann opina que sus octavas son "ejercicios de versificación gongorina para temas no apropiados, enunciados cifrados artísticamente y desfigurados con conceptos". 19 A su vez Ricardo Gullón expresa que Miguel Hernández no consigue realmente dar con la clave gongorina, ya que no alcanza su culminación, a pesar de haber partido inicialmente de una base positiva:

> Ininterrumpido ciclo de creación, entrevisto, pero no desarrollado por Hernández. Esta fue su limitación. El ademán señala la curva, la trayectoria, y vemos cómo se inicia el recorrido, pero en algún momento el punto luminoso pierde fuerza y no da de sí cuanto parecía llevar dentro. 20

Dentro del marco biográfico hernandiano ese libro ha sido visto como un logro cultural del poeta y como un ejercicio beneficioso para su futura obra. Juan Cano Ballesta se hace eco parcialmente de una opinión ya antes emitida por Concha Zardoya al considerar a Perito en lunas como esfuerzo vencedor de insuficiencias culturales y estéticas. 21 Concha Zardoya, basándose posiblemente en la prosa poética "Miguel -y mártir", 22 ve la exaltación de la realidad hernandiana como un esfuerzo del hombre por superar, mediante la poesía, la dolorosa realidad que le rodea. 23

La obra ha sido evaluada desde la perspectiva de su estructura, habiendo obtenido igualmente reacciones incompatibles. Para Gerardo Diego Perito en lunas es "un solo poema continuo, a pesar de que cada octava lleva su número romano sucesivo"; 24 para Agustín Sánchez Vidal consta de "una serie de viñetas relativamente independientes entre sí". 25

De igual manera ocurre con la visualización del tema lunar en la obra. Concha Zardoya opina que la luna en Perito en lunas no es "una luna literaria sino real, vista y sentida en el monte, en la huerta o en las calles orcelitanas". 26 En contraposición a esta opinión, la luna es para Francisco Umbral una "cosificación de emociones" y a su parecer "este perito en lunas está más lejos que nunca de la luna verdadera". 27 Finalmente, para Juan Guerrero Zamora, uno de los críticos que más

fuertemente han atacado esta obra y su huella gongorina esas lunas:

> ... no pasan de ser relojes, o cuernos, o círculos, o senos, y que están fijos, vigilantes, como sugerencias, logrando que las octavas retablillos de Perito en lunas tengan cierto aire de dibujos infantiles... 28

Otros críticos estiman que Perito en lunas es el punto de partida temático y estilístico para el desarrollo de la futura poesía hernandiana. Así Marie Chevallier lo considera fundamental para el estudio de la obra de Hernández:

> Isoler Perito en lunas, c'est prendre à la légère le risque d'amputer arbitrairement tous les livres de Miguel Hernández d'une dimension indispensable à leur compréhension en profondeur. 29

Gerardo Diego y Juan Cano Ballesta lo consideran imprescindible para el logro de plenitud poética [30] y como:

> ... alumbramiento prematuro de ciertos motivos temáticos que llegarán a ser centrales en su obra. Lo que aquí es sólo mera ocurrencia y juego metafórico se desarrollará en obsesión permanente y eje de toda una cosmovisión. 31

Perito en lunas es también obra de gran trascendencia para el estudio de la mitopoiesis en Miguel Hernández. Encontramos en ella abundantes ejemplos de personificación o antropomorfismo de elementos naturales, junto a otros de divinización de lo humano. Se hallarán también otras actitudes míticas tales como la creación de metáforas plurivalentes, imágenes visionarias, visiones y preponderancia de lo sensorial sobre lo racional.

El tema lunar es el elemento de cohesión de la obra ya que aparece en doce de sus octavas reales y en el título del libro. Será también mitema trascendental en la futura poesía de Hernández. Como recurso elemental y más bien tradicional, le sirve al poeta de elemento de comparación por su redondez. Así, en la octava XVII alude a la luna para insinuar la redondez de una sandía:

> Estío, postre al canto: tierno drama,
> del blancor del mantel en menoscabo:
> conforme con la luna más, se inflama,
> en verde plenilunio desde el rabo. (p. 50)

Es también elemento de comparación en la octava XVIII, en la que se alude al agua de un pozo vislumbrada como redondez lunar; en la XXXII donde las ruedas de la noria son equiparadas nuevamente a la forma circular de la luna y en la octava XXXIV se utiliza para aludir a la forma -¿redonda?- de un huevo.

La visión de la forma circular del astro lunar proveerá un antecedente a su poesía posterior en la octava XXXIII, en la cual, a pesar de tratarse de la poetización de la realidad agraria del ordeño de las cabras, observamos indicios de imágenes que reaparecerán en las "Nanas de la cebolla". En dicha octava Hernández alude a la leche como hilos: "¡qué plurales blancuras interiores,/ para exteriorizarlas a hilo, aprieta!" (p. 54) y a la ubre del animal como "manantiales de lunas". Ambas imágenes reaparecerán en la tercera y en la última estrofas de las "Nanas de la cebolla":

Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna. (p.474)

...

Vuela niño en la coble
luna del pecho;
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho. (p. 476)

En esos versos de las nanas aparece un elemento mítico trascendental en la obra de este poeta: la lunización del cuerpo femenino. Este mitema tendrá gran importancia en el ciclo de poemas que Miguel Hernández dedicará al hijo en los años 1938 y 1939. Sus orígenes, en cambio, pueden trazarse al año 1933 y a la publicación de Perito en lunas.

En la octava V, dedicada al tema de la palmera, reaparece la visión femenina de la luna que es compartida por el pensamiento mítico primitivo universal. Entre las acciones que realizará la palma a lo largo de esta octava estará la de ponerle a la luna un largo rizo: "pon a la luna un tirabuzón" (p. 46). Así se adornará mediante el recurso del peinado el femenino rostro lunar.

Más adelante, en la octava XXIX, la imagen adquirirá mayor valor mítico y poético de la feminización de la luna se traslada la visión estética a la lunización de la mujer:

> Woman is to primitive reflection, one of the basic mysteries of nature. In her, life originates only the more enlightened societies know that sexual union initiates it. To naive observation her body simply waxes and wanes with it for a certain length of years. She is the Great Mother, the symbol as well as the instrument of life.

> But the actual process of human conception and gestation is too slow to exhibit a pattern for easy apprehension. One needs a symbol, to think coherently about it. Long before discursive thought could frame prepositions to this purpose, men's minds probably recognized that natural symbol of womanhood, the waxing and waning moon. 32

Las coquetas gitanas de esta composición son lunas que cambian constantemente al igual que cambia el astro en sus fases:

¡Lunas! Como gobiernos, como bronces,
siempre en mudanza, siempre dando vueltas.
Cuando me voy a la vereda, entonces
las veo desfilar, libres, esbeltas.
Domesticando van mimbres, con ronces,
mas con las bridas de los ojos sueltas,
estas lunas que esgrimen, siempre a oscuras,
las armas blancas de las dentaduras. (p.53)

El poeta recrea la visión de las gitanas trasladándose de un sitio a otro a la par que provocan con su femenina coquetería a los hombres que ven a su paso. La influencia de la poesía de García Lorca, en especial de su Romancero gitano (1928) -obra que indudablemente Hernández habría leído- es profunda. Puede apreciarse en la asociación luna-gitana que prolifera en el Romancero gitano lorquiano: la visión de la mujer gitana y la luna surge, por ejemplo, en "Preciosa y el aire" donde las panderetas son luna: "Su luna de pergamino/Preciosa tocando viene".[33]

Hernández recurre en esta octava XXIX a una imagen de tendencias visionarias al aludir a los ojos gitanos como "bridas sueltas". Tras esta imagen puede encontrarse la sensual visión lorquiana de la mujer como potro que aparece en el romance de

"La casada infiel" del citado Romancero gitano: "Aquella noche corrí/el mejor de los caminos,/montado en potra de nácar/sin bridas y sin estribos";[34] esta visión encuentra paralelos en el lenguaje común.

Dentro del fenómeno mitopoético lunar en la poesía de Perito en lunas aparece también una asociación trilógica que forma parte del pensamiento, tanto mítico como cristiano-católico. Es la asociación luna-mujer-serpiente. En el simbolismo católico es muy conocida la imagen de la Virgen María de pie sobre la luna mientras pisa una serpiente. En el pensar mítico primitivo los tres elementos -mujer, luna y serpiente- suelen integrarse por su tendencia a la mutabilidad y ser símbolos de fecundación y regeneración:

> The symbolism of the snake is somewhat confusing, but all the symbols are directed to the same central ideas; it is immortal because it is continually reborn, and therefore it is a moon "force", and as such can bestow fecundity, knowledge (that is prophecy) and even immortality. 35
>
> . . .
>
> The undulating movement of the serpent was thought to typify the notion of the waves of the sea. This and its association with earth as well as water made it a symbol par excellence of the feminine principle. All the more so because, although used to denote evil, disaster, darkness, it was also employed with equal potency to signify life, understanding, wisdom, power, re-generation, reproduction, eternity. 36
>
> . . .
>
> Thus the whole pattern is moon-rain-fertility-woman-serpent-death-periodic-regeneration ... 37

El patrón luna-mujer-serpiente parece estar sugerido por la proximidad de sus elementos en los dos últimos versos de la octava: "Pareja, para instar serpientes, luna,/al fin, tal vez la Virgen tiene una", (p.54) A pesar de aparecer en una de las varias octavas de temática escatológica -Miguel Hernández identificó ésta en particular como "retrete"-,[38] no deja de tener a nuestro parecer connotaciones asociativas de índole mítica. Hernández se une, sin saberlo, a una corriente secular del pensamiento humano.

Las agrupaciones de elementos del cosmos junto a la luna abundan en la mente mítico-primitiva. Uno de los animales que al igual que la serpiente es considerado lunar dentro de los patrones religiosos arcaicos es el toro:

> Lunar divinities of the Mediterranean and of the East were represented under the form of a bull and invested with a bull's attributes. 39

Así aparece en las octavas III y IV de Perito en lunas.

En la octava III nos encontramos con la luna lorquiana: símbolo de muerte. Le ha llegado la hora al toro de cumplir con el destino del torero:

> ¡A la gloria, a la gloria toreadores!
> La hora es de mi luna menos cuarto
> Emulos imprudentes del lagarto,
> magnificados el lomo de colores.
> Por el arco, contra los picadores,
> del cuerno, flecha, a dispararme parto.
> ¡A la gloria, si yo antes no os ancoro
> -golfo de arena-, en mis bigotes de oro! (pp. 45-46)

La alusión a los cuernos del toro en los versos quinto y sexto -imagen que se repite en el poema coetáneo a Perito en lunas titulado "Toro":

> En la plaza
> disparándose
> siempre
> por el arco
> del cuerno. (p.67)-

es muy rica en contenido mítico religioso. La asociación de los cuernos del toro con la luna en creciente es común en los patrones religiosos arcaicos; muchas veces por ello se alude a los cuernos del toro como "cuernos de oro" o como lo ha hecho Hernández en la octava III como "bigotes de oro":

> A propos du symbole en forme de corne de bovidé, M. Menghin écrit que le sens profond de cet attribut ne peut être cherché que dans son aspect qui le fait ressembler à la lune. L'auteur signale également le rapport entre les idoles a caractère de bovidé et les cultes de la Magna Mater, qui n'est autre chose que la lune. It insiste aussi sur la fréquence de ces associations d'idées culturelles à l'époque néolitique.
> Il est certain que la corne de bovidé est devenue symbole lunaire parce qu'elle rappelle un croissant; il va donc de soi que les doubles cornes doivent représenter deux croissants, c'est-à-dire, l'évolution astrale totale. 40

Hay además en esta imagen una curiosa reminiscencia de un rito practicado en Creosos durante el período Minoico Medio III: consiste en unos juegos de acrobacia practicados por jóvenes de ambos sexos en los cuales éstos se impulsaban en los

cuernos de un toro para lanzarse al aire y caer luego de pie sobre el lomo del animal; rito probablemente asociado con la fertilidad.[41] Esta imagen tiene también un fuerte y patente influjo gongorino.

Se establece ya en esta octava III del libro el paralelismo luna-toro, elementos que serán de los más significativos símbolos mítico-poéticos de la poesía hernandiana. Ambos destacarán en dos momentos distintos -primero, el toro, luego, la luna- como símbolos de fertilidad y prolongación de la especie.

Un último componente que aparece en esta míticamente densa octava es lo que María Chevallier llama "animismo dinámico en forma personal":[43] es el toro quien habla en la estrofa en forma dialógica, con los toreros.

En la octava IV reaparece la asociación luna-toro-muerte al establecerse un neologismo para aludir a los efectos de la cornada fatal como el acto de "lunarse":

> ¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona,
> más. Y más te hace eje de la rueda
> de arena, que desprecia mientras junta
> todo tu oro desde punta a punta. (p.46)

Morir aquí será "lunarse" como en "Citación final" -el llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías de Hernández- morir será "despenarse": "Espero, a pie parado,/el ser, cuando Dios quiera, despenado," (p.159).

La luna aparece también en este primer libro en el sentido mítico primitivo de medida. En la octava XXXI -identificado por la clave escrita por el autor en el ejemplar de Federico Andréu Riera como "plenilunio"-[44] nos encontramos con dicha visión. Al contemplar la luna llena el poeta recuerda sus fraccionados

momentos pasados y futuros en sus formas menguante y creciente:

> Puesta en la mejor práctica estás, luna.
> Ay, sí. No hay que agregarle ya, por pena
> a tu suma de luz cifra ninguna,
> mixta en todo de blanco y de morena.
> Mas cuando la siguiente se reúna
> a seis albas más dos, te restan plena,
> primero en cueros desde medio arriba,
> y negra, luego, ya definitiva. (p.54)

La visión de la luna como medida ha proporcionado asociaciones como las anteriormente mencionadas con la serpiente y la mujer: las tres son elementos visualizados por la mentalidad mítico-primitiva en constante mutación cíclica. Algunos filólogos en lenguas antiguas ven el origen del vocablo luna en las palabras utilizadas para indicar medida en varios lenguajes:

> Un des noms de la lune, Mnyn le désigne précisément comme ce qui "mesure".
>
> . . .
>
> Le nom du mois est d'ailleurs transparent dans un des noms de la lune, Mènè. 45

La luna ha sido para las culturas primitivas la forma de mensura por excelencia.[46] Es, además, el "astro modelo de los ciclos vitales y su forma circular simboliza a la perfección ese 'circulación' cíclica de la naturaleza toda".[47]

En la obra subsiguiente de Miguel Hernández veremos cómo la mujer-luna representará también un ciclo completo en el cual integra la vida, el amor y la muerte.

crítica sinsérica fundamental para el entendimiento cabal del pensamiento mitopoético del autor.

La última mención lunar del libro aparece en la octava XXXV, donde representa el conflicto del hombre Miguel Hernández -vate incipiente- al ponderar la vallaez vital de ser poeta y enfrentarse a un destino material incierto o dedicarse a alguna otra actividad más pragmática y asequible:[48]

> Hay un constante estío de ceniza
> para curtir la luna de la era,
> más que aquella calienta que aquél iza,
> y más, si menos, oro, duradera.
> Una imposible y otra alcanzadiza,
> ¿hacia cuál de las dos haré carrera?
> Oh tú, perito en lunas: que yo sepa
> qué luna es de mejor sabor y cepa. (p.55)

Mediante la imagen de tipo tradicional "luna de la era" se alude al pan que se cocina en el horno -el pan y la luna comparten su redondez-, símbolo a su vez de la alimentación básica y el trabajo diario común. Hay también, en esta octava, una alusión indirecta a la tahona de los Fenoll, fragua de poetas con incierto destino, ya que Hernández había indicado como clave para su interpretación que trataba de "horno y luna".[49]

Algunas octavas alusivas a elementos de la naturaleza, como los animales y las plantas, encierran también actitudes e imágenes mitopoéticas. En la octava XIII aparece el gallo transmutado en arcángel y unido a dos aspectos de índole mítica como anunciador de la aurora y como símbolo de fecundidad:[50]

La rosada, por fin Virgen María,
Arcángel tornasol, y de bonete
dentado de amaranto, anuncia el día,
en una pata alzado un clarinete.
La pura nata de la galanía
es este Barba Roja o lo roquete,
que picando coral, y hollando, suma
"a batallas de amor, campos de pluma". (p. 49)

El gallo nos es presentado a su vez míticamente desde el punto de vista de la imagen pluri-valente, ya que a la vez que ave es arcángel, clarinete, Barba Roja -aquí por Barba Azul, personaje del cuento tradicional que tuvo abundantes consortes-. Los "campos de pluma" -la pluralización del vocablo campo es de Hernández, no gongorina- son las gallinas en las cuales libra el gallo sus "batallas de amor". La cita gongorina, procedente de la Soledad primera, destaca con aire bufón la galanía conquistadora del gallo.

En la octava XVI se manifiesta nuevamente el símbolo mítico-bíblico de la serpiente como origen de la tentación pecadora unido a la presencia femenina:

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.
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. (p. 50)

La alusión reaparece en el poema "El adolescente" (p.69) aunado a símbolos eróticos, y en "Culebra":

Consejero
fatal
por dicha
mía,
de mi madre,
toda pies:
pon pulseras
consecutivas
a mis brazos,
aunque
se horroricen
los gitanos.
Y dame la manzana. (p.68)

Ambos poemas son coetáneos a las composiciones de Perito en lunas. Se unen en esta octava XVI las madres bíblico-cristianas Eva y María mediante el símbolo de la serpiente. Miguel, con claro conocimiento de su simbología, le pide a la serpiente la tentación del pecado, que representa aquí la necesidad física del adolescente que ha despertado al mundo erótico. El propio Hernández explica estas elusiones en "De mal -en peor":

"Dame, aunque se horroricen los gitanos
(dije una vez hablando a la serpiente,
con un deseo de pecar ferviente),
veneno activo el más, de los manzanos." (p. 168)

La palmera es tratada también míticamente mediante una metáfora de múltiples valores, cuyos antecedentes se encuentran en el poema primerizo "La palmera levantina" donde ésta es columna, señora, incensario y arcángel. Nos encontramos por primera vez en la octava V con un recurso mitopoético originador de muchos de los grandes mitos universales: la autodivinización del poeta al utilizar la forma

imperativo del verbo a lo largo de toda la octava adjudicándose a sí mismo poderes divinos para ordenar el fluir de los acontecimientos naturales. Este proceso se repetirá en otras octavas gongorinas de este libro como observaremos más adelante. La palmera es aquí surtidor de agua, espolón vegetal, camello, animal, oasis, vergel, gargantillo, serpiente y pájaro, todo por obra y gracia del poeta que es quien se lo ordena:

> Anda, columna; ten un desenlace
> de surtidor. Principia por espuela.
> Pon a la luna un tirabuzón. Hace
> el camello más alto de canela.
> Resuelta en claustro viento esbelto pace,
> oasis de beldad a toda vela
> con gargantillas de oro en la garganta:
> fundada en ti se iza la sierpe, y canta. (p.46)

Concha Zardoya afirma que en esta octava:

> la metáfora plurivalente ha logrado un sintetismo estético y expresión de gran fuerza alusiva: ha dotado a la palabra de un intenso dinamismo, en un anhelo de fusión panteísta. 52

En ella se aparta Hernández de la metáfora tradicional para compartir la tendencia contemporánea a la imagen irracional de tipo visionario. El poeta acude a la visión al atribuirle a la palma la cualidad animal de pacer, y al viento la posibilidad de ser rumiado por la "palma-bestia": "Resuelta en claustro viento esbelto pace".

La granada, símbolo de fertilidad y fruta de gran valor dentro de la simbología mítico-religiosa, es el tema de la octava XXIII:

> The pomegranate was regarded as the emblem of fertility and its bursting seeds were held to typify the Resurrection. 53

Entre imágenes alusivas a violencia, revolución y zares rojos destaca por su valor mítico el enlace granada-sangre -"Recomendable sangre, enciclopedia/del rubor" (p.52)-, asociación aunada al tema de la fertilidad con engarce mítico-mitológico: Cirlot comenta en su Diccionario de símbolos la creencia griega de que las granadas surgieran de la sangre de Dionisos, dios que simboliza a su vez la muerte y resurrección en la mitología greco-romana.[54] La granada representa también, según Cirlot, "la reconciliación de lo múltiple y lo diverso dentro de una unidad aparente".[55] Esta afirmación parece verificarse en las creaciones metafóricas de Hernández al ver la fruta como alcancía y como collar: "Sobre el patrón de vuestra risa media,/reales alcancías de collares, ..." (p.52). La metáfora granada-sangre ha sido recreada también por Lorca en el poema "Mañana" de Libro de poemas donde la fruta es "sangre de cielo sagrado".

En la octava XX Hernández concentra su atención en el surco donde se ha sembrado el trigo y en su cíclica capacidad productora característicamente mítica:

> What at first seems merely to be a harvest scene conceptually described, is in reality a full creative process; one which presents a cycle from birth to rebirth in eight short verses. The stalks of wheat are seen to be clamoring as if with voices filled with emotion for their finality, which, in effect, is not a finality at all, but another beginning. 56

Hernández evoca en este poema todo el proceso que sufre el trigo desde la siega

hasta convertirse en pan horneado:

> Párrafos de la más hiriente punta,
> si la menos esbelta, como voces
> de emoción, ya se rizan, de la yunta:
> verdes sierpes ya trémulas de roces
> y rocíos. La mano que las junta,
> afila las tajadas, sí, las hoces,
> con el deseo ya, la luz en torno;
> y enarca brías, era, masas, horno. (p.51)

Los haces del trigo asemejan en la mente poética "párrafos de la más hiriente punta" que experimentan a su vez la cualidad humana de temblar de emoción al sentir el contacto del rocío y de "la mano que las junta". Esta metáfora del haz de trigo como párrafo tiene su antecedente en el poema "A Don Juan Sansano", agrupado entre los primeros poemas de Hernández. En éste el trigo forma versos en los que las altas espigas constituyen las letras mayúsculas: "Los trigos tejen en oro versos que empiezan urdimbre/con altas letras mayúsculas de espigas en muchedumbre" (p.577). La metáfora, a pesar de lucir una fuerte carga de originalidad de indudable perspectiva interpretativa mítica, es de índole tradicional ya que los parecidos establecidos en la comparación se originan en el mundo objetivo y no en el afectivo.

El agua forma parte también de las estructuras de valoración mítica de Perito en lunas. En la octava XXVIII se nos presenta como materia generadora de vida:

> In whatever religious framework it appears, the function of water is shown to be the same; it disintegrates, abolishes forms, "washes away sins" -at once purifying and giving new life. 57

Dentro de la ucronía -tiempo mítico-[58] del poema puede apreciarse la presencia del yo poético en fusión con elementos temporales y físicos[59] para ofrecernos una visión cíclica del epifenómeno gota de agua contenido en la lluvia:

> Gota: segundo de agua, desemboca,
> de la cueva, llovida ya, en el viento:
> se reanuda en su origen por la roca,
> igual que una chumbera de momento.
> Cojo la ubre fruncida, y a mi boca
> su vida, que otra mata aún muerta, siento
> venir, tras los renglones evasivos
> de la lluvia, ya puntos suspensivos. (p.53)

La perspectiva cíclica es característicamente mítica. Gabriel Berns opina que el poema alcanza su cima poética cuando:

> ... the poetic "I" enters as part of the natural scene, grasps the pulsating object, drinks from it and senses another life flowing through him. The persona of the poet is metamorphosed and he is not only one with nature, he is a natural object which draws in the water as would the roots of a tree. 60

El yo poético resurge con fuerza mítica en la octava identificada por Hernández como "yo-Dios". En ésta el poeta se autodiviniza al equipararse a un dios que arroja alimento a los hombres. La perspectiva física en que realiza la acción le ayuda a imaginar el acto como divino: se encuentra en lo alto de una tapia desde donde alcanza higos y los lanza a los niños que luchan por ellos en el suelo. El poeta equipara su vivencia al envío de maná a los israelitas según el Viejo Testamento:

El maná, miel y leche, de los higos,
llueve sobre la luz, dios con calzones,
para un pueblo israelita de mendigos
niños, moiseses rubios en cantones;
ángeles que simulan las posiones
en una conjunción vana de ombligos
por esto, donde tiene, serranía,
tanto, pura la luz, categoría. (p.47)

La exaltación humana al plano divino se repite nuevamente en las octavas VIII y XIV. En la primera la panadera es "Una virgen constante, confitera,/ay, sustraendo Dios, pellas comete" (p.47); en la segunda se diviniza al barbero al asemejarlo a la figura mitológica de Narciso:

Blanco narciso por obligación,
Frente a su imagen siempre, espumas pinta,
y en el mineral lado del salón
una idea de mar fulge distinta. (p.49)

El antropomorfismo de lo inerte es un fenómeno mítico-poético paralelo a la divinización de lo humano, al elevar seres u objetos a planos superiores de existencia. En la octava XXIV las negras veletas que dan vueltas impulsadas por el aire son transmutadas en danzarinas negras que ejecutan gráciles movimientos como los de la bailarina negra coetánea a Hernández, Josephine Baker:

Danzarinas en vértices cristianos
injertadas: bákeres más viudas,
que danzan con los vientos, ya gitanos
de calmas y campanas, puntiagudas.
Negros, hacen los vientos gestos planos,
índices, si no agallas, de sus dudas,
pero siempre a los nortes y a los estes
danzarinas, si etíopes, celestes. (p.52)

Los vientos a su vez son gitanos nómadas con quienes las veletas danzarinas coquetean".

En los poemas sueltos escritos en la época de Perito en lunas se repiten varios de los temas e imágenes que aparecen en el libro. La divinización de lo humano resplandece en la "Elegía -al guardameta" en la cual se visualiza al jugador como un "empedro", portero -tras su muerte- del cielo. Es esta la primera elegía extensa de Hernández; mas, aparte de lo mencionado, carece de la densidad mítica que tendrán la de Sijé y la de la panadera Josefina Fenoll posteriormente escritas. Puede apreciarse, al compararlas, cómo la emoción intensa de las dos últimas en contraposición con la del guardameta es factor responsable de su densidad mítica. Veremos a lo largo del estudio de la obra de Hernández cómo esta emoción intensa -según ha expresado Ernst Cassirer y hemos analizado en nuestro primer capítulo- es el sustrato sobre el cual se forma y descansa el mito. Mientras más profunda la vivencia y la emoción que la acompaña, más fuerte será la carga mítica en su expresión poética.

Otros temas de valor mítico que reaparecen en los poemas coetáneos a Perito en lunas son el del gallo como símbolo de conquista y fecundidad masculina y el de la serpiente como presencia simbólica de tentación, sexo y fecundidad. La octava real "¿Para qué necesito los espejos?" es un canto de soledad amorosa en el que el poeta se equipara a un gallo en posesión de poderes sexuales fecundantes, pero carente de compañía para sus amores. El gallo representa aquí sentimientos que tendrán paralelo en El rayo que no cesa -"Como el toro he nacido para el luto"- donde el poeta cantará los efectos sufridos por la inalcanzada necesidad física de la mujer

amado. La serpiente aparece en la octava real "Excelsos marchan los adolescentes" -recreación de escena sexual de pubertad- en su triple valencia mítico -simbólica de representación fálica, tentación y fertilidad.

El mitema lunar también reaparece en estos poemas escritos alrededor del año 1933. En "Echa la luna en gandos aguaceros" el poeta elabora los efectos eróticos del astro sobre el mundo animal y vegetal. Los efectos de la luna en el mundo vegetal -por ser ente representativo de fertilidad y medida de tiempo para la mente primitiva- han sido tomados en cuenta desde tiempos remotos en las tareas agrarias. El campesino responde aún hoy al pensar mítico que se halla a su vez sugerido en este poema. Enrique Casas Gaspar en sus estudios del folklore del campesinado español afirma que:

> La buena o mala influencia de las fases de la luna es todavía artículo de fe para los campesinos españoles, que se atienen en sus trabajos del campo a las prescripciones tradicionales, no ya en la siembra, sino en la escarda, la poda, la criba, la trilla, etc. 61

Mircea Eliade reafirma en sus estudios comparados de las religiones la misma idea:

> The organic connection between the moon and vegetation is so strong that a very large number of fertility gods are also divinities of the moon [...] fertility of animals, as well as that of plants is subject to the moon. 62

En la octava "¡En sus aloques lindes el verano!" reaparece este mismo tema. En ella encontramos la trilogía mítica luna-serpiente-fecundación: la serpiente se

encuentra en plena mutación periódica de su piel a la par que el mundo vegetal se encuentra en plena cosecha y se desprende del fruto maduro para iniciar un nuevo ciclo de regeneración:

> ¡En sus aloques lindes el verano!
> Ya las serpientes frías, por fortuna,
> se calzan sus camisas una a una,
> y el racimo sus botas grano a grano.
> Viñadora en azul, hace mi mano
> la recolección rica de la luna.
> Por exceso de miel cae el fruto a rachas.
> ¡Y aún llevo el sol hundido hasta los cachas! (p.78)

Es necesario destacar antes de cerrar el tema de los poemas escritos en la época de Perito en lunas una breve composición de claro corte lorquiano, titulada "Dos cantares", en la cual el caballo -animal de escasa trascendencia y valor mítico a lo largo de la obra de Hernández- recibe valía mítica al simbolizar tragedias, dolor y muerte. Al igual que en Lorca, el caballo o jaca portador de estos significados es de color oscuro:

> Las penitas de la muerte
> me dan a mí que no a otro,
> cuando salgo al campo a verte
> con mi negra, negra suerte,
> con mi negro, negro potro.
>
> ...
>
> Soledad, qué solo estoy
> tan solo y en tu compañía.
> Ayer, mañana y hoy,
> de ti vengo y a ti voy
> en una jaca castaña. (p.76)

En las octavas reales que constituyen el libro Perito en lunas y en los poemas escritos durante los años inmediatos a dicha publicación se revelan una serie de mitemas que se desarrollarán más profundamente en la poesía de los años subsiguientes. Estos mitemas, a pesar de tener gran valor dentro de la estructura pensante de tipo mítico universal no forman parte aún de un sistema ético y estético estructurado en el mundo mítico-poético de Miguel Hernández. Las imágenes creadas no suelen ser tan afortunadas y cargadas de sentir mítico como las posteriores. Su calidad se enrarece por la obvia presencia mimética de varios poetas leídos por Hernández durante la época en que escribe estos poemas, produciéndose así: abundantes alusiones directas y forzadas -evidente anhelo de erudición-; profusión de sintaxis violentas -el hipérbaton gongorino- junto a sintaxis de índole prosaica y coloquial que se alejan de lo poético.

No encontramos aún evidencia de un sistema mítico estructurado. Los mitemas surgen de manera inconsistente y no es apreciable aún la cohesión de un pensamiento mítico privativo del poeta: "aún falta una cosmovisión sobre cuya estructura articular esa dispersa iconografía".[63] La emoción del poeta, bien por su falta de madurez personal y artística o bien por la ausencia de grandes momentos trágicos en su vida, no sirve de base aún para la elaboración de imágenes de profunda intensidad mítica como serán las que formarán parte de la futura cosmovisión en su poesía. Los comienzos del mito en esta etapa poética, por tanto, son unas veces patrones imitados de otros poetas, otros elementos inherentes a su sentir de hombre en contacto profundo con la naturaleza; pero en ambos casos el poeta estructura imágenes de valor mítico

sin darse cuenta de que ésta será la veta que enriqueceré su futura poesía:

> Cuando mediante una metáfora formal, yuxtapone en el mismo verso los cuernos del toro y los de la luna está uniendo dos símbolos de fecundidad y, seguramente, ni lo sabe. A decir verdad, no tiene necesidad de ser consciente de ello, porque la metáfora permite formulaciones irracionales en las que descargar intuiciones todavía embrionarias. Será más tarde, al irse cerniendo su cara sobre todo el cosmos y desarrollar sus potencialidades, cuando extraiga todas las consecuencias encerradas en estos oscuros y precoces atisbos, entroncando con las realidades más primitivas (en el sentido antropológico de la palabra) de la naturaleza en las que los cuernos, símbolos de fecundidad, llegan a adquirir caracteres rituales de puro obvios. 64

Poemas varios (1933-1934)

Durante los años que siguen a la publicación de Perito en lunas y que anteceden a la de El rayo que no cesa escribe Miguel Hernández una gran cantidad de poemas de variada temática y estructura en los cuales puede apreciarse el comienzo de una transición desde el mundo sensorial y preciosista gongorino hacia uno de creaciones estéticas diáfanas y sencillas. Antes de iniciar su rumbo hacia el entorno poético que permeará su obra a partir de 1936, realiza una serie de experimentos temáticos y estilísticos que se evidencian en los poemas escritos en los años 1933 y 1934:

> Antes de llegar a la imagen tenue, simple y expresiva, de sus últimos poemas necesita el poeta numerosos tanteos inseguros. Recordemos que Miguel se encuentra en pleno período de aprendizaje y que la enorme tensión de Perito en lunas no pudo mantenerse largo tiempo. 65

La mayor parte de los poemas de esta época serán escenas meramente descriptivas de variados momentos de su vida pastoril y agreste. En ellos ensaya diversos acercamientos estilísticos y léxicos dentro de una amplia variedad de metros.

Estos poemas se caracterizan por una fuerte carga erótica que se manifiesta tanto en sus temas como en la elaboración de las imágenes. El poeta se nos presenta "Adán por afición, aunque sin eva" (sic) ("Huerto -mío", p.107) fuertemente consciente de sus capacidades amatorias, las cuales unas veces exalta y otras, encontrándose entre el "caos de la carne" y el "orden del espíritu", repudia ("Cuerpo -y alma", p. 146). Las composiciones religiosas de esta época traslucen un fuerte anhelo de pureza y de superación de las pasiones carnales, constituyendo así una antítesis o balance de la temática erótica.

En armonía con poemas anteriores el poeta equipara la sensualidad y la pureza propias y la procreación animal y abundancia vegetal a las diversas estaciones del año. Mientras el verano es época de estímulo de pasiones amorosas, de instintos genésicos y de plena cosecha el invierno será momento de ascetismo, penitencia y purificación. En "Estío-robusto" toda la naturaleza se altera con la plenitud del verano: el brillo del sol, la abundancia de la cosecha, la costumbre de la siesta, todo invita a la realización de actos de amor: "Estío, estío, estío,/espigador de sexos, y del mío" (p.121). El invierno en cambio despierta un ansia de elevación espiritual y de pureza:

> ¡Qué puro que no soy ¡ay Dios! qué puro
> que ni fui ni seré,¡ay!, ser quisiera,
> y qué poco lo quiero y lo procuro!
> ("Invierno -puro", p.127)

La abundancia de frutos del verano estimula en el pastor poeta sus instintos eróticos, derrotando así sus promesas de pureza invernal:

> Este afán de pureza, esta osadía
> de querer levantarme, y esta gana,
> se tornará terrena cobardía.
>
> Mi ilustre soledad de esquila y lana
> de hoy, ha de hacer viciosas amistades
> con el higo, la pruna y la manzana. (p.127)

Los frutos se destacan en la poesía hernandiana desde sus primeros poemas hasta este momento inmediatamente anterior a la publicación de El rayo que no cesa:

> Más atención que a la flor dedicó Miguel al fruto. Tal vez la preferencia responda, de una parte, al mayor interés bio-metafísico -permítaseme el vocablo- en orden al concepto de la fecundidad, y, de otra, al seductor espectáculo frutal de la huerta orioiana... 66

El higo, fruto abundante en la región alicantina -en el propio huerto de Miguel había una higuera-, prepondera en un poema de profundas connotaciones eróticas y míticas en el que la fruta es para Hernández:

> Abiertos, dulces sexos femeninos,
> o negros o verdales;
> mínimas botas de morados vinos,
> cerrados: genitales
> lo mismo que horas fúnebres e iguales.
> ("Oda -a la higuera", p. 103)

El poeta recrea aquí, quizás en proceso del inconsciente, la misma simbología que ha ocupado el higo en los patrones míticos de algunas regiones

del mundo:

> Le figuier a aussi, dans des cultes apparentés à celui de Ištar, un sens érotique. La figue est = vulva. (sic) 67

Este fruto, por su abundancia de semillas interiores, es equiparado a la granada como símbolo de fertilidad:

> The teeming seeds and the form of the Fig will account for its symbolism of the Womb of Life... 68

La visión sexual de la higuera coincide con la de Federico García Lorca en el poema "Reyerta" del Romancero gitano: "La tarde loca de higueras/y de rumores calientes/ cae desmayada en los muslos/heridos de los jinetes". 69

En "Agosto -diario" todo el mundo vegetal participa de la exaltación sexual del verano:

> Llueve azabache, ébanos sabrosos
> la maliciosa higuera;
> su verdor con defectos tenebrosos
> consigue de correra
> la proyección del sexo en la palmera.
>
> Fórmula de giraldas y de altura,
> término de la rama:
> preñada de amenazas de dulzura,
> hembra de amor, reclama
> el macho del polen que le ama. (p.135)

y en "Era -en seis tiempos" el ciclo de la siembra y recolección del trigo culminará con la "hora de amor" del campesino:

> Allí van los fugaces trilladores,
> buscando en sombra al gente,
> parva de amor a trillo de colores:
> ofrecen juntamente
> paja para el amor, pan para el diente. (p.134)

El contrapunto invernal le sugiere al poeta, mediante la autoidentificación con la figura del árbol, la necesidad de limpiarse de pecado y elevar su espíritu hacia el Ser Supremo. El árbol, en su desnudez invernal, es símbolo de la limpieza y alteza necesarias para que el espíritu se aligere y se eleve a Dios:

> Los ardores verdales de la higuera,
> no alteran con sus iras
>
> mi gama de la fuente: es ser serena,
> de la nieve: es ser fría.
>
> ¡Cuánta! diafanidad, ¡cuánto silencio (sic)
> con carácter de vidrio!
>
> que nos mete a los dos, árbol, ejemplos
> de Dios por el oído.
>
> No se menea nada ante nosotros,
> dos árboles descalzos:
>
> ¡oh la nada! pletórica de todo
> de nuestra quietud, árbol. (p.98)

Arbol y hombre son uno en fusión y desnudez hacia Dios:

> Lo verdadero reside en lo sustantivo; lo falso en lo adjetivo y perecedero. He aquí la tesis hernandiana: verdad es sinónimo de desnudez. Elementalidad. 70

El árbol ha sido visualizado por la mente mítica de igual manera que Hernández lo

del mundo:

> Le figuier a aussi, dans des cultes apparentés a celui de Ištar, un sens érotique. La figue est = vulva. (sic) 67

Este fruto, por su abundancia de semillas interiores, es equiparado a la granada como símbolo de fertilidad:

> The teeming seeds and the form of the Fig will account for its symbolism of the Womb of Life... 68

La visión sexual de la higuera coincide con la de Federico García Lorca en el poema "Reyerta" del Romancero gitano: "La tarde loca de higueras/y de rumores calientes/ 69 cae desmayada en los muslos/heridos de los jinetes".

En "Agosto -diario" todo el mundo vegetal participa de la exaltación sexual del verano:

> Llueve azabache, ébanos sabrosos
> la maliciosa higuera;
> su verdor con defectos tenebrosos
> consigue de carrera
> la proyección del sexo en la palmera.
>
> Fórmula de giraldas y de altura,
> término de la rama:
> preñada de amenazas de dulzura,
> hembra de amor, reclama
> el macheo del polen que le ama. (p.135)

y en "Era -en seis tiempos" el ciclo de la siembra y recolección del trigo culminará con la "hora de amor" del campesino:

> Allí van los fugaces trilladores,
> buscando en sombra algente,
> parva de amor a trillo de calores:
> ofrecen juntamente
> paja para el amor, pan para el diente. (p.134)

El contrapunto invernal le sugiere al poeta, mediante la autoidentificación en la figura del árbol, la necesidad de limpiarse de pecado y elevar su espíritu hacia el Ser Supremo. El árbol, en su desnudez invernal, es símbolo de la limpieza y pureza necesarias para que el espíritu se aligere y se eleve a Dios:

> Los ardores verdales de la higuera,
> no alteran con sus iras
>
> mi gama de la fuente: es ser serena,
> de la nieve: es ser fría.
>
> ¡Cuánta! diafanidad, ¡cuánto silencio (sic)
> con carácter de vidrio!
>
> que nos mete a los dos, árbol, ejemplos
> de Dios por el oído.
>
> No se menea nada entre nosotros,
> dos árboles descalzos:
>
> ¡oh la nada! pletórica de todo
> de nuestra quietud, árbol. (p.98)

Arbol y hombre son uno en fusión y desnudez hacia Dios:

> Lo verdadero reside en lo sustantivo; lo falso en lo adjetivo y perecedero. He aquí la tesis hernandiana: verdad es sinónimo de desnudez. Elementalidad. 70

El árbol ha sido visualizado por la mente mítica de igual manera que Hernández lo

ha hecho aquí en virtud de su mente mitopoética:

> The tree, with its roots underground and its branches rising to the sky, symbolizes an upward trend... 71

En estos poemas la primavera es "tiempo cultor de la pasión amorosa y de la varia belleza, cuyo secreto genesíaco nos conduce", es el momento en que "se desata la fuerza sobrehumana del amor".[72] El invierno, por el contrario, será la "culminación de una medida de la temporalidad, símbolo asimismo de la cima alcanzada por la existencia humana".[73]

El azahar del almendro, flor desafiadora del invierno por ser la primera en florecer, adquiere un valor simbólico que se repite en varias de las composiciones poéticas de este momento. En "Flor -de almendro" y en el soneto "¿Cómo te has atrevido, azahar a tanto/para venir a oler en pleno invierno?" (p.193), el poeta contrasta la fragilidad y delicadeza de la flor con su acto de desafío a la naturaleza. La flor del almendro ha llamado la atención y cautivado el asombro del hombre a través de los tiempos hasta devenir en símbolo de dulzura y delicadeza:

> Traditionally, a symbol of sweetness and delicacy. As it is one of the first trees to blossom, late frosts can destroy its flowers. The precise observation of Nature, constantly practised by primitive man, is the source of this symbolic analogy... 74

En "Primera lamentación de la carne" el poeta recurre al símbolo contenido en esta flor para expresar su temor por la aproximación de su alma, con la llegada de la primavera, a las tentaciones eróticas. Así, estimula a la flor a quedarse en su estado

que equivalente al del alma y a no convertirse en fruto rodeado de carne:

> El sol ya panifica soledades:
> su luz es ya membruda.
> Y yo me altero ya bajo mi carne,
> bajo su dictadura.
>
> A punto de ser flor y no ser nada
> está tu flor, almendra,
> en amor, concibiendo la enramada,
> la madre de la tierra.
>
> No seas, primavera; no te acerques,
> quédate en alma, almendro:
> sed tan sólo un propósito de verdes,
> de ser verdes sin serlo.
>
> Por qué os marcháis, espirituales fríos,
> eneros virtuosos,
> donde mis fuegos imposibilito
> y sereno mis ojos. (p. 147)

En dos poemas de esta época Hernández expresa el desasosiego y la desorientación que se producen en el hombre cuando se rompe el ciclo de correspondencias entre la vida natural y las actividades cósmicas. En "El silbo de la sequía", ésta se interpone al fluir armónico y natural de la vida humana, animal y vegetal. La explicación del fenómeno surge revestida de connotaciones míticas:

> ¡Ay, el cielo está ausente de los campos!
> Falta Dios, el Amor, la Gracia, el Agua:
> falta a la madre tierra el padre cielo. (p.207)

La unidad cielo-tierra, pareja esencial para el funcionamiento coordinado del mundo circundante, se ha escindido:

> The divine couple, Heaven and Earth, presented by Hesiod, are one

of the leitmotiven of universal mythology. In many mythologies in which the sky plays the part of supreme divinity, the earth is represented as his companion... 75

El hombre acude entonces al rito para tratar de aplacar lo que interpreta como decisión de un Ser Supremo:

Llorad, llorad: lloremos,
hermanos de la tierra,
a ver si nuestro llanto apiada al cielo.
Llorad, llorad: lloremos
sobre el inacabable surco abierto
y ante el monte de piedra inacabable,
a ver si redimimos las espigas,
los rebaños, las aves y las hierbas. (p. 210)

Ante la fuerza del caos y la desesperación, las cosas se desrealizan, los seres se vegetalizan:

Las jaras, los romeros, los hinojos
mueren por sumergirse
en trémulas penumbras subterráneas
de aljibes y de pozos.

¡Bien quisieran los cuerpos
ser raíces de junto a un río eterno! (p. 209)

La imagen insinuada en estos últimos dos versos adquirirá fuerza visionaria en la poesía escrita por Hernández durante y después de la Guerra Civil española, en la que el niño yuntero se hundirá como raíz en la tierra ("El niño yuntero", p.313), los muebles del hogar lejano reverdecerán y volverán a la materia prima ("Era un hoyo no muy hondo", p.482) y las bocas se tornarán en puños, los puños en cascos y los pechos en muros ("(Guerra)", p. 471).

La disolución del hombre al perder contacto con la naturaleza se repite en "El silbo de afirmación en la aldea" en el cual se trata el secular tema del "beatus ille" horaciano con connotaciones claramente afines al pensamiento mítico. El hombre pierde su fuerza natural al alejarse de su fuente:

Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...
Yo me vi bajo y blando en las aceras
de una ciudad espléndida de arañas.
Difíciles barrancos de escaleras,
callados cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacío!,
ocupaban el puesto de mis flores,
los aires de mis aires y mis ríos. (p.211)

La naturaleza lo ha formado y le ha imbuido sus fuerzas; la ciudad lo deforma y lo debilita. Tan esencial le es su mundo natural, que utiliza elementos naturales como recurso comparativo para describir las características de la metrópolis. El hombre luche en vano en la ciudad por encontrar el centro de apoyo que le brindaba la naturaleza:

¡Ay, cómo empequeñece
andar metido en esta muchedumbre!
¡Ay!, ¿dónde está mi cumbre,
mi pureza, y el valle del sesteo
de mi ganado aquel y su pastura? (p.213)

...

¡Ay!, no encuentro, no encuentro
la plenitud del mundo en este centro!
En los naranjos dulces de mi río,
asombros de oro en estas latitudes,
¡oh, ciudad, cojitranca! desvarío.

sólo abarca mi mano plenitudes. (p.214)

La naturaleza constituye el centro vital y religioso del hombre; cuando se aleja de éste, se alucina y desrealiza su mundo circundante, se pierde incluso el contacto con la deidad suprema:

> So close and so normal is man's association with nature, it represents such a large part of his religious life, constantly reminding of eternal processes, of the wondrous works that are beyond the power of human mind, however avid for the knowledge, to grasp, that, apparently throughout the ages, whenever he forsakes nature and shuts himself up in the artificial life of cities, he loses God. As cities and commerce grow, his religion develops into an ethical sense which ultimately loses force as it loses its direct, yet mythical and awe inspiring association with the hidden powers of nature. 76

El tema de la búsqueda del centro, trascendental en toda estructura mítica, surge por primera vez en este "silbo" y reaparecerá en la poesía carcelaria hernandiana, en la cual el hombre, enajenado por completo del mundo natural, lucha vanamente por encontrar un centro de apoyo en medio del caos reinante:

> ... man's desire to place himself naturally and permanently in a sacred place, in the "centre of the world", was easier to satisfy in the framework of the older cities than in the civilizations that have come since. 77

Durante esos años carcelarios, como observaremos más detalladamente en otro lugar, la búsqueda del centro será obsesión en Miguel Hernández. Aparecerá, por ejemplo, en las "Nanas de la cebolla":

> Frontera de los besos
> serán mañana,

> cuando en la dentadura
> sientas un arma.
> Sientas un fuego
> correr dientes abajo
> buscando el centro. (p.476)

y culminará en "El niño de la noche":

> 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.
> (p.501)

dicha búsqueda implica una necesidad de paz espiritual profunda, un retorno a un estado prístino paralelo a la divinidad:

> It shows up very clearly a specific condition of man in the cosmos -what we may call "the nostalgia for Paradise". I mean by this the desire to be always, effortlessly, at the heart of the world, of reality, of the sacred, and, briefly, to trascend, by natural means, the human condition and regain a divine state of affairs: what a Christian would call the state of man before the Fall. 78

En este último momento de la poesía de Hernández la búsqueda del centro habrá adquirido un profundo sentido y será parte integrante de una definida estructura mítica.

Dentro de la amplia selección de estos poemas varios se encuentran temas ya tratados en Perito en lunas, a la par que poemas que anteceden momentos futuros de la poesía de Miguel Hernández. De Perito en lunas proviene el tema del agua como fuerza vivificante y renovadora que se encuentra en "Pozo -mío":

> Debajo de su misma imagen brota,

y la corcón nacida
impide el nacimiento en cada gota
de la que está enseguida
por venir a la boca de su vida. (p.95)

y en "Después de un golpe de agua necesaria":

Después de un golpe de agua necesaria
al pan que avaloró la barbechera,
en una principiante primavera
el mundo vuelve al día originario. (p.170)

Del mismo libro, reaparece la imagen del toro disparándose sobre sus propios cuernos:

Aunque no amor, ni ciego, dios arquero,
te disparas, si comunista,
vas al partido rojo del torero. (p.93)

Entre los antecedentes al futuro mundo mítico encontramos en esta poesía escrita en los años 1933 y 1934 la primera evidencia de lo que será trípticio fundamental para el entendimiento del pensar mitopoético de Miguel Hernández: la equivalencia e interrelación amor-vida-muerte. En "A mi gran Josefina adorada", la distancia del cuerpo amado es equiparada al mar, símbolo de muerte en incontables poetas españoles a partir de Jorge Manrique:

Desde que estoy ausente
no sé sino soñar,
igual que el mar tu cuerpo
amargo igual que el mar. (p.169)

El cuerpo de la amada encierra la vida, el amor y la muerte y ésta última será vencida

de manera quevedesca en nombre del amor:

Aunque bajo la tierra,
mi amante cuerpo esté,
escríbeme, paloma
que yo te escribiré. (p.169)

El amor es la fuerza que rige al poeta y le hace oscilar entre los polos de la vida y la muerte:

Beso y quiero, quiero y muero;
si nos parte en dos la ausencia,
pues con vehemencia te quiero,
me moriré con venerencia.
("Primavera celosa", p. 173)

La muerte unida al amor cerrará el ciclo vital que transportará al hombre de la tierra a la tierra:

Desnudos, sí, vestidos de inocencia,
te incorporas la vida, me incorporo,
somos, y no, cautivos
de las pequeñas vidas animales,
si llegan a rozar nuestra existencia.
Como después de vivos,
nos hacemos terrestres, vegetales
en esencia, en presencia y en potencia.
("Egloga -nudista", p.117)

Participa nuevamente Miguel Hernández de profundos pensamientos míticos, sin tener consciencia de la fuerza y universalidad de sus intuiciones poéticas:

Every expression of life is the result of the fertility of the earth;
every form is born of it, living, and returns to it the moment its

share of life is exhausted; returns to it to be reborn: but before being reborn, to rest, to be purified, to be regenerated. 79

...

... there is no such break between the earth and the forms engendered by it; these forms remain bound to their source, from which they are in any case separated only for a time, and to which they will return to rest, to be strengthened, and one day to reappear. 80

Así la muerte en Hernández "se resuelve y consiste en una fusión con la tierra, en una transformación en el seno de la Naturaleza". 81

En el soneto "De amor penados se alicaen las flores", un cordero que representa el dolor de amor del poeta será antecedente inmediato del toro desesperado de amor de El rayo que no cesa:

Penado voy de amor, y alicaído,
por esta bendición de aires y aulagas,
como cordero cojo me rezago.

Más triste y seguirente que un balido
en ti busco el alivio de mis llagas,
y cuanto más lo busco, más me llago. (p.195)

y en "Trinar -de amor" un toro solitario -"La soledad del toro en la pastura/ ¿no se hace rabia lírica?, ¿no brama?" (p.200)- antecederá la fuerza trágica que este mítico animal adquirirá en los poemas de El rayo que no cesa, en especial en el soneto "Por una senda van los hortelanos", donde el toro representa el amor del poeta en toda su fuerza existencial y trágica:

Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora,

sino que merodea sin destino.

Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino. (pp. 242-243)

La poesía escrita por Miguel Hernández desde el 1932 hasta el 1934 contiene los elementos que constituirán su personal mundo mítico: el toro como símbolo de fuerza y hombría, el paralelismo surco-vientre, la lunización de la mujer, el ciclo vital homo-humus, la búsqueda del centro. Estos elementos comenzarán a estructurarse en cosmovisión a partir de la publicación de El rayo que no cesa.

1

Véase Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven: Yale University Press 1977), p. 81.

2

Richard Volney Chase, "Notes on the Study of Myth," en Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice, ed. John Vickery (Lincoln: University of Nebraska Press, 1971), p. 70.

3

Véase Carlos Bousoño, "La imagen tradicional, la imagen visionaria y la visión," Cap. VI de Teoría de la expresión poética (Madrid: Gredos, 1966), pp. 104-133.

4

"The true simile therefore appears after mythical thinking has been weakened or superseded. Since the statement of comparison, however, is often only a matter of form, the simile too may represent a true image and fusion -again of persons with persons, of things with things, or of things with persons." Frederick Clark Prescott, Poetry and Myth (New York: MacMillan, 1927), p. 51.

5

Cita de la introducción a "Primeros poemas", apéndice a Miguel Hernández, Obra poética completa, Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Madrid: Zero, 1979) p. 509.

6.

Concha Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández," en Poesía española del siglo XX (Madrid: Gredos, 1974), IV, p.39.

7

"... we have learned to distinguish what is subjective and psychic from what is objective and 'natural'. For primitive man, on the contrary, the psychic and the objective coalesce in the external world." Carl G. Jung, Modern Man in Search of a Soul (New York: Harcourt, Brace and World, 1933), p. 140.

8

El vocablo "panocho" se refiere a la manera de hablar de los huertanos. Según Teodoro Llorente éste fue un nombre que le dio al habla el murciano Don Pedro Díaz Cassou. Véase "Introducción" a Vicente Medina, Poesía y obras escogidas (Cartagena: Librería Bant, 1908), p. 42.

9

Todos los poemas citados en el presente trabajo proceden de la edición de Miguel Hernández, Obra poética completa (Madrid: Zero, 1979), realizada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. La identificamos aquí por OPC, pero desde este momento en adelante nos limitaremos a ofrecer entre paréntesis únicamente el número de la página de donde procede la cita poética.

10

"... Mythical thinking causes those things which are related to one another, which are united as though by a magical bond, to merge into one undifferentiated form." Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms (New Haven: Yale University Press, 1975), II, p. 181.

11

Este poema forma parte del diálogo de la obra dramática de Hernández El labrador de más aire (1937). Aparece en la Primera Escena, Cuadro Segundo del Acto Primero.

12

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en la introducción a "Primeros poemas," Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 513. La cita de los versos que hacen Luis y Urrutia procede de la página 556.

13

Elizabeth E. Goldsmith, Life Symbols as Related to Sex Symbolism (New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1924), p. 123. En el mismo libro la autora señala: "The bird symbolises the spirit of the air, the spirit of life.", p. 121.

14

A esta asociación y fusión de la vida humana y la natural le llama Northrop Frye "sympathetic imagery". Fables of Identity Studies in Poetic Mythology (New York: Harcourt, Brace and World, 1963), p.31.

15

Claire Préaux, La lune dans la pensée grecque (Bruxelles: Palais des Académies, 1970), p. 65.

16

Así lo afirman María de Gracia Ifach en su artículo "Federico y Miguel," Revista Nacional de Cultura, Núms. 148-49 (sept.-dic. 1961), p.100 y Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en el estudio previo a Perito en lunas de Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 38.

17
Pablo Corbalán, "Los toros de Miguel Hernández," en Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), p. 177.

18
Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández: ¿poeta inspirado?," Insula, Núm. 197 (abril 1963), p. 14.

19
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900 (Madrid: Gredos, 1973), p. 238.

20
Ricardo Gullón, "El rayo de Miguel," en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 30.

21
Perito en lunas es un "titánico esfuerzo por superar su rudeza original, encauzar su ímpetu poético en el molde estrecho de un metro y en un hipérbaton concentrador del pensamiento y hacer triunfa: la inteligencia sobre su caudaloso instinto poético." Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1971), p. 27.

22
Esta breve prosa se encuentra en Miguel Hernández, Obras completas (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973), p. 957.

23
"Es el hombre de la tierra que aspira a las formas de expresión más cultas, incluso a las más alquitaradas. Cuando Miguel escriba este libro está superando una tragedia: la del poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte. Ningún crítico ha advertido lo que hay en él de drama humano." Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra (New York: Hispanic Institute, 1955), p. 52. Objetamos parcialmente la cita, primeramente porque Miguel Hernández no era un hombre "sin cultura" aunque reconocemos que no tuvo la oportunidad de recibir una educación sensiblemente estructurada. En segundo lugar, nos parece, al igual opinan que Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, que aseveraciones como ésta contribuyen a la "leyenda de rusticidad" (Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 12) en torno a la figura del poeta, la cual al unirse a otras leyendas crean un pathos alrededor del poeta que resulta más nocivo que beneficioso, tanto para su figura como para el acercamiento crítico a su obra.

24
Gerardo Diego, " 'Perito en lunas', " en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 181.

25
Agustín Sánchez Vidal, "Un gongorismo personal. (Algunas notas sobre Perito en lunas)," en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 184.

26
Concha Zardoya, Miguel Hernández, Vida y obra, p. 53.

27
Francisco Umbral, "Miguel Hernández, agricultura viva," en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 89.

28
Juan Guerrero Zamora, Miguel Hernández, poeta (Madrid: El Grifón, 1955), p. 89.

29
Marie Chevallier, "Tentative d'explication de texte: Perito en lunas de Miguel Hernández," Les Langues Neo Latines, 150 (juin 1959), p. 62.

30
"Este paso, tan prematuro y ya tan firme, era necesario para llegar a aquella furiosa y trágicamente malograda primera plenitud que, ¡ay!, no había de tener segunda." Gerardo Diego," 'Perito en lunas'," en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 183.

31
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 62.

32
Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key (Cambridge: Harvard University Press, 1942), p. 191.

33
Federico García Lorca, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1972), p. 426.

34
Federico García Lorca, Obras completas, p. 435.

35
Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion (New York: New American Library, 1958), p. 164.

36
Elizabeth Goldsmith, Life Symbols, p. 138.

37
Mircea Eliade, Patterns, p. 170.

38
Véase Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 39.

39
Mircea Eliade, Patterns, p. 93.

40
Carl Hentze, Mythes et symboles lunaires (Anvers: Editions "De Sikkèl", 1932), p. 96.

41
Véase el libro de Angel Alvarez de Miranda, Ritos y juegos del toro (Madrid: Taurus, 1962).

42
La huella gongorina se encuentra en los versos 1 al 6 de la primera estrofa de la Soledad primera de Don Luis de Góngora y Argote:

> Era del año la estación florida
> en que el mentido robador de Europa
> -media luna las armas de su frente,
> y el Sol todos los rayos de su pelo-,
> luciente honor al cielo
> en campos de zafiro pace estrellas;...

Los versos citados proceden de Luis de Góngora, Las soledades, ed. Dámaso Alonso (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956), p. 47.

El motivo taurino no es infrecuente en la obra de Góngora, como no lo es tampoco en la de los poetas de la generación del 1927: "En los versos de Don Luis abundan los motivos taurinos, y bien gustada y saboreada la fiesta, sin una sola palabra de censura en época en que eran legión los descontentos de ella. No sólo en sus versos taurinos, en ocasiones y escritos bien alejados del tema de los toros aparecen como término familiar de comparación." José María de Cossío, Los toros en la poesía castellana (Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931), I, p. 118.

43
Marie Chevallier, "Tentative d'explication de texte: Perito en lunas de Miguel Hernández," Les Langues Neo Latines, p. 53.

44
Véase Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 39.

45
Ambas citas proceden de "Claire Préaux, La lune dans la pensée grecque, p. 56.

46
"Primitive cultures know no other calendar than the moon." Robert Briffault, The Mothers. A Study of the Origins of Sentiments and Institutions (New York: Mac Millan Company, 1969), II, p. 600. También en esta obra aparece la siguiente cita: "Even in cultures so advanced as that of Islam the sun is never thought of as affording a measure of time; that function belongs exclusively to the moon.", p. 601.

47
Agustín Sánchez Vidal, "Un gongorismo personal. (Algunas notas sobre Perito en lunas)," en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 195.

48
Marie Chevallier afirma que el tema de la octava XXXV es la: "duda íntima del poeta al tomar conciencia de su propia vocación. ¿Será perito en lunas? ¿Será labrador? ¿para su desdicha o su felicidad?", "Tentative d'explication de texte: Perito en lunas de Miguel Hernández," Les Langues Neo Latines, p. 56.

49
Véase Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 39.

50
"The cock is the herald and announcer of Apollo." Elizabeth Goldsmith, Life Symbols, p. 205. A su vez Angel Alvarez de Miranda afirma que "ciertos animales útiles y domesticados, como el toro y el gallo, han sido objeto de particular trato, porque representan la potencia fecundadora del macho.", Ritos y juegos del toro, p. 175.

51
J. E. Cirlot en A Dictionary of Symbols afirma que en Egipto "generally speaking the names of goddesses are determined by signs representing the snake -which is tantamount to saying that it is because of Woman that the spirit has fallen into matter and evil.", (New York: Philosophical Library, 1962), p. 273.

52
Concha Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández" en Poesía española del siglo XX, p. 45.

53
Harold Bayley, The Lost Language of Symbolism (Great Britain: Williams and Norgate, 1912), II, p.246.

54
"The Greeks believed that the pomegranate sprang from the blood of Dionysos." J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, p. 249.

55
J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, p. 249.

56
Gabriel Berns, "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: Perito en lunas," Hispanic Review, No. 4 (October 1970), p. 397.

57
Mircea Eliade, Patterns, p. 212.

58
El término "ucronía" lo utiliza Saúl Yurkievich en "La imaginación mitológica de Pablo Neruda," en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral Editores, 1973), p. 208.

59
Gabriel Berns, "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: Perito en lunas," Hispanic Review, p. 389.

60
Gabriel Berns, "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández: Perito en lunas," Hispanic Review, p. 389. J. E. Cirlot afirma en A Dictionary of Symbols, p. 345: "Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other, since immersion intensifies the life-force."

61
Enrique Casas Gaspar, Folklore campesino español (Madrid: Escelicer, 1950), pp. 27-28.

62
Mircea Eliade, Patterns, pp. 162-163.

63
Agustín Sánchez Vidal, "Un gongorismo personal, (Algunas notas sobre Perito en lunas)," Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 195.

64
Agustín Sánchez Vidal, "Un gongorismo personal, (Algunas notas sobre Perito en lunas)," Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 197.

65
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 118

66
Vicente Ramos, Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1973), p. 209.

67
Carl Hentze, Mythes et symboles lunaires, p. 20.

68
Harold Bayley, The Lost Language of Symbolism, II, p. 246.

69
Federico García Lorca, Obras completas, p. 429.

70
Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 214.

71
J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, p. 328.

72
Ambas citas proceden de Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 203.

73
Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 205.

74
J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, p. 8.

75
Mircea Eliade, Patterns, p. 240.

76
Elizabeth Goldsmith, Life Symbols, p. 175.

77
Mircea Eliade, Patterns, p. 383.

78
Mircea Eliade, Patterns, p. 383.

79
Mircea Eliade, Patterns, p. 254.

80
Mircea Eliade, Patterns, p. 255.

81
Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 307.

CAPITULO III - POESIA AMOROSA

El rayo que no cesa

El rayo que no cesa inicia en la poesía de Miguel Hernández una etapa de identificación del contenido poético con la experiencia personal que es esencial para el desarrollo e inmersión profundos en el mundo mitopoético. A diferencia de Perito en lunas y su poesía anterior, Hernández revela en este libro un plano real constituido por una experiencia amorosa realmente vivida. Ya no es el Adán sin Eva de "Huerto-mío" ni el "gallo sin lunas y sin canto" de su poesía anterior. Lo que en su obra inicial era intuición de un espíritu casi adolescente es ahora angustia y dolor empíricos del hombre que se enfrenta verdaderamente al conflicto del sentimiento amoroso. El encuentro de fuerzas antagónicas -deseo vs. realidad- traerá como consecuencia el inicio del desarrollo pleno de su mundo mitopoético. Esta afirmación coincide con el pensamiento de Ernst Cassirer en torno a la filosofía del mito:

> The world of myth is a dramatic world -a world of actions, of forces, of conflicting powers. In every phenomenon of nature it sees the collision of these powers. Mythical perception is always impregnated with these emotional qualities. Whatever is seen or felt is surrounded by a special atmosphere -an atmosphere of joy or grief, of anguish, of excitement, of exultation or depression. 1

El conflicto deseo-realidad es indudablemente el eje mítico sobre el cual se desarrolla este libro, la oposición se encuentra representada en la fuerza carnal del amor en contraste con las represiones morales imperantes en la época vivencial del poeta:

> Las fuerzas de vida que representa el deseo se afirman como valor positivo frente a las fuerzas de muerte que representa la castidad. 2

En esta ocasión el conflicto no procede, como en su poesía anterior, del despertar sexual natural del hombre frente a la fuerza represiva de sus convicciones religiosas, sino de la realidad del amor dirigido hacia una mujer verdadera. El sentimiento prevaleciente en este libro "es, más que un amor idealizado, un impulso primario y elemental que se resuelve en un arrebato carnal contenido, y sublimado, por la poesía."[3]

Ante la impotencia de su pasión para vencer las fuerzas morales y sociales, el poeta canaliza su dolor a través de la imagen poética al acudir a los paralelos que le ofrece la naturaleza, que es entonces:

> un símbolo a través del cual el poeta expresa su desazón amorosa, su celo, sus deseos insatisfechos o sus severas autocríticas. La naturaleza no es sino un marco o un arsenal de formas emblematizantes o simbolizantes para la expresión de la subjetividad conmocionada. 4

Comienza así el proceso de selección, depuración y fijación de símbolos ya que El rayo que no cesa "constituye exactamente el momento crucial de transición de la experiencia humana y de la maduración ideológica de nuestro poeta."[5] A través de este libro, Hernández se adentrará en un ciclo mitopoetico en el cual elevará la realidad al plano cósmico, reproducirá imágenes inherentes al espíritu humano e integrará su experiencia básica, individual y humana en el espíritu generatriz del mundo mítico universal, a la par que comenzará a configurar su singular mundo mitopoético:

> Human desires have been raised from their brutish beginnings,

> instructed, and refined, mainly through the work of the poets, each poet taking over and carrying further the work of his predecessors. The elevation and subtilizing of the sexual desire through the poetry of love would be the most obvious example. 6

Lo que inicialmente era amor carnal se convertirá en fuerza simbólica, porque el amor en la poesía de Miguel Hernández "es violentamente carnal en su superficie, pero no se sacia en ella y va apurando sus esencias hasta descubrir en la mujer el símbolo de la fecundidad y de la vida."[7]

A la mujer, como fuerza generatriz del amor y de la vida, se unirán los símbolos del toro, el rayo, el barro y el cuchillo para encarnar el conflicto amoroso del poeta.

El libro se estructura en veintisiete sonetos antecedidos, interrumpidos y seguidos por tres poemas extensos. En todos ellos, con excepción del último, titulado "Elegía", el poeta desarrolla básicamente temas afines a la parte inicial de su gran amor; por ello "la fuente de donde brota la palabra cargada de lirismo es el amor humano, concreto y apasionado, una experiencia vivida, que todavía palpita en el verso."[8]

La primera imagen mitopoética del libro es el "carnívoro cuchillo de ala dulce y homicida"[9], que vuela como amenazante espada de Damocles alrededor del poeta:

> Un carnívoro cuchillo
> de ala dulce y homicida
> sostiene un vuelo y un brillo
> alrededor de mi vida.
>
> Rayo de metal crispado
> fulgentemente caído,

picotea mi costado
y hace en él un triste nido. (p. 227)

El cuchillo es aquí un ente autónomo representante de la fuerza trágica del amor, la vida y la muerte, que será eje determinante en la experiencia vital y la poesía de Miguel Hernández. Es la encarnación mítica de su sentimiento humano y de su presentimiento de que la raíz de su vida y su poesía se encuentra en la proximidad y mutua convergencia del amor, la vida y la muerte. Su pensamiento es indudablemente afín al sentir mítico:

> no one can understand either myth or poetry who does not recognize this constantly recurring process of the projections of thoughts and feelings into outwardly existing and acting persons.
>
> . . .
>
> Since, in a purely psychological interpretation of the symbol, the enemy is simply the forces threatening the hero from within, the weapon becomes a genuine representation of a state of conflict. 10

Al establecer la imagen plurivalente del cuchillo-ave-rayo, Hernández repite una concepción mítica que encuentra eco en la visión que tenía el hombre primitivo al considerar las armas como piedras caídas del cielo -"thunder stones"- que contenían a su vez un significado sagrado y profundo:

> These stones are the signs of a spiritual reality beyond themselves, or the instruments of a sacred power of which they are merely containers. 11

El rayo es, a su vez, para el hombre primitivo una fuerza aliada al primer signo zodiacal representante de la primavera y del inicio de todo ciclo. 12 En el poema que

venimos comentando, el rayo representa "los suplicios del amor masculino no correspondido en todo su anhelo y la urgencia del deseo rechazado que lo movía". 13

La fuerza simbólica del rayo y el cuchillo se repite como mitema en los sonetos "¿No cesará este rayo que me habita" y "Yo sé que ver y oír a un triste enfada". En el primero observamos al rayo como representación de un ciclo recurrente que se origina en el alma del poeta a la par que intenta destruirla:

> Este rayo ni cesa ni se agota:
> de mí mismo tomó su procedencia
> y ejercita en mí mismo sus furores.
>
> Esta obstinada piedra de mí brota
> y sobre mí dirige la insistencia
> de sus lluviosos rayos destructores. (p. 228)

Es en este soneto precisamente dónde se señala el punto de origen de la imagen cuchillo-ave-rayo del primer poema del libro. Su representación como elemento antitético es la explicación mítico-emotiva de la fuerza cíclica, contradictoria y misteriosa del amor. El conflicto opositor deseo-realidad trae como consecuencia los efectos contradictorios que sirven de base para la estructuración mítica de estos poemas y de todo el libro. Se acoge nuevamente Hernández al sentir mítico humano:

> the language of primitives tends to employ paradox freely: it makes use of statements contradicting an experientially accepted situation; for the Mystery which it tries to express cannot be narrowed down to logical categories. 14

La anteriormente descrita antítesis de índole mítica ocurre al caracterizar al "carnívoro cuchillo" como "de ala dulce y homicida" y como "cauterio suave", representación

una vez más de la convivencia del placer y el dolor en el sentir del poeta:

> El ala dulce es lo que su amor tiene de idilio y de ternura, y el ala homicida es lo que tiene de tragedia y situación vital desesperada. En esta primera redondilla queda resumida, por así decirlo, la filosofía amorosa que hay en el libro. 15

El vuelo circular del cuchillo-ave-rayo alrededor del poeta representa -como ya hemos señalado- el movimiento cíclico sentimental del hombre enamorado que va del amor al dolor, de la ternura a la tragedia. Las alusiones a conceptos circulares aparecen en varios de los sonetos de este libro y los integran nuevamente a configuraciones de valía mítica universal. En el soneto "Yo sé que ver y oír a un triste enfado" aparecen en casi todas las estrofas imágenes representativas de movimientos circulares o de ciclos:

> Yo sé que ver y oír a un triste enfado
> cuando se viene y va de la alegría
> como un mar meridiano a una bahía,
> a una región esquiva y desolada.
>
> Lo que he sufrido y nada todo es nada
> para lo que me queda todavía
> que sufrir, el rigor de esta agonía
> de andar de este cuchillo a aquella espada.
>
> Me callaré, me apartaré si puedo
> con mi constante pena instante, plena,
> a donde ni has de oírme ni he de verte.
>
> Me voy, me voy, me voy, pero me quedo,
> pero me voy, desierto y sin arena:
> adiós, amor, adiós, hasta la muerte. (p.239)

En "Umbrió por la pena, casi bruno" el círculo del pesar encierra al poeta y lo separa

de los demás seres con diferente destino:

> Sobre la pena duermo solo y uno,
> pena es mi paz y pena mi batalla,
> perro que ni me deja ni se calla, 16
> siempre a su dueño fiel, pero importuno. (p.230)

El poeta describe círculos en su constante andar dolido, inseguro y confuso, sin encontrar un centro -"el norte que pretendo"- que el amor consumado podría proveerle:

> 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,
> por una noche oscura de sartenes
> redondas, pobres, tristes y morenas.
>
> Nadie me salvará de este naufragio
> si no es de amor, la tabla que procuro,
> si no es tu voz, el norte que pretendo.
>
> Eludiendo por eso el mal presagio
> de que ni en ti siquiera habré seguro,
> voy entre pena y pena sonriendo. (pp. 232-233)

El círculo del dolor que la represión de sus deseos produce volverá a encerrar al poeta en el soneto "No me conformo, no: me desespero":

> No me conformo, no: ya es tanto y tanto
> idolatrar la imagen de tu beso
> y perseguir el curso de tu aroma.

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un rayo soy sujeto a una redoma. (pp. 239-240)

La circunferencia de la redoma del último verso citado, al igual que las estructuras circulares representadas en los sonetos anteriormente aludidos contienen valores míticos repetitivos y de relevancia espiritual para el hombre en trance de aniquilación y de muerte:

> Enclosing beings, objects or figures within a circumference has a double meaning: from within, it implies limitation and definition; from without, it is seen to represent the defence of the physical and psychic contents themselves against the perils of the soul threatening it from without, these dangers being, in a way, tantamount to chaos, but more particularly to illimitation and disintegration. 17

El movimiento circular puede también apreciarse en estos poemas, estilísticamente, en la epanadiplosis sobre la cual se estructura el soneto "Fuera menos penado si no fuera":

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. (p. 232)

y en la plenitud estructural del soneto que permite en su movimiento de la tensión a la distensión el que se complete un círculo estético.

Las estructuras cíclicas se repiten en el poema extenso central "Me llamo barro aunque Miguel me llame" a través del concepto mítico-religioso homo-humus que sirve de punto de partida para una nueva elaboración del tema amoroso [18] y mediante

la amenaza final de cataclismo que rodeará, encerrará y vencerá al pie que le impide al poeta alcanzar su meta pasional.

El concepto homo-humus sobre el cual se estructuran las imágenes de este poema se repetirá en la "Elegía" a Ramón Sijé y en un sinnúmero de composiciones posteriores. El barro es punto de partida y destino de todo lo que tiene vida:

> Everything that comes from the earth is endowed with life, and everything that goes back into earth is given new life. The connection between homo and humus must not be understood simply to mean that man is earth because he is mortal but also that the fact that man can live is due to his being born of -and returning to- the Terra Mater. 19

El barro es el elemento natural que representará en esta ocasión el conflicto interno generado por el naciente amor del poeta. La reserva que le impone la moral de la mujer amada provoca que el hombre se sienta humillado y amordazado. Ya en el soneto "Sin poder, como llevan las hormigas" de El silbo vulnerado -primera versión de El rayo que no cesa- aludía a este sentimiento de impotencia: "llevo sobre las venas un deseo/sujeto como pájaro con ligas." (p. 255) Este sentir es equiparable a su vez con el barro pisoteado:

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.
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada. (p. 235)

Esta identificación del poeta con la tierra es un vínculo que se traspondrá a gran

parte de su poesía y fundamentará las equivalencias recíprocas del amor, la vida y la muerte. En este poema Miguel Hernández:

> Poco a poco se va fundiendo con la tierra que lo circunda, hundiendo en ella sus raíces, convirtiéndose él mismo en raíz terrosa y fecunda. La transubstanciación se produce de forma irreversible. Cuando el poeta afirma "me llamo barro, aunque Miguel me llame", no se trata de una figura tropológica, sino de una señal de identificación. 20

No obstante, esta identificación alberga para los patrones simbólicos de muchas religiones un valor positivo. Así lo afirma Mircea Eliade: "The creative forces of water are at their height in mud, limus." 21

La lucha del poeta contra sus pasiones carnales no es tema nuevo en su poesía. En los poemas "Huerto-mío" y "Cuerpo y alma" de su producción anterior representaba la lucha entre sus conceptos religiosos y la consciencia del despertar de su cuerpo adolescente. En "Me llamo barro", sin embargo, el sentir tiene como meta al cuerpo de la mujer amada, quien controla su deseo "pisándolo" con sus controles morales 22 cual una virgen que coloca su pie sobre una serpiente -imagen que había evocado el poeta en la Octava XVI de Perito en lunas y que tiene claras connotaciones míticas-:

> generally speaking the names of goddesses are determined by signs representing the snake -which is tantamount to saying that it is because of Woman that the spirit has fallen into matter and evil. 23

Por su calidad empírica, en esta ocasión "el deseo, el cuerpo y la sangre conquistan un estatuto de fuerza de vida que les negaba la conciencia del pecado original." 24 La fuerza vital sobrepuja a la conciencia de pecado en la amenaza final del poema:

"Antes que la sequía lo consuma/el barro ha de volverte de lo mismo." Según Marie Chevallier "el debate interior del poeta entre pureza e impureza, su drama personal secreto, desemboca por primera vez en una solución decisiva." 25 La certeza de triunfo sobre el control moral, representado por el pie que lo oprime, está míticamente respaldada por la concepción del barro como índice de estados nacientes:

> Mud signifies the union of the purely receptive principle (earth) with the power of transition and transformation (water). Mud is regarded as the typical medium for the emergence of matter of all kinds. Plasticity is therefore one of its essential characteristics, and it is related, by analogy, with biological processes and nascent states. 26

El barro no permitirá que la sequía lo consuma, porque ésta es fuerza opositora a la vida, que el barro vencerá con la suya, que es fuerza generadora. 27

Dentro de los patrones míticos universales, el pie es el vínculo que reafirma la relación fundamental del hombre con la tierra y el talón es el área vulnerable por excelencia -recordemos el talón de Aquiles en La Ilíada-. El pie es a su vez símbolo del alma, porque sirve al ser humano para colocarse en posición erguida y sostener su cuerpo:

> But Diel makes the revolutionary assertion that the foot is the symbol of the soul, possibly because it serves as the support of the body in the sense of keeping man upright. He quotes examples which show that, in Greek legends, lameness usually symbolizes some defect of the spirit -some essential blemish. Jung corroborates this, observing that Hephaestus, Wieland the Blacksmith and Mani all had deformed feet. 28

Para el poeta, el pie parece simbolizar el espíritu superior y puro de la amada, que

sirve de control al suyo. Así lo confirma el soneto "Por tu pie, la blancura más bailable" en el cual representa la limpieza y la pureza de la amada:

> Por tu pie, la blancura más bailable,
> donde cesa en diez partes tu hermosura,
> una paloma sube a tu cintura,
> baja a la tierra un nardo interminable.
>
> Con tu pie vas poniendo lo admirable
> del nácar en ridícula estrechura,
> y a donde va tu pie va la blancura,
> perro sembrado de jazmín calzable. (pp. 231-232)

El símbolo de mayor fuerza mítica y plenitud poética en El rayo que no cesa es el toro como representación de la virilidad, la fecundidad, el destino trágico y la muerte y como ente que "prefigura el propio y trágico destino de Miguel Hernández.

La proyección del toro como encarnación del "poder genesíaco de la naturaleza"[30] y como fuente simbólica de virilidad masculina es manifestación recurrente en la religión y creación estética universales. Angel Alvarez de Miranda afirma en su Ritos y juegos del toro que desde la época paleolítica este animal ha sido considerado como fuente ejemplar de poder fecundante.[31] Por tal razón, añade, en la agricultura se practicaban ritos en los cuales se sacrificaban toros durante la primavera con el fin de fertilizar la tierra con su sangre.[32]

Es frecuente la presencia del toro en la tradición y literatura españolas. Es tradición identificar a la Virgen de la Gleva, ante la cual se inclina sumiso un toro, como mediadora de la fertilidad femenina. En el Peribáñez de Lope de Vega un novillo circunda la casa de la desposada Casilda. Este novillo parte de un valor mítico-simbólico para su origen tradicional. Afirma Alvarez de Miranda que:

> En las regiones rurales y montañosas del centro de la Península Ibérica ha existido durante siglos, al menos desde la mitad del siglo XIII hasta finales del siglo XIX, la costumbre de hacer intervenir un toro en las ceremonias nupciales que precedían a la unión de los esposos. 33

Federico García Lorca en conversación con Giovanni Papini reiteró esta visión tradicional del toro como poder fecundante y viril:

> ¿Qué es lo que representa el toro en la conciencia de los hombres? La energía primitiva y salvaje, y al mismo tiempo la ultrapotencia fecundadora. Es el bruto con toda su potencia oscura; el macho con toda su fuerza sexual.
>
> Pero el hombre, si quiere ser verdaderamente hombre, debe disciplinar y conducir la fuerza con la inteligencia, debe ennoblecer y sublimar el sexo con el amor. Le corresponde matar en sí mismo la animalidad primigenia, vencer el porcentaje de bruto que hay en él. Su antagonista más evidente, en su voluntad de purificación, es el toro. El hombre debe matar los elementos taurinos que hay en él: la adoración de la fuerza muscular agresiva y de la fuerza erótica, igualmente agresiva. 34

Las últimas palabras de Lorca -dejando a un lado su opinión personal- nos llevan precisamente a la función básica del símbolo taurino en El rayo que no cesa. El toro representa en los sonetos de este libro lo que el barro en la composición "Me llamo barro": el amor "desmesurado" que siente el poeta y el dolor de no ser correspondido en la medida pasional que lo desea. Encontramos en este libro:

> como centro y explicación de la pasión amorosa un toro habitado por el mismo rayo destructor que posesiona (sic) al poeta. El toro es el creador, no sólo de la tónica de El rayo que no cesa, sino de la tónica general del amor hernandiano. 35

La pasión amorosa -cuchillo/rayo/barro/toro-, supeditada a los reparos de la amada, es el conflicto central de todo el libro y recibe respaldo y reafirmación

desde los patrones míticos universales:

> The bull and the thunderbolt were very early on (by 2400 BC) symbols connected with Gods of the sky and weather. In archaic cultures, the bellowing of the bull was likened to thunder and hurricanes... 36

Dentro de estos mitemas el toro tiene como función esencial el aparejarse con las diosas para ejercer sobre ellas su poder fecundador -Zeus y Europa, Pasifae y el Minotauro son ejemplos de la mitología griega- y aparece, por tanto, sojuzgado a la mujer-luna como único medio para llevar a cabo su función genésica:

> The gods of the weather (thunder, storm, rain) and of generation (the bull) lose their celestial autonomy, their absolute sovereignity. Each is accompanied, and often dominated, by a Great Goddess upon whom the fecundity of the universe ultimately depends. They are no longer the creators who made the cosmos, like the primordial sky gods, but simply fecundators and procreators at the biological level. Hierogamy with the goddess becomes their essential function. 37

Tanto en las visiones mitopoéticas como en la mariología católica el poder del toro está supeditado y estrechamente ligado al poder femenino:

> Everything connected with fecundity belongs, more or less directly, to the immense orbit of Moon-Waters-Woman-Earth. 38

En la poesía de Miguel Hernández repercute el concepto dual de fuerza pasional y ente fecundante del toro que surge y reaparece sucesivamente en las religiones universales:

> Quiero insistir en el doble simbolismo pasional y genesíaco del toro en la poesía hernandina. ¿Dónde encontró Miguel Hernández tal simbolismo que es el mismo en Historia de las Religiones Primitivas y Precristianas y en psicología profunda? En Historia de las Religiones el toro representa al dios fecundante, dador de la vida. Tal es el Apis del Egipto faraónico, tal el Minos de la Creta minoica, y Mitra, el dios-toro de los persas que todos los años moría con el pecho desgarrado para que su sangre, vertiéndose sobre la tierra, la fecundase y renaciese la vida, secuestrada durante el invierno por los poderes del mal. 39

Los antecedentes al tema del toro abundan en la poesía de Miguel Hernández anteriores a este momento. Encontramos en sus primeros poemas varios animales que participan de sentimientos-afines al hombre enamorado. En el "Romancillo de mayo", por ejemplo, surge el primer toro enamorado de la poesía de Hernández.[40] En "De amor penadas se alicaen las flores" y en "El silbo del mal de ausencia" el poeta recurre al símil para comparar su pena de hombre sin amor con la de un solitario cordero. En "¿Para qué necesito los espejos?" es el gallo quien se encuentra en las mismas circunstancias. No es hasta "Trinar -de amor" que encontramos un antecedente cercano al toro de El rayo que no cesa. Al experimentar el dolor profundo de la soledad, este toro participará de un sentimiento inherente al ser humano y expresará su rabia y dolor: "La soledad del toro en la pastura/¿no se hace rabia lírica?, ¿no brama?" (p. 200). En "Corrida real" el toro enfrentará estoicamente su trágico destino a sabiendas de que sólo lo llevará a la muerte: "mas no: que por ser fiel a su destino/el toro está queriendo que él lo mate." (p. 154)

En El rayo que no cesa el tema del toro reunirá todos estos antecedentes para convertirse, según Cano Ballesta, en un símbolo bisémico que acopiará en sí los

elementos fundamentales de esta Weltanschauung:

> El símbolo del toro juega un papel decisivo en la obra de Miguel Hernández, y se va constituyendo a lo largo de toda ella en una constante poética que resume en sí todos los aspectos esenciales de su cosmovisión. [41]

En el soneto "Silencio de metal triste y sonoro" el poeta atribuye a un toro enamorado su propia amalgama sentimental que convierte en elementos pariguales el sexo, la vida y la muerte:

> Silencio de metal triste y sonoro,
> espadas congregando con amores
> en el final de huesos destructores
> de la región volcánica del toro.
>
> Una humedad de femenino oro
> que olió puso en su sangre resplandores,
> y refugió un bramido entre las flores
> como un huracanado y vasto lloro.
>
> De amorosas y cálidas cornadas
> cubriendo está los trebolares tiernos
> con el dolor de mil enamorados.
>
> Bajo su piel las furias refugiadas
> son en el nacimiento de sus cuernos
> pensamientos de muerte edificados. (p. 235)

En este poema se establecen unos paralelismos entre toro y hombre que componen la simbología bisémica y que son esenciales para el desarrollo de imágenes de tipo mítico. El toro siente alterarse su mundo biológico por la presencia de la hembra. Como resultado surgirá en él, como en el poeta, la antítesis amor-dolor y la conciencia de la aproximación entre el sentimiento amoroso y la muerte. El toro según Cano

es para Miguel el tipo del gran enamorado, cuyo amor no es correspondido." [42]

El dolor se acrecienta cuando el poeta-toro se compara con los campesinos en el soneto "Por una senda van los hortelanos", quienes gozan del privilegio amoroso; privilegio el cual no parecen estar destinados el poeta y el toro. Afirma Cano que en este soneto se produce la identificación con el toro, porque como el animal "se siente Miguel trágicamente arrancado al ritmo general de la vida, que viene a acabar en la caricia, la canción y el beso." [43] Este toro que llora en soledad, a pesar de su imponente presencia y virilidad, es, según Luis Felipe Vivanco, "la criatura poética más impresionante" [44] de toda la poesía de Miguel Hernández:

> Bajo su frente trágica y tremenda,
> un toro solo en la ribera llora
> olvidando que es toro y masculino. (p. 243)

El poeta antepone a nuestro ojos un toro "profundamente humano, [cuyas] violencias internas se resuelven en lágrimas. Por primera vez en la poesía española se esboza una definida minotauria." [45]

A diferencia de los sonetos aludidos, en los cuales el énfasis radica en el sentimiento del amor más que en sus corolarios muerte y vida, los sonetos "El toro sabe al finde la corrida" y "La muerte, toda llena de agujeros" recalcan la actitud del poeta-toro ante la muerte:

> El símbolo del toro a lo largo del libro El rayo que no cesa se carga con esa misma agravación trágica que la pena, hasta esa exasperación desesperada y cínica a la vez en que la víctima ya no es sino consentimiento absoluto a la victoria de la muerte aceptada y de lo que hace su propia victoria a expensas de sí mismo. [46]

En el primer soneto, la muerte es, tanto para toro como para poeta, un vino espeso con "gusto a espada" que prefigura el aura trágica que rodea las vidas de ambos, y un ente "que el equilibrio impide de la vida." Toro y hombre iniuyen sus sinos porque éstos "son idénticos. Una misma suerte violenta les está reservada."[47]:

> Y como el toro tú, mi sangre astada,
> que el cotidiano cáliz de la muerte,
> edificado con un turbio acero,
>
> vierte sobre mi lengua un gusto a espada
> diluido en un vino espeso y fuerte
> desde mi corazón donde me muero. (p. 238)

En "La muerte, toda llena de agujeros", muerte y toro reaparecen para fundirse míticamente en una sola cosa, equivalencia patente en diversas religiones:

> According to Frobenius, the black bull is linked with the lower heaven, that is, with death. This belief prevailed in India; and in lands as remote as Java and Bali which fell under the influence of Indian culture, it was the custom to burn the bodies of princes in coffins shaped like bulls. There are Egyptian paintings of a black bull bearing the corpse of Osiris on its back. 48

La imagen de la muerte participa igualmente en este poema de su valencia mítica simbolizada en el concepto del agujero, túnel u orificio para pasar de un mundo hacia el otro:

> Primitive Indian peoples were mainly concerned with its symbolism as the physical level, identifying the hole with the female sexual organs, although they too had an intuitive awarenessof the fact that holes could stand for the "gateway of the world", which the soul has to cross in order to be released from the cycle of karma. In the Brihadaranyaka Upanishad it is said that "when a human being leaves this world, he makes his way through the air, and the air opens up for him as wide as a cartwheel". 49

El símbolo del toro cobra su mayor significado emotivo y poético en este libro a través de la estructura paralelística que provee el símil repetitivo en el soneto "Como el toro he nacido para el luto". Poeta y toro comparten y presienten un mismo destino trágico para el cual ambos están virilmente marcados por su sexo. Igualmente están destinados al amor y mientras el toro tiene la marca del carimbo en las ancas, el poeta alberga su distintivo de hombre en el corazón. Poeta y toro representan la fuerza genésica vital y la pasión amorosa apareadas con su elemento opositor y parigual que es la muerte. Ambos sienten la burla del destino: el toro al recibir la herida de la espada como corona de su esfuerzo en la corrida y el poeta al recibir la herida del "carnívoro cuchillo", que es la vida y el amor:

> Como el toro me crezco en el castigo,
> la lengua en corazón tengo banada
> y llevo al cuello un vendaval sonoro.
>
> Como el toro te sigo y te persigo,
> y dejas mi deseo en una espada,
> como el toro burlado, como el toro. (p. 241)

El valor de este animal como símbolo bisémico de patente envergadura mitopoética es indudable, ya que al "recurrir al toro como símbolo, Miguel Hernández reconoce en él una concentración de caracteres, debilidades y valores que lo convierten en ser representativo de todo cuanto él siente, desea y soporta."[50]

El tema taurino, junto al del cuchillo y el barro, contribuye decisivamente a

la trascendencia de El rayo que no cesa como obra determinante para la iniciación del "simbolismo privado" de la poesía de Miguel Hernández:

> Del tema del toro en la poesía española podrá decirse todo menos que es nuevo; es viejo de siglos. La originalidad de Miguel Hernández no está, pues, en el tema en sí, sino en la intención y sentido que se le da. El toro es, a veces, encarnación de la vida, del vigor; en otras ocasiones premonición de la propia muerte; por último, el toro es la personificación del destino ciego por el que el poeta se siente arrebatado. 52

Su valor y relevancia se extiende y reaparece en la obra posterior, al prefigurar el tema de la sangre como vínculo universal y elemento clave de su cosmovisión en poemas futuros como "Mi sangre es un camino" y "Sino sangriento":

> El trágico destino del toro ha pasado a ser una vivencia real e íntima. La vida la identifica Hernández, como las primitivas civilizaciones, con la sangre, y ésta aparece como un río que arrastra un caudal de alborotados toros suicidas, toros que correan cabestros y se estrellan contra un preestablecido destino inmutable. 53

Prefigura a la vez este tema el significado colectivo que tendrán los toros en Viento del pueblo y en El hombre acecha donde "ya no serán símbolo de amor, sino de aliento y de gallardía o el clásico símbolo de España. El toro toma otros derroteros que son de tragedia colectiva..." 54

Dos sonetos más en este libro, aunque no enmarcados de modo directo dentro de los tres temas básicos cuchillo, barro y toro, contienen imágenes poéticas y posturas emotivas afines al pensar mítico. En "Vierto la red, esparzo la semilla" el poeta alude paralelamente a las actividades de la pesca y de la siembra como afines a su anhelo frustrado de correspondencia amorosa:

> Vierto la red, esparzo la semilla
> entre ovas, aguas, surcos y amapolas,
> sembrando a secas y pescando a solas
> de corazón ansioso y de mejilla. (p. 240)

El poeta espera que la lluvia y la tormenta fertilicen la tierra -que es a la vez el poeta- y aumenten el caudal del mar con la esperanza de obtener cosecha, pesca y amor:

> Espero a que recaiga en esta arcilla
> la lluvia con sus crines y sus colas,
> relámpagos sujetos a las olas
> desesperando espero en esta orilla. (p. 240)

Este cuarteto desarrolla una imagen afín a la ya elaborada en "Me llamo barro" cuando el poeta expresa su amenaza sobre la reacción del barro ante el pie que lo oprime:

> Teme que el barro crezca en un momento,
> teme que crezca y suba y cubra tierna,
> 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
> 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.
>
> Antes que la sequía lo consuma
> el barro ha de volverte de lo mismo.
> ("Me llamo barro", p. 237)

En el soneto que nos ocupa, el autor acude finalmente a estructuras míticas universales cuando alude al destino -representado por la luna- como causante de su fracaso -"luna de perdición"- y al destacar el sentido de mensura que tuvo y tiene para el hombre este astro -"Pero transcurren lunas y más lunas"-.

La siembra, la lluvia y la pesca son tres hechos estrechamente asociados con la fertilidad en el marco de pensamiento mítico- religioso [55] y representan en el poema el anhelo de unión física y de propagación de la especie que mueve al poeta enamorado: tema central que une los poemas de El rayo que no cesa. Esta aspiración y su representación en la siembra es claro antecedente de mitemas que desarrollará más profundamente en composiciones como "Canción del esposo soldado" y "Muerte nupcial".

En el soneto "Ya de su creación, tal vez, alhaja", Hernández reelabora un tema preludiado en la Octava XXXVI ("Final modisto de cristal y pino") de Perito en lunas. En El rayo que no cesa el ciclo representado por la madera del ataúd que va de semilla a árbol y de éste a madera para finalmente reintegrarse a la tierra y reiniciar otro ciclo similar, representa otro panorama de pensamiento esencialmente mítico. Mircea Eliade señala que:

> The plant world embodies (or signifies, or shares in) the reality of which life is made, which creates untiringly, which is ever reborn in an innumerable variety of forms, and is never worn out. 56

El tema del ciclo vegetal nos lleva indudablemente hacia las imágenes que constituyen el último poema extenso del libro: la "Elegía" a Ramón Sijé. Este poema no

se integra en la temática central de amor pasional no correspondido de El rayo que no cesa. Es, sin embargo, una de las composiciones más conocidas de Miguel Hernández y contiene, por su profundo contacto con el mundo emotivo del poeta, mitemas significativos de su "simbolismo privado".

Ernst Cassirer afirma, como parte de su filosofía del pensamiento mítico, que el sustrato para el surgimiento del mito es la emoción:

> Myth is an offspring of emotion and its emotional background imbues all its productions with its own specific color.
>
> . . .
>
> The real substratum of myth is not a substratum of thought but of feeling. 57

La "Elegía" a Ramón Sijé, por su profundidad emotiva a la par que mítica, ejemplifica las aseveraciones de Cassirer en torno al origen del pensar mitopoético. Es arte vivo, producto del hondo sentir del poeta ante la inesperada y prematura muerte de su amigo; es, como lo concebía Goethe:

> ". . . the only true art. When it acts on what lies round it from inward, single, individual, original, independent feeling careless and even ignorant of all that is alien to it, then, whether born of rude savagery or of cultivated sensibility, it is whole and living." 58

La "Elegía" consta de cuatro partes básicas: la descripción y proyección mítica de los sentimientos del poeta ante el hecho que lo conmueve, la visión mitopoética de la muerte, el desencadenamiento de la ira, y la negación mítica de la muerte simbolizada en la esperanza del retorno.

El mitema con el cual se inicia el poema es el concepto homo-humus. Sin embargo, en esta ocasión su trascendencia no consta solamente de la profundidad alcanzada a través de la emoción mitopoética, sino también de la plenitud del concepto cíclico alcanzado a lo largo del poema.

El dolor del poeta, quien con sus lágrimas riega la tierra donde reposan los restos de su amigo, da lugar al primer mitema de la "Elegía": la estercolación. El cuerpo del amigo ha regresado a su lugar de origen a cumplir con su misión cíclica para eventualmente retornar a la vida a través del reino vegetal. Sobre este ciclo señala Mircea Eliade:

> But there is no such break between the earth and the forms engendered by it; these forms remain bound to their source, from which they are in any case separated only for a time, and to which they will return to rest, to be strenghtened, and one day to reappear. That is why there is a magic, sympathetic bond between the earth and the organic forms it has engendered. 59

La idea concebida poéticamente por Hernández en esta elegía se repite incesantemente en los patrones mítico-religiosos del mundo:

> In Egypt, the dead are sometimes identified with Osiris, and thus may hope for an "agricultural destiny", their bodies germinating like seeds. On a burial stele now in the British Museum, the dead man addresses a prayer to Ra "that his body may grow as seed."
>
> . . .
>
> Aeschylus also glorifies her [la tierra], for it is the earth that "gives birth to all beings, feeds them, and receives back from them the fertile seed."
>
> . . .

> Hippocrates tells us that the spirits of the dead make seeds grow and germinate, and the author of the Geoponica says that the winds (or souls of the dead) give life and everything else. 60

Hernández incorpora aquí plena y profundamente lo que en su primera poesía era intuición leve y amorfa. El llamado de la tierra, el anhelo de fusión con ella en búsqueda de paz, la identificación con la patria y el propio afán regresivo del poeta, temas que formarán parte de su futura poesía, tienen su punto de partida en los mitemas de este poema.

El retorno del cuerpo amigo a la tierra alberga para Hernández, como en todo patrón mítico, la esperanza del regreso ya que el hombre por miles de años observó:

> the periodic regeneration of plant life and learnt from it the solidarity of man and seed, and the hope that regeneration might be achieved after death and by means of death.
>
> . . .
>
> Plant life, which is reborn by means of apparent disappearance (the burying of seed in the earth) offers at once an example and a hope; the same thing may happen to the souls of the dead.
>
> . . .
>
> Like seeds buried in the womb of the earth, the dead wait for their return to life in their new form. 61

El alimento sanguíneo que nutrirá las amapolas surgirá como evidencia irrefutable a través de su color:

> Yo quiero ser llorando el hortelano
> de la tierra que ocupas y estercolas,
> compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracoles
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler meduele hasta el aliento. (p. 244)

La sangre, fuerza sostenedora de la vida para el hombre primitivo, vigorizará al mundo vegetal porque es:

> una forma de vida, está hermanada con esa otra forma de la vida que brota de la tierra bajo la numerosa especie del mundo vegetal. Millares de mitos y de ritos conocen y utilizan esa fraternal comunión entre la sacralidad de la vida orgánica (sangre) y la sacralidad del mundo vegetal. 62

La muerte es "manotazo", "golpe", "hachazo" y "empujón" que ha derrumbado la vida de Ramón Sijé y que precipita el inmenso dolor del poeta. Cuando Hernández acude a la imagen "ando sobre rastrojos de difuntos" invoca indirectamente la representación tradicional de la muerte como segadora de vidas con su guadaña al hombro para tronchar éstas. La muerte como ser volátil:

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo. (p. 244)

unida a la visión elevada del alma del muerto:

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajorearás tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores. (p. 245)

participa igualmente de una asociación tradicional, mítica y religiosa. Tiene alas porque está estrechamente asociada al aire, al vuelo, al ave, a la mariposa, a la idea de ángel...

La muerte, como el aire, es intangible. Afirma Luis Sáinz Hoyos y Sancho Nieves de Hoyo que:

> Es constante establecer la analogía del alma con el aliento, la sombra, la imagen, el eco, la mente, y el estimarla como representada también por el espíritu;pero siempre, sin excepción alguna de pueblo o raza, como invisible e impalpable. 63

Es ave porque representa la ascensión del alma hacia lo infinito:

> This interpretation of the bird as symbolic of the soul is very commonly found in folklore all over the world. [...] This was given precise expression in ancient Egyptian symbolism by supplying the bird with a human head; in their system of hieroglyphs, it was a sign corresponding to the determinative Ba (the soul), or the idea that the soul flies away from the body after death. This androcephalus bird appears also in Greek and Romanesque art, and always in this same sense. 64

Es mariposa porque ésta es:

> Among the ancients, an emblem of the soul and of the unconscious attraction towards light. 65

y es ángel -los Gnósticos representaban a la muerte como un ángel-. 66

El poeta se autodiviniza cuando expresa su ira al equipararse a un ser sup... capaz de mover sobrenaturalmente a un sinnúmero de fuerzas que ahuyentarán al... muerte. Junto a la divinización de lo humano, podemos apreciar en estos versos... visión mítico-primitiva de la muerte como intervención de espíritus hostiles:

> No perdono a la muerte enamorada,
> no perdono a la vida desatenta,
> no perdono a la tierra ni a la nada.
>
> En mis manos levanto una tormenta
> de piedras, rayos y hachas estridentes
> sedienta de catástrofes y hambrienta. (p. 245)

No obstante, el poeta no admite la muerte como final absoluto ya que:

> por hipótesis 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. 67

Por tal razón, confía en el regreso del amigo y al hacerlo vuelve a integrarse en los patrones de pensamiento mítico universales en los cuales:

> la idea de la muerte está cargada de horror, de deseo de apartar su amenaza, de esperanza vaga de alejarla -no de explicarla-, de hacerla irreal hasta concluir negándola. El mito, al respaldar la creencia en la inmortalidad, en la juventud eterna, en una vida más allá de la tumba, no es la reacción intelectual ante una incógnita, sino un acto de fe explícito, nacido de una profundísima rebelión instintiva y emocional contra la idea más formidable y obsedente que puede darse. 68

El amigo-ave regresará de su ascensión al infinito y se manifestará inicialmente a... naturaleza:

> Volverás a mi huerto y a mi higuera:
> por los altos andamios de las flores
> pajarearás tu alma colmenera
>
> de angelicales caras y labores.
> Volverás al arrullo de las rejas
> de los enamorados labradores.
>
> Alegrarás la sombra de mis cejas,
> y tu sangre se irá a cada loco
> disputando tu novia y las abejas. (p. 245)

Esta idea aparece respaldada también por los patrones míticos universales:

> The trascending of the human condition by entering a sacred place (a temple or an altar), by some ritual consecration, or by dying, is expressed concretely as a "passage", a "rising", an "ascension". 69

El último elemento de persuasión a que recurrirá el poeta para el regreso de su amigo a la vida será la necesidad de reanudar sus acostumbradas, profundas y afectuosas conversaciones. El punto de reunión será junto a un árbol de almendro:

> Tu corazón, ya terciopelo ajado,
> llama a un campo de almendros espumosos
> mi avariciosa voz de enamorado.
>
> A las alegres almas de los rosas
> del almendro de nata te requiero,
> que tenemos que hablar de muchas cosas,
> compañero del alma, compañero. (p. 245)

El amigo regresará -hecho inducable para el poeta- a través del ciclo vegetal de la naturaleza y se manifestará junto al almendro para reanudar el diálogo. La

noción de la muerte unida a los árboles tiene también su representación dentro de los patrones míticos de las diversas religiones:

> What is important in all these customs is this notion of constant flowing of life between the plant level -as source of never-failing life- and the human; men are all simply projections of the energy of the same vegetal womb, they are ephemeral forms constantly produced by the overabundance of plants. Man is an ephemeral appearance of a new plant modality. When he dies, or, rather, abandons his human condition, he returns -as "seed" or as "spirit"- to the tree. In fact, these concrete formulae merely express a change of level. Men again become one with the womb of all things, again acquire status of seed, again become germs. Death is a renewal of contact with the source of all life. We find this same basic conception in all the beliefs connected with the Earth-Mother and the mystiques of agriculture. Death is simply a change of modality, a passing to another level, a reintegration into the womb of all things. If reality and life are expressed in terms of vegetation, the reintegration is merely a change of form: the dead man changes from the form of a man to the form of a tree. 70

El proceso mitopoético de impresión, interiorización, perspectiva y expresión ante el doloroso hecho trae como consecuencia la creación de imágenes estéticas que logran para el poeta un último consuelo cifrado en la esperanza de la regeneración. Igualmente ocurre en los mitos:

> Mythical thought is especially concerned to deny and negate the fact of death and to affirm the unbroken unity and continuity of life. 71

Imagen de tu huella y El silbo vulnerado

Imagen de tu huella y El silbo vulnerado, ambos escritos durante el 1934,

fueron los precursores de El rayo que no cesa. De aquellos libros la mayor parte de los sonetos, más pulidos por su autor, pasaron al último. De Imagen de tu huella quedaron cuatro sonetos sin incorporarse a El rayo que no cesa; de El silbo vulnerado quedaron quince.[72]

La siembra, la copulación y los paralelismos cósmicos para ambos actos constituyen la base temática del soneto "Ya se desembaraza y se desmembra" de Imagen de tu huella:

> Es el tiempo del macho y de la hembra,
> y una necesidad, no una costumbre,
> besar, amar en medio de esta lumbre
> que el destino decide de la siembra.
>
> Toda la creación busca pareja:
> se persiguen los picos y los huesos,
> hacen la vida por todas las cosas. (p. 250)

Este poema es un evidente precursor temático de "Canción del esposo soldado" e "Hijo de la luz y de la sombra", composiciones en las cuales el poeta abundará en los paralelismos e interdependencias entre el acto de amar y los ciclos cósmicos circundantes. Al aproximar los actos de amar y de la siembra el poeta concurre con el tema arat-amat que más tarde será mitema de significativa importancia en su "simbolismo privado"[73] y el cual aparece frecuentemente en la poesía latina:

> the comparison of woman with the ploughed furrow, of the act of generation to agricultural labour, is a widespread and very primitive instuition. 74

En El silbo vulnerado, obra que permaneció inédita hasta el 1949 cuando

José María de Cossío la publicó, destacan dos sonetos por su valor potencial para el desarrollo de futuros mitemas. El tema de la madre-tierra es el patrón mítico -más sugerido que logrado- del soneto "¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!". En éste el poeta-labrador percibe en la tierra un olor a regazo materno que lo inclina a recostarse en ella para "despenarse" y anhelar el momento de la muerte:

> ¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!:
> hace un olor a madre que enamora,
> mientras la azada mía el aire dora
> y el regazo le deja pechiabierto.
>
> Me sobrecoge una emoción de muerto
> que va a caer al hoyo en paz, ahora,
> cuando inclino la mano horticultora
> y detrás de la mano el cuerpo incierto.
>
> ¿Cuándo caeré, cuándo caeré al regazo
> íntimo y amoroso, donde halla
> tanta delicadeza la azucena?
>
> Debajo de mis pies siento un abrazo,
> que espera francamente que me vaya
> a él, dejando estos ojos que dan pena. (pp. 257- 258)

En poemas como "El niño yuntero" y "Madre España" comprobaremos el desarrollo pleno del mitema de la madre-tierra que a su vez ocupa lugar trascendental en el sentir mitopoético de todos los tiempos:

> What we call life and death are merely two different moments in the career of the Earth-Mother as a whole: life is merely being detached from the earth's womb, death is a returning "home". The wish so many people feel to be buried in their own country is simply a profane form of this mystical love of one's own home. The burial inscriptions of the Roman Empire demonstrate the joy of being buried in the soil of one's homeland: "Hic natus hic situs est"; "Hic situs est patriae"; "Hic quo natus fuerat optans erat illo revelti", etc. And others witness the sorrow of not having this consolation: "Altera contexit tellus dedit altera nasci", and so on. And, then, too, traitors were refused burial, because, Philostratus explains, they were not worthy "of being sanctified by the earth". 75

En "Como quedo en la tarde que termina" del mismo libro, el poeta indica su dolor de amor mediante la metáfora "son un arado urgente junto al pecho,/que hurgando en mis entrañas me asesina." (p. 260) La identificación del hombre con el arado se unirá en su poesía posterior a la de la mujer con el surco para desarrollar plenamente el mitema arat-amat en "Canción del esposo soldado". La tierra reaparecerá también como destino final del hombre y lugar donde logrará despenarse el sufrido campesinado en poemas como "El niño yuntero".

Los sonetos de Imagen de tu huella y de El silbo vulnerado que no llegaron a formar parte de la versión final de El rayo que no cesa son evidencia de la misma visión amorosa que impera en el último libro mencionado. El amor es "como una fuerza destructora y vital, al mismo tiempo: tierra, amor, dolor, y muerte son términos que se equivalen e intervalen en el libro."[76]

El amor es dolor para Hernández como es destrucción para Vicente Aleixandre. La vivencia apreciable en los sonetos y poemas de El rayo que no cesa y sus libros antecedentes nos conduce a su próxima etapa poética -mimética a la par que coincidente- en la cual cultivará la imagen de rasgos surrealistas. Amor es para Miguel Hernández, al igual que para Vicente Aleixandre:

> morir y destruirse. El amor, en consecuencia, es destrucción, es muerte. Pero, a la inversa, la muerte es amor. [...] La existencia

es dolorosa para el poeta y el mundo también lo es, ya que en él la felicidad huye como una sombra o una mariposa delante del hombre que la persigue. Sin embargo, así, el poeta ha de amar en medio de tanto dolor, a sabiendas de que se destruye amando. 77

Poemas anteriores a la Guerra Civil: el surrealismo

Los poemas escritos por Miguel Hernández en el período inmediatamente anterior a la Guerra Civil española -"entre 1935 y 1936 (antes del verano)" 78 evidencia tanto influencias como coincidencias con la poesía de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. Ya hemos señalado cómo la visión del amor en El rayo que no cesa al equivalerse con el dolor y la muerte coincide con la aleixandrina de destrucción e integración al cosmos. Convienen también Hernández y Aleixandre en su noción del hombre como elemento en fusión plena con el cosmos, idea que plasman en su poesía a través de imágenes que expresan cómo "es en el amor donde el hombre obtiene la máxima proximidad al universo cósmico". 79

La influencia de Aleixandre -no sólo la coincidencia- es también patente. Carlos Bousoño opina que Miguel Hernández:

> tenía conciencia de su conexión con respecto a la lírica de Vicente Aleixandre. Y como, por otra parte, se sentía seguro y fuerte en su personalidad absolutamente definida, no experimentaba ambage alguno en declarar francamente su pensamiento. Miguel Hernández no era como escritor ni débil ni vacilante y por ello no necesitaba ocultar sus fuentes. 80

Por ello al dedicar su poemario de guerra El hombre acecha (1937) a Vicente Aleixandre, Hernández afirma:

> Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos en mi guitarra, lo hallo en la tuya. (p. 303)

No obstante, la influencia y coincidencia más patentes en los poemas de Miguel Hernández de esta época es la de Pablo Neruda. El surrealismo llega a la poesía de Hernández "en sus técnicas más características disfrazado de nerudismo" 81 y estimula, acendra y reafirma en él al poeta telúrico, cósmico y personal que ya surgía con fuerza singular desde El rayo que no cesa. Por ello Juan Cano Ballesta expresa que hay "una actitud común ante la poesía y la vida, que Miguel Hernández sigue arrastrado por su instinto poético, y Neruda formula teóricamente en su manifiesto." 82 Cano afirma -y la poesía de Hernández anterior a este período lo comprueba- que más que influencia, la poesía surrealista de Neruda fue coincidencia y reafirmación de las intuiciones poéticas anteriores. Como ejemplo alude Cano al tema sexual y nos dice que:

> Mucho antes de conocer a Neruda ya había sido el tema sexual una constante de su poesía. Esto prueba una vez más cómo fue una cierta afinidad interna la que unió entre sí a estos dos grandes poetas de lo material y corpóreo. 83

Igualmente ocurre con los temas poéticos de índole personal, "la conversión del sujeto en objeto poético, la vuelta al tema del corazón":

> Miguel Hernández -por citar el ejemplo más destacado- no se había avergonzado de verter en el poema sus íntimas vivencias amorosas ya mucho antes de conocer a Neruda. Este había venido muy oportunamente a engrosar las filas de un movimiento y logró formular con prestigio y autoridad ideas que varios jóvenes de la capital española

sentían muy hondo por aquellas fechas. 84

El contacto con la poética y la persona de Pablo Neruda estimula también en Hernández el concepto de poesía como misión social, la enumeración de objetos inertes asociados a imágenes visionarias hiperbólicas y caóticas, el rompimiento con los moldes métricos -aunque de modo temporal y breve-, y el cultivo del verso libre: 85

> El poeta autodidacta que había iniciado su actividad creadora en octavas reales y perfectos sonetos ve realizado por un poeta de prestigio lo que él había intuido y soñado hace tiempo: dar rienda suelta a su sentir lírico, dejarlo libre de trabas y cadenas. 86

La coincidencia más plena entre Hernández y Neruda reside -por brotar genuinamente de su singular sensibilidad creativa y ser consubstancial a su experiencia vital- en la presencia de raíces telúricas e imágenes de índole cósmica y en la trascendencia de los temas sexuales y de la sangre en su temática. Así lo observa Darío Puccini:

> Neruda y Hernández se limitan, substancialmente, a ausaciar una poesía intuitiva, dirigida a expresar las primigenias fuerzas de la tierra (telurismo) así como las delirantes y convulsionadas voces de las cosas y de los hombres, unidos en el caótico y hermoso abrazo de la realidad cotidiana (tremendismo y naturismo). 87

La influencia nerudiana es patente en diversos poemas del período que nos ocupa: "Mi sangre es un camino", "Vecino de la muerte", "Sonreídme" y "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda". Al tema de la sangre -frecuente en Neruda- se unen en estos poemas las imágenes visionarias -"Con la boca cubierta de raíces",(p. 236);

"De nuestra sangre ahora surten crestas,/espolones, cerezas y amarantos" ("Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda", p. 287); la enumeración de gerundios:

> Mírala con sus chivos y sus toros suicidas
> corneando cabestros y montañas,
> rompiéndose los cuernos a topazos,
> mordiéndose de rabia las orejas,
> buscándose la muerte de la frente a la cola.
> ("Mi sangre es un camino", p. 272);

las imágenes de raigambre telúrica y cósmica:

> En esta gran bodega donde fermenta el polvo,
> donde es inútil injerir sonrisas,
> pido ser cuando quieto lo que no soy movido:
> un vegetal, sin ojos ni problemas;
> cuajar, cuajar en algo más que en polvo,
> como el sueño en estatua derribada;
> que mis zapatos últimos demuestren ser cortezas,
> que me produzcan cuarzos en mi encantada boca,
> que se apoyen en mí sembrados y viñedos,
> que me dediquen mosto las cepas por su origen.
> ("Vecino de la muerte", p. 276)

En "Mi sangre es un camino", Hernández elabora el tema de la sangre como castigo doloroso y destino trágico que es a la par fuerza sexual genésica con capacidad para proyectarlo en la eternidad:

> La puerta de mi sangre está en la esquina
> del hacha y de la piedra,
> pero en ti está la entrada irremediable.
>
> Necesito extender este imperioso reino,
> prolongar a mis padres hasta la eternidad,
> y tiendo hacia ti un puente de arqueados corazones
> que ya se corrompieron y que aún laten. (p. 272)

Según Marina Mayoral es en este poema:

> donde se formula por primera vez claramente una de las ideas centrales del mundo erótico de Miguel Hernández:en la unión carnal el hombre se realiza plenamente, alcanza su destino de ser humano, heredero y transmisor a un tiempo de una sangre que le preexiste y que él con este acto prolongará hasta el infinito. 88

Esta imagen de prolongación en la eternidad a través del cuerpo de la amada será decisiva en la futura cosmovisión y mitopoiesis de Miguel Hernández. Así será en "Canción del esposo soldado":

> He poblado tu vientre de amor y tiempo,
> he prolongado el eco de sangre que respondo
> y espero sobre el surco como el arado espera:
> he llegado hasta el fondo. (p. 341)

y en el tercer poema del tríptico "Hijo de la luz y de la sombra":

> No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
> y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
> Porque la especie humana me han dado por herencia
> la familia del hijo será la especie humana.
> (p. 421)

El tema también se repetirá en su poesía futura en "La boca":

> Beso que va a un porvenir
> de muchachas y muchachos,
> que no dejarán desiertos
> ni las calles ni los campos.
> ¡Cuánta boca ya enterrada,
> sin boca, desenterramos! (p. 464)

Sobre la imagen sanguínea y su trascendencia en la poesía de Hernández afirma Javier Herrero que:

> La gran imagen central de la poesía de Miguel Hernández es la sangre: alrededor de ella se agrupa una constelación de metáforas secundarias que, en conjunto, nos traducen a términos poéticos el mundo de ideas y valores subyacentes a su visión del mundo y del destino humano. La sangre representa metafóricamente al hombre como ser, paradójicamente, eterno e histórico, es decir, a la humanidad en lo que en ella hay de permanente, y en su constante espiración hacia una realización en la libertad. 89

Sobre ella también emitió su opinión Ramón Sijé en carta dirigida a Hernández desde Orihuela el 29 de noviembre de 1935 -un mes antes de su muerte-:

> Neruda:mo ¡qué horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello de partes prohibidas y de prohibidos cabellos!); aleixandrismo; albertismo. Una sola imagen verdadera: la prolongación eterna de los padres. Lo demás, lo menos tuyo. ¿Dónde está Miguel, el de las batallas?...

En "Sino sangriento", según Darío Puccini "retorna el tema de la sangre ancestral, que se va haciendo persona, bestia, furor, destino, río, mar, 'viento y nada'." 90 Al motivo de la sangre se unirán en este poema alusiones al tema del toro y del cuchillo. De este modo esta composición se integra a los patrones míticos elaborados previamente en El rayo que no cesa:

> De sangre en sangre vengo
> como el mar de ola en ola,
> de color de amapola el alma tengo,
> de amapola sin suerte es mi destino,
> y llego de amapola en amapola
> a dar en la cornada de mi sino. (p. 273)

Vine con un dolor de cuchillada,
me esperaba un cuchillo a mi venida,
me dieron a mamar leche de fuera,
zumo de espada loca y homicida,
y al sol el ojo abrí por vez primera
y lo que vi primero era una herida
y una desgracia era. (p. 274)

...

Me veo de repente,
envuelto en sus coléricos raudales,
y nado contra todos desesperadamente
como contra un fatal torrente de puñales. (p. 276)

Junto a las alusiones a toros y cuchillos, nos retrotraen también al libro anterior de Hernández las frecuentes alusiones al tema del rayo. Esta vez el rayo no representa el amenazante destino del poeta descargándose sobre sí mismo, sino que es fuerza destructiva -como en la "Elegía" a Ramón Sijé- representativa de ira, dolor y angustia:

Manejando mi sangre, enarbolando
revoluciones de carbón y yodo,
agrupando hasta hacerse corazón,
herramientas de muerte, rayos, hachas,
y barrancos de espuma sin apoyo,
ando pidiendo un cuerpo que manchar. (p. 272)

Este fenómeno natural recibirá un valor similar en el poema "Alba de hachas" de la misma época que "Sino sangriento":

Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas, puños, muertes las canciones,
el aire en que se apoyan para el vuelo
brazos que gesticulan como rayos. (p. 294)

Amanecen las hachas crispadas, vengativas.
Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal de rayo rudo. (p. 295)

En "Sanreídme" también aludirá al rayo: "En vuestros puños quiero ver rayos contra-yendose/quiero ver a la cólera tiándoos de la cejas"(p. 294). El rayo reaparecerá como valor comparativo en Viento del pueblo: en esa ocasión representará la ira de los soldados y su valor guerrero.

"Sino sangriento" reúne mediante el tema de la sangre los tres elementos básicos del corolario fundamental de la cosmovisión del poeta:

Me arrastra encarnizada su corriente,
me despedaza, me hunde, me atropella,
quiero apartarme de ella a manotazos,
y se me van los brazos detrás de ella,
y se me van los ansias en los brazos.

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,
ya que así se lo ordenan a mi vida
la sangre y su marea,
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.

Seré una sola y dilatada herida
hasta que dilatadamente sea
una cadáver de espuma: viento y nada. (p. 276)

Amor, vida y muerte son fuerzas equivalentes que simbolizadas por la sangre arrastran al poeta hacia su trágico destino. Como Ballesta señala que en esta composición:

> canta el poeta la fuerza inexorable y trágica de la sangre en la imagen continuada de un río de coléricos raudales, contra cuya corriente lucha Miguel Hernández impotente y desesperado. En este

> poema halla el mito de la sangre su más vigorosa expresión y la metáfora se convierte en portadora de uno de los más impresionantes pensamientos de la cosmovisión hernandiana. 91

Leopoldo de Luis señala a este poema como determinante para el estudio de la poesía posterior de Miguel Hernández por su capacidad sintética de prácticamente todos los elementos que ampliará en su poesía última:

> La sangre, el toro, el destino, como un cuchillo al que sale el hombre empujado del vientre materno, la fosa como fin de la tierra, el hueso como andamiaje del edificio humano y un estremecimiento de fatalidad y sentido trágico de la vida, en la que nada el hombre como contra un torrente de puñales. Poema clave en la obra del poeta, poema-cantera para los materiales de muchas de sus edificaciones posteriores. 92

La presencia determinante de los elementos básicos de la Weltanschauung de Hernández retrotrae al poema profundamente hacia el sentir mitopoético:

> Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad. 93

De todos los poemas de esta época "Sino sangriento" es el más penetrantemente mítico y, a la par, el más cercano a una vivencia sentimental, genuina, profunda, hondamente sentida.

El tema de la muerte en su trabazón con la vida y el amor es elaborado en "Sino sangriento" desde el punto de vista mitopoético. Al igual que en los poemas de El rayo que no cesa, en esta composición la muerte tiene "una base conceptual

> españolísima, y más específicamente quevedesca: la muerte habita el corazón del hombre, que la lleva en sí como simiente." 94

El poeta es, como en la poesía de Quevedo, un "edificio de sangre y yeso" arrastrado fatalmente por las fuerzas del amor, la vida y la muerte:

> La sangre me ha parido y me ha hecho preso,
> la sangre me reduce y me agiganta,
> un edificio soy de sangre y yeso
> que se derriba él mismo y se levanta
> sobre andamios de huesos. (p. 275)

Luis Felipe Vivanco observa que este poema desarrolla una visión paralela a la expresada por Federico García Lorca en su poema "Adán": el hombre nace a la vida para encauzarse hacia el sentimiento amoroso que a su vez lo arrastrará fatalmente hacia la inexorable muerte:

> El cuerpo del hombre, y con él su existencia entera, se ha convertido -como "Adán", en el soneto de Federico- en poderoso árbol de sangre. Todos llevamos dentro ese árbol, pero en Miguel Hernández se ha puesto a crecer desmesuradamente. 95

El tema de la muerte es punto de partida para el poema de corte neruduiano "Vecino de la muerte". En éste se refuerza la noción mitopoética de "estercolar", ya desarrollada anteriormente en la "Elegía" a Ramón Sijé. En "Vecino de la muerte", el poeta se pregunta: "¿No cumplirá mi sangre su misión: ser estiércol?" (p. 277). El poeta desea ser estiércol fecundador de la tierra, pero no polvo que se pierde en la nada:

Yo no quiero agregar pechugo al polvo:
me niego a su destino: ser echado a un rincón.
Prefiero que me coman los lobos y los perros,
que mis huesos actúen como estacas
para atar cerdos o picar espartos.

El polvo es paz que llega con su bandera blanca
sobre los ataúdes y las casas caídas,
pero bajo los pliegues un colmillo
de rabioso marfil contaminado
nos sigue a todas partes, nos vigila,
y apenas nos paramos nos inciensa de siglos,
nos reduce a cornisas y a santos arrumbados.

Y es que el polvo no es tierra.
La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo,
dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente.

Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra,
el hoyo desde el cual dará mis privilegios de león y nitrato
a todas las raíces que me tiendan sus trenzas.
(pp. 277-278)

De este modo no se interrumpe la fusión de hombre y naturaleza, y en su consecuencia el proceso de regeneración a través del ciclo vegetal:

En esta gran bodega donde fermenta el polvo,
donde es inútil injerir sonrisas,
pido ser cuando quieto lo que no soy movido:
un vegetal, sin ojos ni problemas;
cuajar, cuajar en algo más que en polvo,
como el sueño en estatua derribada;
que mis zapatos últimos demuestren ser cortezas,
que me produzcan cuarzos en mi encantada boca,
que se apoyen en mí sembrados y viñedos,
que me dediquen mosto las cepas por su origen. (p. 278)

La muerte es, una vez más, retorno al punto de partida; es logro pleno del ciclo homo-humus. Las raíces se nutrirán de su cuerpo y el hombre cumplirá con su destino al trascender a un ciclo infinito. De este modo Miguel Hernández confirma nuevamente a través de su poesía un anhelo mítico universal que respalda Mircea Eliade cuando indica que:

> the plant world embodies (or signifies, or shares in) the reality of which life is made, which creates untiringly, which is ever reborn in an innumerable variey of forms, and is never worn out. ... in so far as it signifies something other than itself. No tree or plant is ever sacred simply as a tree or plant; they become so because they share in a trascendent reality, they become so because they signify that trascendent reality. 96

El poema surrealista "Vecino de la muerte" es según Concha Zardoya:

> una visión de ese reino del cual se siente vecino, pero no quiere yacer entre coronas y epitafios ni en el polvo; su cuerpo pide tierra, barbecho y surco para ser sólo estiércol del que nacerán las uvas; así hará un hoyo en el campo y se pondrá a esperar la muerte. 97

Los hombres injustamente aniquilados cumplirán también con su destino de "estercoladores". Así lo afirma el poeta en "Sonreídme", poema controversible por su rechazo -¿real o aparente?- [98] de la religión y señalado como precursor de su poesía comprometida: "Habrá que ver la tierra estercolada/con las injustas sangres".

El motivo de la sangre reunirá nuevamente el tríptico temático amor-vida-muerte en el poema "Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre":

Pero aquí, en este mundo que se resuelve en hoyos,
donde la sangre ha de contarse por parejas,
las pupilas por cuatro y el deseo por millares,
¿qué puede hacer tu sangre,

el castigo mayor que tu padre te impuso,
qué puede hacer tu corazón, engendro
de una ola y un sol tumultuosos? (p. 284)

La necesidad de unión con el cuerpo femenino como centro del hombre llevará a éste inexorablemente hacia el amor y la muerte, a la par que hacia la prolongación eterna, porque "con la presencia femenina, el sexo se afianza más en su calidad de centro de gravitación cósmica. El hombre se siente biológicamente en paridad con el resto del universo."[99]

Reaparece el tema de la muerte en "Egloga" y "El ahogado del Tajo", elegías dedicadas a Garcilaso de la Vega y a Gustavo Adolfo Bécquer, respectivamente. El motivo sobre el cual radicará la elaboración mitopoética será el agua, sinónimo mítico de eternidad. Así lo es en "Egloga":

Un claro caballero de rocío,
un pastor, un guerrero de relente
eterno es bajo el Tajo; bajo el río
de bronce decidido y transparente.

Como un trozo de puro escalofrío
resplandece su cuello, fluye y yace,
y un cernido sudor sobre su frente
le hace corona y tornasol le hace.

El tiempo ni lo ofende ni lo ultraja,
el agua lo preserva del gusano,
lo defiende del polvo, lo amortaja
y lo alhaja de arena grano a grano. (p. 279)

El "caballero de rocío" yace bajo el Tajo acompañado del rumor del agua, resplandeciente y maravillosamente resguardado por ésta, esperando el momento del regreso.

El agua recibe en este poema su valor mítico tradicional:

> Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other, since immersion intensifies the life-force. 100

El poeta, por su parte, anhela participar de un estado análogo de hibernación que lo ampare del continuo dolor de vivir y amar:

Me ofende el tiempo, no me da la vida
el paladar ni un breve refrigerio
de afectuosa miel bien concedida
y hasta el amor me sabe a cementerio.

Me quiero distraer de tanta herida.
Me da cada mañana
con decisión más firme
la desolada gana
de cantar, de llorar y de morirme.

Me quiero despedir de tanta pena,
cultivar los barbechos del olvido
y si no hacerme polvo, hacerme arena:
de mi cuerpo y su estruendo,
de mis ojos al fin desentendido,
sesteando, olvidando, sonriendo
lejos del sentimiento y del sentido. (pp. 280-281)

Esta condición le permitirá alejarse del "carnívoro cuchillo" que le amenaza constantemente y que le conduce infaliblemente hacia la herida del amor y hacia la muerte. Por ello, según Cano Ballesta esta égloga se encuentra:

> transida de un dulce y melancólico sentir, en que la contención y el lenguaje renacentista claro y cristiano no impiden la explosión

de una honda pasión y el verbo desgarrador y cortante -"me siento atravesado del cuchillo de tu dolor", "estas congojas de puñal"- que asoman al poema como marca inconfundible del vate oriolano. 101

El ahogado del Tajo -Bécquer- flota también en estado de hibernación eterna resguardado del polvo que es el olvido:

> No, ni polvo ni tierra;
> inacallable metal líquido eres.
>
> Un flujo de campanas de bronce turbio y trémulo,
> un galope de espadas de acero circulante jamás enmohecido,
> te preservan del polvo.
> Y en vano se descuelga de los cuadros
> para invadirte: te defiende el agua;
> y en vano está la tierra reclamando su presa
> haciendo un hueco íntimo en la grama. (p. 282)

El agua es para este ahogado, al igual que para el "claro caballero de rocío", lugar para lograr despenarse, ansia compartida con el poeta y con todo aquel que siente profundamente la herida del amor:

> Tu morada es el Tajo: ahí estás para siempre
> dedicado a ser cisne por completo.
> Las cosas no se nublan más en tu corazón;
> tu corazón ya tiene la dirección del río;
> los besos no se agolpan en tu boca
> angustiada de tanto contenerlos;
> eres todo de bronce navegable,
> de infinitos carrizos custodiosos,
> de acero dócil hacia el mar doblado
> que lavará tu muerte toda una eternidad. (p. 283)

El ahogado se eternizará en el agua aislado de su dolor.

Nuestro asedio a esta segunda etapa de la poesía de Miguel Hernández comprendida por El rayo que no cesa y los poemas escritos entre 1935 y 1936, demuestra la formación evidente y profunda de unos patrones imaginísticos que constituirán su "simbolismo privado" mitopoético. Los elementos que con valor mítico asomaban en su primera poesía y en Perito en lunas -el toro, los temas crat-amat y homo-humus, la búsqueda del centro- comienzan en esta nueva etapa a integrarse y equivalerse entre sí para constituir una cosmovisión mítica innegablemente patente en la poesía de Hernández.

El rayo que no cesa destaca de modo mitopoético la emoción del poeta ante la experiencia del amor. Esta conmoción genuina de su espíritu -sustrato del mito según Cassirer- lleva a Miguel Hernández ineludiblemente hacia el proceso de la mitopoiesis inherente al espíritu humano. En este libro se desarrolla a plenitud el símbolo taurino y comienza la elaboración de otros mitemas que serán determinantes en su obra futura. Sobre este libro en particular ha afirmado Carmen Conde:

> El rayo que no cesa -treinta poemas-, es un hermoso libro salvaje. Yo diría mejor "selvaje", pues a selvas es a lo que trasciende. Libro escrito mano a mano con la personalización agria y escueta de los instintos primitivos. Azorín dijo que Miró era un hombre primitivo (en ABC, a raíz de su muerte), y de Miguel Hernández, como un elogio cósmico, que es un "poeta selvaje". 102

El dolor de amor aunado a su proyección mítica es el leit motif de El rayo que no cesa:

> El acto del amor, ahondado en su sentido por el poeta y visionario, se convierte en un acontecimiento con raíces telúricas y

> trascendencia cósmica, es casi un rito mágico de religión naturalística primitiva. El hombre, sin dejar de ser hombre, se agiganta hasta llenar los espacios y dar sentido al universo, que por su parte, pide y exige el amor por medio de sus fuerzas más hondas y misteriosas: sombras, noche, luna, astros. 103

El acercamiento, la influencia y coincidencia con las obras de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda deja también su huella, aunque temporal y no profundamente determinante. Afirma Cano Ballesta que:

> a pesar de sus excursiones por los mundos de impureza tan del gusto de Nreuda, el Miguel Hernández esencial y perenne es simple, inocente, ingenuo y hondamente arraigado en la tierra. 104

Nuestra incursión mítica a la poesía de esta etapa confirma lo antes citado: el verdadero Miguel Hernández es el poeta que vive y siente una profunda emoción, y cuando así lo hace surge en su espíritu y trasluce en su poesía un mundo mítico inherente a su condición de pastor, de hombre estrechamente ligado a la tierra. Entonces en su obra:

> se alza el gran mito de la "agricultura de la muerte", promesa de nueva maternidad de la tierra que vuelve a dar a luz a los muertos en forma de piedras, de minerales, "volcán", "nitrato", "cuarzos", y sobre todo en forma de plantas. Estamos muy lejos del consuelo cristiano de la inmortalidad con este ensueño material de una eternidad vegetal en que el cuerpo de los muertos se disuelve para alimentar las plantas y en que los minerales se animan, cómplices de esa misteriosa gestación telúrica. 105

La poesía de Miguel Hernández revela el inevitable camino del hombre hacia el dolor

y la muerte y su predeterminada impotencia ante ambos. Como consecuencia, se erige una poesía que trata de encontrar a través de sus imágenes la vida, la inmortalidad, el ciclo y la ucronía míticos: la negación de la muerte, la sobrevivencia anímica.

Notas al Capítulo III

1

Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven: Yale University Press, 1971), p. 76.

2

Marie Chevallier, Los temas poéticos de Miguel Hernández (Madrid: Siglo Veintiuno, 1978), p. 132.

3

José Angeles, "La poesía de Miguel Hernández", Duquesne Hispanic Review, No. 1 (Spring 1964), p. 26.

4

Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández", Eco, Núm. 183 (enero 1977), p. 209.

5

Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y poesía (Buenos Aires: Losada, 1970), p. 43.

6

Frederick Clark Prescott, Poetry and Myth (New York: Macmillan, 1927), p. 74.

7

Emilio P. de Zuleta Alvarez, "La poesía de Miguel Hernández", Revista de Literaturas Modernas, Núm.2 (1960), p. 95.

8

Juan Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936) (Madrid: Gredos, 1972), p. 232.

9

Sobre la imagen del cuchillo indica Juan Cano Ballesta: "A Miguel Hernández le pudo venir la idea obsesionante de la constante amenaza del carnívoro cuchillo que vuela en torno a su vida, bien en los continuos golpes de la fortuna que conmovieron su existencia desgraciada -recordemos el acontecimiento doloroso que inspiró 'Sino sangriento'-, bien de la visión fatalista andaluza plasmada en los cuchillos y navajas de la vida gitana y de los dramas de García Lorca que Miguel conocía bien." La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1971), p. 69.

En el Acto III de Bodas de sangre García Lorca escribe:

> La luna deja un cuchillo
> abandonado en el aire
> que siendo acecho de plomo
> quiere ser dolor de sangre. (p. 1249)
>
> . . .
>
> No quiera sombras. Mis rayos
> han de entrar en tejas partes,
> y haya en los troncos oscuros
> un rumor de claridades,
> para que esta noche tengan
> mis mejillas dulce sangre
> y los juncos agrupados
> en los anchos pies del aire. (p. 1250)

Ambas citas proceden de Federico García Lorca, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1972).

Por otro lado la imagen "de ala dulce y homicida" parece proceder de la lectura de la poesía de San Juan de la Cruz, quien en "Llama de amor viva" escribe:

> ¡Oh cauterio suave!
> ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
> que a vida eterna sabe,
> y toda la deuda paga!

Versos citados de San Juan de la Cruz, Poesías completas y otras páginas (Zaragoza: Clásicos Ebro, 1974), p. 40.

10

La primera cita procede de Frederick Clark Prescott, Poetry and Myth, p. 20 y la segunda de J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1962), p. 348.

11

Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion (New York: New American Library, 1958), p. 225 y p. 227.

12

Véase J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 324.

13

Marie Chevallier, "Metáfora hernandiana y experiencia interior en Cancionero y romancero de ausencias y Ultimos poemas" en En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta (Madrid: Castalia, 1978), p. 142.

14

Phillip Weelwright, The Language of Poetry (New Jersey: Princeton University Press, 1942), p. 15.

15

Luis Felipe Vivanco, "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón", Introducción a la poesía española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1974), II, p.

16

Mircea Eliade afirma: "The 'magic circle', in such favour in so many magico-rituals, is intended to set up a partition between the two areas of different kinds.", Patterns p. 371.

17 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 46.

18

Sobre este poema ha afirmado Marie Chevallier que "hace estallar el grito de dolor en medio del libro (imágenes de ascensión, rebote del rayo que ha caído al suelo) en una amenaza violenta, la de un sobresalto inminente de rebelión de la persona contra las fuerzas de muerte que se encarnizan contra ella. Este último poema anuncia una salida nueva a la agonía descrita en los sonetos de amor." Los temas poéticos, p. 133.

19

Mircea Eliade Patterns, p. 253.

20

José Guillén García, "La poesía social de Miguel Hernández", Litoral, Núms. 73-74-75 (febrero 1978), p. 166.

21

Mircea Eliade Patterns, p. 192.

22

Darío Puccini cita de una carta de Miguel Hernández a Josefina Manresa: "La vida de los pueblos es tanta pérdida, Josefina mía: por eso me gustaría tenerte aquí en Madrid, porque aquí no se esconde nadie, ni a nadie le escandaliza cuando ve a una pareja tumbada en un campo." Miguel Hernández. Vida y poesía, p.40.

23

J. E. Cirlot escribe: "generally speaking the names of goddesses are determined by signs representing the snake -which is tantamount to saying that it is because of Woman that the spirit has fallen into matter and evil.", A Dictionary, p. 273.

24

Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 122.

25

Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 122.

26

J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 211-212.

27

"Dryness is the principle directly opposed to that of organic life." afirma J. E. Cirlot en A Dictionary, p. 85.

28

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 106.

29

Vicente Ramos, Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1973), p. 226.

30

V. E. Hernández Vista, "Virgilio y Miguel Hernández", Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), p. 167.

31

Angel Alvarez de Miranda, Ritos y juegos del toro (Madrid: Taurus, 1962).

32

J. E. Cirlot justifica esta actividad al aludir al culto del toro de Mitras: "It also denotes the functions of fecundation and creation in both aspects, victorious and sacrificial -related, that is, to the primordial sacrifice; an example of this is the myth of Mithras, 'for out of his body grew all the plants and herbs that adorn the earth with verdure, and from his seed spring all the animal species .'" A Dictionary, p. 313.

33
Angel Alvarez de Miranda, Ritos y juegos, p. 112.

34
Giovanni Papini, "Coloquio con García Lorca (O de los corridos)", Los toros en la literatura (Madrid: Taurus, 1959), p. 148.

35
Arturo Pérez, "La táurica en la poesía de Miguel Hernández", Journal of Spanish Studies, Twentieth Century, 1, No. 2 (Fall 1973), p. 98.

36
Mircea Eliade, Patterns, p. 87.

37
Mircea Eliade, Patterns, p. 92.

38
Mircea Eliade, Patterns, p. 93.

39
José Angeles, "La poesía de Miguel Hernández", p. 27. Las letras mayúsculas que aparecen en la cita reflejan su uso en el original.

40
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 185.

41
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 94.

42
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 186.

43
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 96.

44
Luis Felipe Vivanco, "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón", p. 190.

45
Arturo Pérez, "El sexualismo hernandiano", Revista de Occidente, Núm. 16(febrero 1977), p. 61.

46
Marie Chevallier, La escritura poética de Miguel Hernández (Madrid: Siglo Veintiuno, 1977), p. 105.

47
Arturo Pérez, "La táurica en la poesía de Miguel Hernández", p. 99.

48
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 33.

49
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 142. Añade Cirlot: "All this seems to be corroborated by the fact that in many symbolist pictures, e.g. in Gustave Moreau's 'Orpheus', the background lanascape includesperforated rocks which are evidently invested with a transcendental significance. It is also worthy recalling Salvador Dalí's frequent practice, amounting almost to an obsession, of painting holes (regular in shape, like windows) on the backs of some of his figures.", p. 143.

50
Pablo Corbalán, "Los toros de Miguel Hernández", en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 179.

51
Aludimos a este tema en nuestro primer capítulo. Véase René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1966), p. 226.

52
José Angeles, "La poesía de Miguel Hernández", p. 27.

53
Arturo Pérez, "La táurica en la poesía de Miguel Hernández", p. 101.

54
Pablo Corbalán, "Los toros de Miguel Hernández", p. 180.

55
Sobre el pez J. E. Cirlot afirma en A Dictionary of Symbols: "by virtue of the extraordinary number of its eggs, it becomes a symbol of fecundity", p. 102. Sobre la lluvia escribe: "Rain has a primary and obvious symbolism as a fertilizing agent, and is related to the general symbolism of life and water.", p. 259.

56
Mircea Eliade, Patterns, p. 324.

57

Ernst Cassirer, An Essay, p. 82.

58

Ernst Cassirer cita a Goethe en las páginas 140-141 de An Essay on Man. La cita según Cassirer proviene de "Von deutscher Baukunst", "Werke", XXII, II, 148 f. (Traducción al inglés de Bernard Bosanquet, Three Lectures on Aesthetics (London: Macmillan, 1923), pp. 114 ff.

59

Mircea Eliade, Patterns, p. 255.

60

Mircea Eliade, Patterns, pp. 199, 239 y 351 respectivamente.

61

Mircea Eliade, Patterns, p. 360 para las primeras dos citas y p. 350 para la tercera.

62

Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito (Madrid, Taurus Ediciones, 1963), p. 54. El paralelismo con Lorca es evidente. Marina Mayoral escribe al analizar la "Elegía" a Ramón Sijé: "Recordemos que en Miguel Hernández como en García Lorca, como en muchas de las religiones primitivas, la sangre tiene un valor sacral de flujo que sostiene la vida y puede fecundar los campos. Es muy frecuente el empleo de 'sangre' como sinónimo de vida o de potencia creadora." Poesía española contemporánea. Análisis de textos. (Madrid: Gredos, 1973), p. 209. En el poema "¡Cigarra!" García Lorca alude al poder fertilizante de la sangre:

> Y mi sangre sobre el campo
> sea rosado y dulce limo
> donde cloven sus azadas
> los cansados campesinos.

Obras completas, p. 190.

63

Luis Hoyos Sáinz y Sancho Nieves de Hoyo, Manual de folklore. La vida popular tradicional. (Madrid: Revista de Occidente, 1974), p. 358.

64

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 26.

65

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 33.

66

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 33

67

Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 310.

68

Bronisław Malinowsky, Estudios de sicología primitiva (Buenos Aires: [illegible], 1949), p. 44.

69

Mircea Eliade, Patterns, p. 102.

70

Mircea Eliade, Patterns, p. 303.

71

David Bidney, "Myth, Symbolism and Truth" en Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice, ed. John Vickery (Lincoln: University of Nebraska Press, 1971), p. 10.

72

Las palabras que dan título al primero de estos libros forman parte de un verso de "Me llamo barro": "Apenas si me pisas, si me pones/la imagen de tu huella sobre encima...", Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 236.

73

Mircea Eliade, Patterns, p. 256.

74

Mircea Eliade, Patterns, p. 256.

75

Mircea Eliade, Patterns, p. 254.

76

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra (New York: Hispanic Institute, 1955), p. 60.

77

Concha Zardoya, "Vicente Aleixandre: De la destrucción o el amor a Los encuentros" en Poesía española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1961), p. 339.

78

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en la introducción a "Poemas no incluidos en libro (II)", en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 265.

79

Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre (Madrid: Gredos, 1968) p. 415.

80

Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre, p. 414.

Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda (Crisis estética e ideológica a la luz de unos documentos)", La Torre, Núm. 60 (1968), p. 121.

82

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 286.

83

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 285, nota 10.

84

Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda", p. 120.

85

Juan Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución, p. 230.

86

Juan Cano Ballesta, "La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández", Symposium, Núm. XXII (1968), p. 127.

87

Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y poesía, p. 60.

88

Marina Mayoral, " 'El último rincón' de Miguel Hernández" en En torno a Miguel Hernández, p. 78.

89

Javier Herrero, "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández" en En torno a Miguel Hernández, p. 78.

90

Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 66.

91

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 136.

92

Leopoldo de Luis, "Poesía de Miguel Hernández", Insula, Núm. 71 (15 de noviembre de 1951), p. 8. Juan Cano Ballesta también señala: "¡qué raudales de sangre y qué herida más inmensa nos revelan las metáforas de este poema! Afiladas herramientas de metal: cuchillos, espadas, puñales, hachas, arados, cuchilladas y cornadas son las imágenes cortantes que se eligen para pintar ante nuestros ojos maravillados su sino ensangrentado.", La poesía de Miguel Hernández, p. 90.

93

Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 13.

94

Emilia P. de Zuleta Alvarez, "La poesía de Miguel Hernández", p. 95.

95

Luis Felipe Vivanco, "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón", p. 197. El poema "Adán" al que alude Vivanco forma parte de "Primeras canciones" de Federico García Lorca:

Arbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.

Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana.

Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.

Obras completas, p. 353.

96

Mircea Eliade, Patterns, p. 324.

97

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 63.

98

"El tema sexual que siempre interesó a Miguel Hernández sólo comienza a tener un tratamiento original, propio del autor, a partir del alejamiento de la Iglesia. Este alejamiento tuvo una especie de manifiesto poético: el poema que lleva por título 'Sonreídme'.", Marina Mayoral, " 'El último rincón' de Miguel Hernández", p. 27.

Por otro lado, en La poesía de Miguel Hernández, Juan Cano Ballesta recoge un escrito autógrafo del Obispo Don Luis de Almarcha conde este último afirma lo siguiente:

> El tema religioso no lo abordamos nunca. No era menester. Miguel como su familia era creyente y practicante con la vida honrada del cristiano español. Sentía los entusiasmos populares religiosos. Le subyugaba S. Juan de la Cruz. Ni a él se le ocurrió una duda que consultarme, ni yo dudé nunca de su fe religiosa.
>
> La síntesis de este problema me la dio el mismo Miguel en mi penúltima conversación con él, en visita que me hizo, terminada la guerra:
>
> -Nos cuido separar lo político, pero no la religión, ni las aficiones artísticas.
>
> No me engañó nunca Miguel, ni le hacía falta engañarme. El lo sabía., p. 331.

Sobre el poema "Sonreídme" afirma también Juan Cano Ballesta: "El anticlericalismo de este poema es evidente; sin embargo, Miguel Hernández no pasa a lo antirreligioso, no es un militante del ateísmo; simplemente excluye a Dios de su mundo poético y de su vida." La poesía de Miguel Hernández, p. 311.

99

Arturo Pérez, "El sexualismo hernandiano", p. 60.

100

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 345.

101

Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda", p. 117.

102

Carmen Conde, "Miguel Hernández Gíner, poeta" en Miguel Hernández, ed. Hach, p. 201.

103

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 74.

104

Juan Cano Ballesta, "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda", p. 125.

105

Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 167.

CAPITULO IV- POESIA DE GUERRA

La necesidad profunda de negación de la muerte y de sobrevivencia anímica que fundamenta muchos de los mitemas de la anterior producción poética de Miguel Hernández adquiere un nuevo sentido cuando el poeta se enfrenta a la trágica realidad de la Guerra Civil española. Lo que antes se ubicaba en el plano de lo presentido -la premonición de un destino trágico, la intuición de la cercanía de la muerte: el "carnívoro cuchillo"- comenzará ahora a transmutarse en realidad. La guerra aproximará al hombre-poeta-soldado a su muerte y a la ajena. Ello tendrá efectos definidos en su temática, en sus imágenes, en su cosmovisión.

La fuerza de la poesía comprometida interferirá inicialmente con el derrotero mítico-temático de su poesía. Debido a ello, dentro de la etapa poética comprendida por Viento del pueblo lo mítico prevalecerá más bien a través de la fuerza visionaria de sus imágenes -divinización de lo humano, animación de lo inerte- que mediante el desarrollo de su "simbolismo privado"[1] en cuanto a temática poética. La cosmovisión mitopoética parece detenerse momentáneamente en su progreso temático para más tarde reanudar su ascendramiento a partir de los poemas que tratan su vivencia de esposo y padre, de hombre que ha vivido el horror de la guerra y la angustia del encarcelado en El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias.

El manifiesto de Pablo Neruda sobre la poesía impura, junto a la realidad de la Guerra Civil, influye decisivamente en el encauzamiento de Miguel Hernández hacia la poesía social o comprometida. Juan Cano Ballesta afirma que ambos comparten "una actitud común ante la poesía y la vida, que Miguel Hernández sigue arrastrado por su instinto poético, y Neruda formula teóricamente en su manifiesto."[2] El pueblo será para Hernández, al igual que para Neruda, el fundamento de la temática poética de este momento histórico. En un artículo publicado en Nuestra Bandera el 21 de noviembre de 1937 subraya Hernández la necesidad de "escender las artes hacia donde ordena la guerra" y afirma que no hay "ninguna materia tan perpetua para el hombre que hace arte como la de una humanidad en plena conmoción, emoción, revolución de todos sus valores morales y materiales."[3] Esta atracción poética hacia lo que él llama "conmoción, emoción" ya la había expresado antes en el periódico El Sol del 2 de enero de 1936, ocasión en que evaluaba críticamente Residencia en la tierra de Neruda:

> Estoy harto de tanto arte menor y puro. Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre. Me revienta la vocecilla mínima que se extasía ante un chopo, le dispara cuatro versillos y cree que ya está hecho todo en poesía. 4

La circunstancia vital bélica le proveerá ahora la oportunidad de expresar esa "confusión bíblica" que tanto admiraba en la poesía de Neruda. Así lo indica Francisco Umbral:

> Cuando el poeta era todavía dos poetas, el de la naturaleza y el de la cultura, estalla la guerra española, se produce el gran hecho, y el hombre Miguel Hernández se reúne consigo mismo, en ese ascendramiento tanto personal como colectivo, que produce automáticamente una guerra. 5

Su poesía, como consecuencia, tomará un nuevo giro. La experiencia que se transmutará en ésta no será la circunstancia íntima y afectiva privativa del poeta sino toda la vivencia de un pueblo en guerra del cual él forma parte:

> Todas las obras poéticas escritas entre el 36 y el 39 son poemas nacidos de una circunstancia, es decir nacidos bajo el "stimulus" de una peripecia exterior al YO pero en el cual el YO se descubre y se integra. Es el poema la medida exacta del vivir y del crear. Es la unidad exacta de la afectividad y la conciencia histórica. Cada poema es una anécdota pero se refiere a una totalidad más amplia (la Causa, el Pueblo, la Victoria). 6

La ausencia de la experiencia vivencial íntima del poeta, que es resultado de su adhesión a la poesía de propaganda social durante el conflicto bélico, coarta en cierta medida el desarrollo de la cosmovisión mítica en su aspecto temático, como ya hemos indicado. Sobre esto Marie Chevallier opina que: "así se desvirtuarán los más auténticos datos de la vida interior confiscados para fines interesados e inmediatos de la propaganda."[7]

Esta etapa de estancamiento del motivo de la intimidad como temática poética se limitará más bien a Viento del pueblo. Será superada más tarde en El hombre acecha, cuyos poemas principales presentan a la guerra como realidad cruel y no como posible antesala de una victoria. Esta realidad empírica traerá como consecuencia que la expresión íntima brote nuevamente del poeta cuando se pierdan la esperanza del triunfo y la perspectiva orientadora de su poesía comprometida.

No obstante la crítica negativa hacia la poesía de combate, ésta responde plenamente a una necesidad que brota inevitablemente de las circunstancias. Por esto

Marie Chevallier afirma que "la voluntad de dar como verdad objetiva los temas de la propaganda cuando estos últimos ahogan a la palabra profunda de la persona enajena toda poesía. Y entonces toda contención es una mentira sincera que hay que descifrar como tal."[8]

Viento del pueblo

Los veinticinco poemas que constituyen el libro Viento del pueblo fueron escritos, según Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, entre los veranos de 1936 y 1937 y aparecieron en diversas revistas tales como El Mono Azul, Nueva Cultura, Mediodía y Hora de España.[9] Muchos de ellos fueron recitados en las trincheras o a través de altavoces en pleno frente de lucha. En ocasiones el propio Miguel Hernández los leía, como parte del sector "Altavoz del frente" en la zona republicana, para alentar a los combatientes.

El título del libro proviene de una expresión simbólica del poema "Vientos del pueblo me llevan", en la cual el vendaval representa a los españoles en afán de lucha bélica. El poeta se identifica cabalmente con un pueblo oprimido, indigente y hambriento del cual él mismo es fruto:

> Miguel comió el pan amargo de la pobreza, y esta circunstancia lo inclinó fraternalmente hacia todos los desheredados de la tierra. Sin esta vivencia no se puede comprender en toda su autenticidad ese clamor por la injusticia que se desborda en sus versos más vibrantes. 10

El viento es fusión de poeta y pueblo. Son uno solo en la lucha porque:

> El viento, viento del pueblo, exalta, unifica, ensancha hasta el infinito el yo personal del poeta. La fusión en lo colectivo se cumple como acto de amor perdidamente jubiloso. El yo se confunde con un nosotros. 11

El propio Miguel Hernández así lo ha afirmado en las palabras antecedentes a su Teatro en la guerra:

> Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España, y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieron, dispuesto a defenderme firmemente de los provocadores de la invasión. 12

Por ello Viento del pueblo es un libro de "poesía directa que busca el corazón de todos los hombres y no su inteligencia."[13]

Su dedicatoria a Vicente Aleixandre subraya la fusión de pueblo y tierra - tema ya claramente trascendental dentro de la Weltanschauung de Hernández:

> Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreve a manchar esas manos, aquellos que se atreven a deshonrar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará: en su misma suciedad quedarán cegados. Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos en mi guitarra, lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo hacia el que tiendo todas mis raíces climenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.
> Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo. 14

No obstante la intención digna y enaltecedora de identificarse con el pueblo español en lucha, el libro ha recibido frecuente crítica negativa. Esta se ha dirigido fundamentalmente hacia el aspecto comprometido de su temática. Emilio de Zulete afirma que en Viento del pueblo la calidad poética desciende y "se aplebeya en ciertas concesiones a formas vulgares, exigidas por la propaganda política, pero en algunos poemas se mantiene la voz en la altura de los libros anteriores."[15] Eduardo Camacho Guizado por otro lado señala la pérdida sufrida por la poesía hernandiana al cambiar temáticamente del plano mitopoético en su proyección naturalista y tornar hacia el ambiente sociopolítico como nueva orientación:

> El elemento telúrico, naturalista-religioso o metafísico, cede paso a la visión de carácter conflictivo socio-político; la naturaleza está ahora al servicio del hombre, ya que éste se constituye en el tema fundamental; los enfrentamientos ya no se plantean en términos de lo deshumanizante y lo natural, sino entre los hombres mismos: entre el explotador y el explotado, el justo y el injusto, el asesino y su víctima, entre una clase y otra. 16

Juan Cano Ballesta y Concha Zardoya subrayan en cambio el aspecto estético positivo de esta etapa poética. Cano concurre también con Marie Chevallier en cuanto a lo peyorativo de la temática comprometida sin dejar de resaltar el valor de los recursos estilísticos. Hace hincapié Cano en la superación evidente de la imagen que puede apreciarse en Viento del pueblo al dejar atrás influencias previas y permitir el paso "al acento marcadamente personal"[17] de Miguel Hernández y destaca su valor mitopoético cuando afirma que:

> Para el hombre moderno de civilización refinada, es un descubrimiento impresionante esta vuelta a concepciones primitivas. De aquí la violenta sacudida que nos producen tales versos. Hay poemas que deben su vigor a la corporeidad y pesantez del material empleado, que nos asaltan y se nos imponen con su inexorable realidad. Se trata de un sentimiento mágico, casi religioso, en que las realidades corpóreas aparecen como seres numinosos. Los objetos intensifican su fuerza impresionante: "los claveles se disparan, los arados braman, las flores hierven". Pero es siempre el sentido del tacto, el sentido primitivo y elemental del hombre arcaico, el que nos impone los objetos. Estos se intensifican ascendiendo todos en un grado en esta escala táctil: "lágrimas de hierro", "ojos de granito", "pie de mármol", "voz de bronce". Las sensaciones son siempre reforzadas por otras de los demás sentidos hasta alcanzar la fuerza impresionante de lo elemental y de la materia indómita. 18

Concha Zardoya expresa que Hernández da un nuevo sentido a sus imágenes motivado por la fuerza de la guerra:

> El poeta de la tierra sigue usando su léxico rural y sus imágenes agrestes, mas ¡con qué nuevo sentido! La semilla se trueca en calavera, el agua en sal; el sol ya no es la fuente de vida, sino fuerza destructora, corrosiva, que engendra muerte. 19

Dentro de los diversos recursos de estilo en la expresión poética de este libro se encuentran tres que resaltamos por su valor y sentido mitopoéticos: las imágenes de divinización -o casi divinización- de lo humano, las que recurren al hilozoísmo animación de lo inerte y las que representan la materialización de lo abstracto. Al acogerse a estos recursos estéticos la visión poética de Miguel Hernández participa una vez más de la ley de metamorfosis formulada por Ernst Cassirer como parte de su teoría sobre el pensamiento mítico. De acuerdo con esta ley, según hemos señalado en capítulos precedentes, cualquier objeto puede tomar el lugar de

cualquier otro en el pensar mitopoético. En la mente mítica:

> ... thing and signification, are undifferentiated, because they merge, grow together, concresce in an immediate unity. 20

Los tres tipos de recursos estilísticos al aplicarse a diversos seres, objetos o conceptos transformarán a éstos en hierofanías mitopoéticas:

> C'est toujours le même acte mystérieux: La manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans les objets qui font partie intégrante de de notre monde "naturel", "profane". 21

Saúl Yurkevich destaca este mismo tipo de recurso estético en la poesía de Pablo Neruda; sus palabras son aplicables a la poesía de Miguel Hernández:

> Las mutaciones recíprocas, lo humano que se animaliza, se vegetaliza o se mineraliza, la personificación de los reinos naturales, el intercambio constante y unánime de sus estados y propiedades revelan no el uso literario de la metáfora como decir indirecto, como sentido figurado, como mero recurso expresivo, sino como ejecutora de una visión orgánica, de una concepción global, como agente de la visión mitológica. 22

La divinización de lo humano surge como necesidad afín a la poesía comprometida de esta época. En su anhelo de exaltar al pueblo hacia la lucha armada, Hernández trata de destacar la fortaleza del hombre español y la seguridad de una futura victoria para el sector republicano. De ahí que sea necesaria "la mentira de la alegría", apelativo que le da Marie Chevallier a la presencia de este tema en la poesía de Viento del pueblo. Según Chevallier: "No se trata de alegría, se trata de voluntad de alegría absolutamente necesaria. Se mima la alegría para crearla efectivamente,

pues es indispensable."[23] Esto ocurre así debido a que Hernández realmente se "destruye en una agonía en la que cada día tiene que volver a reconquistar la alegría."[24]

La milicia española será, por tanto, en "Juramento de la alegría" un cuerpo fuera de lo común concebido como algo esencialmente divino, será "el ejército del sol, de la alegría" con fuerza deífica:

> A su paso se paran los relojes,
> las abejas, los niños se alborotan,
> los vientres son más fértiles, más profundas las trojes,
> saltan las piedras, los lagartos trotan.
>
> Se hacen las carreteras de diamantes,
> el horizonte lo perturban mieses
> y otras visiones relampagueantes,
> y se sienten felices los cipreses.
>
> Avanza la alegría derrumbando montañas
> y las bocas avanzan como escudos.
> Se levanta la risa, se caen las telarañas
> ante el chorro potente de los dientes desnudos. (p. 338)

Los soldados españoles se tornan en el poema en héroes con cualidades semidivinas cual personajes de poemas épicos. "Recoged esta voz, II" destaca mediante imágenes visionarias la condición divina de la juventud española que será según su concepción poética invulnerable como los dioses:

> A pesar de la muerte, estos varones
> con metal y relámpagos igual que los escudos,
> hacen retroceder a los cañones
> acobardados, temblorosos, mudos.
>
> El polvo no lo puede y hacen del polvo fuego,
> savia, explosión, verdura repentina:

> con su poder de abril apasionado
> precipitan el alma del espliego,
> el parto de la mina,
> el fértil movimiento del arado.
>
> Ellos harán de cada ruina un prado,
> de cada pena un fruto de alegría,
> de España un firmamento de hermosura.
> Vedlos agigantar el mediodía
> y hermosearlo todo con su joven bravura. (pp. 324-325)

No obstante el estado de cansancio, hambre y destrucción, el cuerpo militar se sobrepondrá y alzará sobrenaturalmente su fuerza bélica contra los opositores. Así en "Ceniciento Mussolini":

> Ven y verás sobre la gleba oscura
> alzares como fósforo glorioso,
> sobreponerse al hambre, levantarse del barro,
> desprenderse del barro con emoción y brío.
> vívidas esculturas sin reposo,
> españoles del bronce más bizarro,
> con el cabello blanco de rocío.
>
> Los verás rebelarse contra el frío,
> de no beber la boca dilatada,
> mas vencida la sed con la sonrisa:
> de no dormir extensa la mirada,
> y destrozada a tiros la camisa. (p. 333-334)

Las manos y el sudor como símbolo del trabajo y representación del proletariado español son casi divinizados. Las manos serán "herramientas del alma" cuajadas de cualidades semi divinas que se levantan en son de protesta en medio del combate:

Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos.

Endurecidamente pobladas de sudores,
retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.

Conducen herrerías, azadas y telares,
muerden metales, montes, raptan hachas, encinas,
y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares
fábricas, pueblos, minas.
("Las manos", p. 335)

Relámpagos y rayos surgirán de las manos del pueblo en guerra para arrasar al dolor como una vez lo hicieran las del poeta ante la pena por la muerte de su amigo Ramón Sijé.

La exaltación del sudor adquiere visos de aquella "conmoción bíblica" a la cual aludía Hernández en su escrito crítico sobre Residencia en la tierra. Será un "árbol desbordante y salado, /un voraz oleaje" (p. 336) que unirá a las fuerzas trabajadoras a través de los tiempos y las proyectará a su vez hacia la eternidad por medio del ciclo vital de la tierra que recibe sus gotas y se fertiliza con ellas:

El sabor de la tierra se enriquece y madura:
caen los copos del llanto laborioso y oliente,
manó de los varones y de la agricultura,
bebida de mi frente. ("El sudor", p. 337)

Hernández ha valorizado el proceso de la transpiración mediante la proyección cósmica y la imagen visionaria y lo ha colocado en un plano alejado de su naturaleza

real biológica. Según Ramón Gaya, el poeta "se enamora del sudor como sudor puro, como cosa, como sola existencia, y consigue llenarlo entonces de una hermosura que en la realidad vulgar no puede, naturalmente, tener."[25]

De acuerdo con Concha Zardoya es éste un proceso de "magnificación" que eleva a los compañeros de lucha, a través del optimismo, hacia un "acto solemne y penido que la guerra facilita y acelera."[26] Añade Zardoya que:

> El encendimiento épico del poeta le lleva a magnificar a los héroes y cuanto es del pueblo. Esta magnificación la proyecta sobre la totalidad del ser o sobre una parte de él. Lo humano se agranda hasta lo cósmico y se transforma en fuerza de la Naturaleza. [27]

Las palabras de Eduardo Camacho Guizado hacen eco a las de Concha Zardoya:

> Miguel Hernández, en medio de la guerra, escribe para los suyos, apasionado y violento, dignificando, ennobleciendo la realidad, engrandeciendo y remontando al mito a personajes inmediatos y concretos. No es extraño, entonces, encontrar elementos que podrían calificarse de simbolistas, elogios superlativos, magnificaciones. [28]

El hilozoísmo o animación de lo inerte alcanzará relevancia en la poesía de Hernández a partir de su contacto con el surrealismo. Será patente sobre todo en las imágenes de los poemas bélicos. Mediante la animación de la materia, Hernández logra proyectar la violencia de la guerra:

> La guerra, dura e inexorable, impone su ley a los objetos: los claveles se proyectan como disparos, la caballería truena, los corceles y toros surgen como fundición de bronce y hierro, los arados

braman, las flores hierven, el sol gira. La naturaleza trastorna sus leyes... 29

La emoción intensa encauzará al pensar mitopoético a avivar lo inerte al atribuirle las características afines a animales y personas. Una vez más se cumple la ley mitopoética:

> There is no natural phenomenon and no phenomenon of human life that is not capable of mythical interpretation, and which does not call for such an interpretation. 30

Los ejemplos de hilozoísmo abundan en Viento del pueblo. En "Primero de mayo de 1937" la primavera esparce su poderosa irradiación en los animales -como en el "Romancillo de mayo" de la primera poesía-, en la vegetación y en los objetos:

> Mayo los animales pone airados:
> la guerra más se afra,
> y detrás de las armas los arados
> braman, hierven las flores, el sol gira. (p. 339)

La fuerza primaveral unida a la de la fecha conmemorativa que da título al poema hará que "Hasta el cadáver secular delir [e] ". Este tema de la resurrección de los muertos reaparece en "Ceniciento Mussolini":

> Tus muertos a escupirnos se levanten:
> a escupirnos el alma se levanten los nuestros
> de no lograr que nuestros vivos canten
> la destrucción de tantos eslabones siniestros.
> (pp. 334-335)

y tiene su base en la necesidad de negación de la muerte sobre la cual se fundamenta

31

gran parte del caudal mitopoético.

En Visión de Sevilla" y "Fuerza del Manzanares", ciudad y río se animan humana y zoológicamente para así expresar poéticamente su identificación con el pueblo español en lucha bélica. De este modo "la naturaleza se dinamiza y vivifica, se desangra, sufre y muere con el hombre, cuya tragedia comparte." 32 La ciudad llorará a sus muertos, cruda evidencia del paso devastador de la guerra:

> Mirad, oíd; mordiscos en los rejas,
> cepos contra las manos,
> horrores relucientes por las cejas,
> luto en las azoteas, muerte en los sevillanos.
>
> Cólera contenida por los gestos,
> carne despedazada ante la soga,
> y lágrimas ocultas en los tiestos,
> en las roncas guitarras donde un pueblo se ahoga. (p. 331)

Se lamentará también un toro solitario, simbólico de Sevilla, al igual que aquel de El rayo que no cesa. No obstante en esta ocasión el toro representará a la ciudad como el otro representó al poeta:

> Dolor a rienda suelta:
> la ciudad de cristal se empaña, cruje.
> Un tormentoso toro da una vuelta
> al horizonte y al silencio, muge. (p. 330)

Concha Zardoya califica este poema como uno de "intenso sobrerrealismo: el denuesto se reviste de imágenes o se encubre bajo ellas [...]. El dolor de la ciudad se metaforiza en toro que muge en las afueras." 33

El río Manzanares adquirirá plurivalencia mítica al ser río, gato, arenal, trinchera:

> El río Manzanares,
> un traje inexpugnable de soldado
> tejido por la bala y la ribera,
> sobre su adolescencia de juncos ha colgado.
>
> Hoy es un río y antes no lo era:
> era una gota de metal mezquino,
> un arenal apenas transitado,
> sin gloria y sin destino.
>
> Hoy es una trinchera
> de agua que no reduce nadie, nada,
> tan relampagueante que parece
> en la carne del mismo sol cavada.
>
> ("Fuerza del Manzanares", pp. 348-349)

Las imágenes plurivalentes abundan en este libro y serán evidencia junto a los hilozoístas, de la confusión y el caos bélico:

> La guerra libera fuerzas escondidas, transforma a los seres. El hombre se siente en igualdad con árboles y animales, solidario de la piedra y del volcán, se acoge o se identifica con el cosmos y éste, a su vez, sufre un proceso de humanización, conmovido por la tragedia del hombre. 34

La muerte, el dolor, la pena, el llanto y el pensamiento son algunos de los conceptos abstractos, que propulsados por el caos bélico, se materializarán y adquirirán relevancia mitopoética. De este modo la poesía es expresión de los sentimientos del hombre ante la impresión profunda y violenta de la guerra ya que:

> Esta es una hecatombe o una sublimación gloriosa que afecta tanto a la criatura española como a la naturaleza que la rodea. De aquí que se plurivalgan muchos veces: todo se asocia, se identifica, se superpone o se trasfunde mutuamente. El dolor y el llanto traspasan la carne y el alma del hombre, circulan por aires y cielos, por aguas y tierras. La guerra alcanza a todos y a todo y afecta de igual manera a hombre, vegetal o piedra. [...] En la gran tragedia española, lo humano se intervale y plurivale con los elementos cósmicos. 35

La muerte adquirirá cualidades y sentimientos humanos que la moverán a buscar intencionalmente a sus víctimas:

> Atraviese la muerte con herrumbrosas lanzas
> y en traje de cañón, las parameras
> donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
> y llueve sal, y esparce calaveras
>
> ...
>
> ¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla,
> pero qué injustamente arrebatada!
> No sabe andar despacio, y acuchilla
> cuando menos se espera su turbia cuchillada.
>
> ("Elegía primera", pp. 305 y 307)

En "Juramento de la alegría" la muerte dejará de ser abstracción para materializarse -a través del símil- en silla o mueble roto: "Se ve la muerte como un mueble roto,/ como una blanca silla hecha pedazos." (p. 339) A su vez, el llanto, la pena, el pensamiento y el alma adquirirán características afines a la materia:

> Canto con la voz de luto,
> pueblo de mí, por tus héroes:

tus ansias como las mías,
tus desventuras que tienen
del mismo metal el llanto,
las penas del mismo temple,
y de la misma madera
tu pensamiento y mi frente,
tu corazón y mi sangre,
tu dolor y mis laureles.
Antemuro de la nada
esta vida me parece.

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en las venetas del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte.
("Sentado sobre los muertos", p. 310)

La muerte vuelve a ser en este poema trago amargo de vino, como ya lo había sido en la "Elegía" a la panadera y en el soneto "El toro sabe al fin de la corrida". De este modo Hernández reproduce una vez más la imagen manriqueña de las "Coplas" medievales.[36]

Sobre el recurso de transformar en materia lo impalpable ha indicado Cano Ballesta que:

> La materialización de los objetos más abstractos presta también fuerza arrolladora a un tipo de metáfora en que se nos plasma, en originales conjuntos de imponente grandiosidad, la conmoción del universo ante la fuerza invasora del optimismo. 37

Es precisamente producto del optimismo el concepto más destacadamente elaborado de este libro: la alegría. En "Juramento de la alegría", ésta participará

proceso imaginístico de materialización de lo abstracto:

Desaparece la tristeza, el día
devorador, el marchitado tallo,
cuando, avasalladora llamarada,
galopa la alegría en un caballo
igual que una bandera desbocada.

A su paso se paran los relojes,
las abejas, los niños se alborotan,
los vientres son más fértiles, más profusas las trojes,
saltan las piedras, los lagartos trotan.

Se hacen las carreteras de diamantes,
el horizonte lo perturban mieses
y otras visiones relampagueantes,
y se sienten felices los cipreses.

Avanza la alegría derrumbando montañas
y las bocas avanzan como escudos.
Se levanta la risa, se caen las telarañas
ante el chorro potente de los dientes desnudos. (p. 338)

Un recurso estilístico de la poesía de Viento del pueblo que finalmente deseamos destacar por su valor mitopoético es la anáfora. Esta figura:

> No aparece usada como simple ejercicio retórico sino -al igual que el adverbio- como medio intensificador del llanto y la tragedia originados por la guerra, o como reiteración oratoria para llegar al fondo de las conciencias y clavarse en el oído de las masas. 38

En "Elegía primera" abunda esta figura, tanto al inicio de versos como al comienzo de diversas frases dentro de un mismo pensamiento:

Tú, el más firme edificio, destruido,
tú, el gavilán más alto, desplomado,

tu, el más grande rugido,
callado, y más callado, y más callado. (p. 307)

...

lutos tras otros lutos y otros lutos,
llantos tras otros llantos y otros llantos. (p. 307)

Rencontramos también en Viento del pueblo mitemas observados en la poesía anterior de Miguel Hernández. Entre estos resaltan el viento, el buey, la estercolación y la tierra. Reaparecen además la sangre, el toro, el cuchillo y el barro, aunque no con la fuerza emotiva y poética con que fueron desarrollados en El rayo que no cesa y en la poesía coetánea a este libro.

El viento, mitema que da título al libro, además de representar la fusión del yo poético con el concepto colectivo pueblo, simboliza lo activo, enérgico y violento del momento histórico:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta.
("Vientos del pueblo me llevan", p. 310)

A la fuerza simbólica del viento se unirán la del buey, el toro y otros animales para representar contrastes y paralelismos entre el sometimiento y agresividad animales y humanos:

Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba.

Los bueyes mueren vestidos
de humildad y olor de cuadra:
las águilas, los leones
y los toros, de arrogancia,
y detrás de ellos, el cielo
ni se enturbia ni se acaba.

La agonía de los bueyes
tiene pequeña la cara,
la del animal varón
toda la creación agranda. (p. 312)

Tradicional y míticamente el buey ha simbolizado la paciencia, el sometimiento, el sacrificio:

> In Egypt and in India, a more specialized symbolism was evolved for the ox, contrasting it with the lion on the one hand and with the bull on the other. For obvious reasons it became a symbol of sacrifice, suffering, patience and labour. 39

Es precisamente éste el contraste que destaca Miguel Hernández en "Vientos del pueblo me llevan". El toro como fuerza afín al sentir del poeta y del pueblo al lado del cual lucha reaparece así como tema poético. En este poema éste "se agiganta y pasa a ser la expresión de la realidad nacional" ya que "el buey, el animal castrado, es la fuerza sumisa; el toro, por contraste, es la independencia, la violencia y la muerte".[40] El toro será en otros poemas del libro elemento de comparación para destacar la valentía de Federico García Lorca ante la vida y la muerte -"heredará tu altura la montaña/y tu valor el toro del bramido" ("Elegía primera", p. 317)- y símbolo de la resistencia de Sevilla durante la guerra -"Un tormentoso toro da una vuelta/al horizonte y al silencio, muge." ("Visión de Sevilla", p. 330)-.

El concepto homo-humus es otro de los mitemas destacados en la producción anterior que retorna en Viento del pueblo y se revela a través de imágenes alusivas al proceso de estercolación o reintegración al ciclo natural de la vida. Así el cuerpo de Federico García Lorca renacerá en las manzanas y se manifestará nuevamente a la vida en los madreselvas:

> Primo de las manzanas,
> no podrá con tu savia la carcoma,
> no podrá con tu muerte la lengua del gusano,
> y para dar salud fiera a su pomo
> elegirá tus huesos el manzano.
>
> Cegado el manantial de tu saliva,
> hijo de la paloma,
> nieto del ruiseñor y de la oliva:
> serás, mientras la tierra vaya y vuelva,
> esposo siempre de la siempreviva,
> estiércol padre de la madreselva.
> ("Elegía primera", pp. 306-307)

El proceso de estercolación se unirá a la visión de la muerte como medio de "despenarse" para representar el destino de los niños campesinos españoles explotados en las faenas agrícolas:

> Cada nuevo día es
> más raíz, menos criatura,
> que escucha bajo sus pies
> la voz de la sepultura.
>
> Y como raíz se hunde
> en la tierra lentamente
> para que la tierra inunde
> de paz y panes su frente.
> ("El niño yuntero", pp. 313-314)

La sangre de los aceituneros en guerra cumplirá igualmente su destino al realizar su misión de mancomunidad con la naturaleza:

> Andaluces de Jaén,
> aceituneros altivos,
> decidme en el alma: ¿quién,
> quién levantó los olivos?
>
> . . .
>
> Andaluces de Jaén,
> aceituneros altivos,
> decidme en el alma: ¿quién,
> amamantó los olivos?
>
> Vuestra sangre, vuestra vida,
> no la del explotador
> que se enriqueció en la herida
> generosa del sudor.
> ("Aceituneros", p. 329)

El soldado internacional que muere en tierras españolas tributará también su sangre como elemento nutrimental de tierras y olivares:

> Con un sabor a todos los soles y los mares,
> España te recoge por que en ella realices
> tu majestad de árbol que abarca a un continente.
>
> A través de tus huesos irán los olivares
> desplegando en la tierra sus más férreas raíces,
> abrazando a los hombres universal, fielmente.
> ("Al soldado internacional caído en España", p. 329)

El propio Miguel Hernández en un artículo publicado en Al Ataque el 16 de enero de 1937 alude a su concepción de la sangre como alimento para la tierra:

> Seguramente, las cosechas de varios años próximos van a ser de un color arrebatado y un sabor amargo, alimentadas por tanto cuerpo caído. 41

El rayo, junto a otros elementos mitopoéticos, carecerá en este libro de la fuerza simbólica que dio título a El rayo que no cesa. Aparecerá en esta ocasión como mero elemento para elaborar metáforas y símiles donde se destaca la fuerza del soldado: -"varones como rayos rudos" ("Elegía segunda", p. 317), "con su valor que se decide en rayos" ("Nuestra juventud no muere", p. 318). Sobre ello afirma Concha Zardoya que "nada tiene que ver ahora con la pasión amorosa: se impregna de la cólera y del llanto colectivo, es heroísmo."[42]

La sangre como símbolo de la prolongación de la especie humana, el barro y el cuchillo, mitemas de gran relevancia en el libro anterior, caracerán también de tal trascendencia en Viento del pueblo. El barro tendrá su valor real, el cuchillo será el arma con la cual la muerte segará vidas y la sangre será elemento biológico derramado abundantemente por doquier. Esta última sólo recibirá valor mitopoético, como hemos señalado, al participar del proceso estercolador homo-humus y no readquirirá su valor mítico afín a la cosmovisión hernandiana hasta la "Canción del esposo soldado".

El mito de la madre-tierra es mera mención estética en "El niño yuntero":

> Empieza a vivir, y empieza
> a morir de punta a punta
> levantando la corteza
> de su madre con la yunta. (p. 313)

No obstante la construcción metafórica se fundamenta en unas creencias inherentes al sentir mitopoético universal:

> What we call life and death are merely two different moments in the career of the Earth-Mother as a whole: life is merely being detached from the earth's womb, death is returning "home". 43

Poema cumbre en Viento del pueblo, por su desarrollo mitopoético, su trascendencia como cosmovisión abarcadora del corolario hernandiano -vida, amor, muerte- y por contener mitemas que se ampliarán significativamente en su poesía posterior, es "Canción del esposo soldado".

En esta composición Miguel Hernández proyectará nuevamente su yo personal y poético al plano colectivo al exaltar "el acto de la posesión amorosa no como una culminación del placer sino como un rito de la naturaleza, religioso, inevitable..."[44] En esta proyección colectiva no se pierde el valor mitopoético por responder, no a la propaganda, sino a la identificación espiritual inherente al ser humano.

El poema se fundamenta en el concepto mítico arat-amat que aúna metafóricamente la fertilidad de la tierra con la de la mujer para transmutarse en nociones o atributos idénticos:

> The identification of the earth with women pervades the thought of all stages of culture, and pages could be filled with illustrations of the universal equation. "The mother and the soil are alike", was a principle of Roman jurisprudence; and the poets express themselves in the same terms as the lawyers. In ancient India, at the wedding ceremony, the woman was called "a seed field", and the priest exhorted the bridegroom, saying "Sow herwith thy seed". "Your women are your field", says the Kuran. The mother's womb and the womb of the earth are forms of the same

thing, "naked came I out of my mother's womb, and naked shall I return thither" (Job, i, 21). 45

Ante el estado de gestación de la esposa el poeta-soldado siente que ha cumplido su misión natural de perpetuación y prolongación e identifica el acto de la procreación como hecho paralelo al cultivo de la tierra:

> 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. (p. 341)

Los esposos quedan entonces transfigurados en entes míticos proyectados hacia la eternidad. El acto amoroso se transmuta en acto cósmico, porque Miguel Hernández conceptúa "su acto creador integrado en el devenir histórico"; "asistimos a la realización del amor personal, a su fusión con el devenir cósmico, y a su integración en un futuro liberalizador." 46

La gestación transformará al cuerpo femenino dotándolo de un dinamismo y unas cualidades sobrenaturales que serán tema poético central en la futura poesía de Hernández. Los senos femeninos —que serán lunas que se derraman hilo a hilo sobre el niño en la poesía futura— resaltan en este poema mediante una imagen de fuerza visionaria participante a su vez de ecos bíblicos inspirados en el Cantar de los Cantares:

> Morena de altas torres, alta luz y altos ojos,
> esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
> tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
> de cierva concebida. (p. 341)

El seno femenino ha sido exaltado sucesiva y coincidentalmente en los diversos patrones míticos universales por su aparente poder mágico como sustento de la vida:

> Toda una iconografía que va del Neolítico hasta las religiones misteriosas del tiempo helenístico rinde culto a la "Gran Madre" y se extasía ante el símbolo y atributo fecundo de los senos femeninos. 47

La expresión "gran trago de mi vida" intercalada en los citados versos y que tuvo valor metafórico representativo de la muerte en la poesía anterior de Hernández tendrá en esta estrofa la capacidad de sintetizar en la mujer los tres elementos básicos de la cosmovisión hernandiana: vida, amor y muerte.

La mujer semejará ahora para el esposo: cristal y espejo. Su fragilidad y delicadeza aparentes contrastarán con la fuerza biológica real del cuerpo en estado de embarazo:

> Ya me parece que eres un cristal delicado,
> temo que te me rompas al más leve tropiezo,
> y a retozar 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 tomo.
> Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
> ansiado por el plomo. (pp. 341-342)

Estas comparaciones con objetos reflectores o translúcidos servirán de base para la elaboración de poemas futuros como "Cuerpo de claridad que nada empaña", "Desde que el alba quiso ser alba" y "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío".

La confrontación de mujer con espejo integra al poema nuevamente dentro de los patrones míticos inherentes al pensamiento humano en los cuales el espejo se destaca como ente lunar y, por tanto, femenino:

> In legend and folklore, it is frequently invested with a magic quality -a mere hypertrophic version of its fundamental meaning. In this way it serves to invoke apparitions by conjuring up again the images which it has received at some time in the past, or by annihilating distances when it reflects what was once an object facing it and now is far removed. This fluctuation between the "absent" mirror and the "peopled" mirror lends it a kind of phasing, femenine in implication, and hence -like the fan- it is related to moon-symbolism. Further evidence that the mirror is lunar is afforded by its reflecting and passive characteristics, for it receives images as the moon receives the light of the sun. 48

Precisamente esta mujer que es aquí cristal y espejo será luna unida amorosamente al sol para gestar al hijo en "Hijo de la luz y de la sombra", título y concepto míticos fundamentales de uno de los poemas cumbre en la mitopoética de Hernández.

El poema se integrará a su vez a la tónica optimista de Viento del pueblo cuando el poeta identifica su condición de padre en potencia con la de todo soldado en igual trance. El hijo será para él y para todos esperanza de triunfo, fuerza moral para el combate, fuente de optimismo:

> Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
> envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
> y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
> sin colmillos ni garras.
>
> . . .
>
> 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. (p. 342)

Una vez más en Viento del pueblo se integran lo personal y lo colectivo, lo real y lo mítico a la esperanza optimista de un futuro mejor. Eso ocurre así porque cuando:

> el hombre Miguel Hernández -soldado de pueblo- se identifica con todos los soldados esposos como él y en trance, como él, de ser padres: su circunstancia individual se trascendentaliza en lo colectivo y hace que la poesía nazca de la vida misma como en floración natural irreprimible: el poeta exalta el acto de la posesión amoroso no como una culminación del placer sino como un rito de la naturaleza, religioso, inevitable: la guerra nada puede contra la siembra del hijo, contra ese amor puro y hondo -desde las entrañas de los esposos. 49

El hijo se presenta aquí, por vez primera en la obra de Miguel Hernández, como símbolo de evasión con el cual se identifica el poeta para poder enfrentar la dura realidad de la guerra y más tarde para evadir simbólicamente las barreras carcelarias.

El hombre acecha

La evasión del dolor y la realidad circundantes que acompañarán al poeta hasta su última poesía tiene su base y punto de partida en la sacudida emotiva que se produce en él al enfrentarse con la naturaleza del hombre en guerra. La experiencia bélica expone al poeta-soldado tanto al potencial como a la realidad de la capacidad

destructora humana. Esta confrontación trae como consecuencia reacciones de furor y pesimismo en Hernández que, a fuerza de ser tan devastadoras y éticamente aniquilantes, se transmutarán en la fe y esperanza de que aún quede en el hombre algo positivo que lo reubique en un nivel esencialmente humanitario y espiritual y que lo aleje de su animalizante actitud de hombre en guerra. Esta nueva postura de esperanza, que claramente contrasta con el optimismo de la poesía comprometida de Viento del pueblo, será el vínculo unificador de los poemas fundamentales de su libro El hombre acecha.

Ya en la selección del verbo acechar para su título puede apreciarse cómo Hernández a través de la experiencia vivida mediante su participación en la Guerra Civil ha catalogado al hombre como fiera que observa cuidadosamente a los demás y atisba en espera del momento para atacar y destruir. Este verbo es clara evidencia de la nueva percepción que sobre el ser humano ha adquirido Miguel Hernández.

El marcado contraste entre este libro y Viento del pueblo puede percibirse tanto en su contenido temático como en el imaginístico. Concha Zardoya indica que la creación artística no brota en este caso a causa de una adhesión a las estéticas prevalecientes, ni siquiera a la necesidad de crear arte por el arte, sino como resultado de una necesidad espiritual de expresión sentimental:

> Un tono severo y grave traspasa estos versos enjutos, desnudos de todo verbalismo. Aunque hay poemas que entroncan con Viento del pueblo, entusiastas y encendidos. Más prevalecen los que restallan furor, los que increpan o sólo se duelen de tanta muerte. Crudeza y sollozo, dolor viril y llanto verdadero. Ni una concesión a la imagen por la imagen, ni una a la metáfora que no tenga un brote en la entraña viva del hombre. La poesía ha dejado de ser canto para devenir vida pura, efusión de la carne y el alma doloridas, grito de la criatura desamparada y en acecho, proyección del hombre, herida suya. La poesía de Miguel Hernández se halla ahora en otro camino: el de la verdad desnuda. Ni un ápice de artificio, pues el viento de la muerte ha depurado al hombre y al poeta. 50

Juan Cano Ballesta coincide con Concha Zardoya al destacar cómo la imagen de El hombre acecha contrasta con la de Viento del pueblo y cómo aquélla surge de la emoción profunda del poeta ante los hechos circundantes significativos:

> La imagen de esta obra rehuye la proyección de motivos épicos y se vuelve más lírica e íntima. Se va despojando de elementos inútiles y abandona el tono retórico del libro anterior, reflejando una visión del mundo llena de dramatismo y amargura y expresando realidades de validez universal y gran hondura humana. 51

La poesía de Hernández readquiere así el cauce ético y estético que había iniciado con patente impetuosidad en El rayo que no cesa y sus poemas afines y que culminará en el Cancionero y romancero de ausencias y en sus poemas últimos: el cauce de la intimidad, de la experiencia personal transmutada en poesía e infundida de recursos mitopoéticos. Así lo afirma Luis Felipe Vivanco:

> En este libro hemos llegado a la nueva palabra poética de Miguel, su palabra de última época, una palabra más desusada, menos artística y con menos corteza áspera cubriendo su palmito de ternura y de alma. Una palabra con el alma más al descubierto. 52

Una vez más nos encontramos con una manifestación poética cuya base creativa

coincide con el proceso de elaboración del mito según Ernst Cassirer, en el cual la impresión inicial al interiorizarse adquiere una nueva perspectiva a través de la cual surtirá como expresión poética:

> To the factual world which surrounds and dominates it the spirit opposes an independent image world of its own -more and more clearly and consciously it confronts the force of the "impression" with an active force of "expression". 53

La huella anímica de la vivencia guerrera que queda en Hernández se convierte en el agente catalítico que rencauzará su poesía en el derrotero basilar esencial para la mitopoiesis. Este libro representa, por tanto, en la poesía hernandiana:

> un neto cambio de estado de ánimo y de intencionalidad en la voz de Hernández con respecto del libro anterior. El cansancio de tres años de guerra, la persistencia de sus dolores de cabeza, la visión de tanta sangre, de tantos heridos, de tantos muertos, la íntima aversión a la sin embargo necesaria y áspera violencia, y, finalmente, un presentimiento de derrota y de muerte, le han sacado a flote los tenaces sedimentos de tristeza que siempre tuvo en el fondo del alma. 54

La técnica metafórica manifiesta igualmente el proceso de interiorización y expresión afín al mito. De este modo observemos que:

> Por una parte, pues, Hernández conserva los rasgos de su técnica metafórica, pero la pone al servicio de una poesía entrañablemente humana, que no brota de la inteligencia sino del corazón; por otra, busca una sencillez y sustantividad expresiva, deliberada e intuitiva a la vez, y así la adjetivación casi no existe y el sustantivo adquiere, junto con el verbo, la máxima expresividad. 55

Las imágenes de El hombre acecha revelan afinidades con las de Viento del pueblo en cuanto a la recurrencia a los procesos mitopoéticos de divinización de lo humano y animación de lo inerte y de lo abstracto. En el poema de exaltación del progreso tecnológico ruso "La fábrica-ciudad" y en la oda al avión titulada "El vuelo de los hombres" advertimos la tendencia de divinización de lo humano y el paralelismo con temas mitológicos como recursos mitopoéticos. En el primero los obreros se tornan soles y su poder es tal que posibilita la grandiosidad de que "sea el minuto jornada suficiente/para hacer un tractor capaz de arar el mundo." (p. 366) a la par que son:

> Leones de azabache, por estas naves grises,
> selvas civilizadas, calenturientas moles,
> relucen los obreros de todos los países
> como si trabajaran en la creación de soles. (p. 365)

El trabajo dignifica al obrero ante los ojos del hombre y casi lo diviniza ante los del poeta. Del mismo modo la "fábrica-ciudad" se contagia de un poder prodigioso para producir su alumbramiento de tractores:

> Ya despliega el vigor su piel generadora,
> su control de energías, sus titánicos rastros.
> Y los hombres se entregan a la función creadora
> con la seguridad suprema de los astros. (p. 366)

Cano Ballesta observa, en éste y otros poemas afines de este libro, que:

> Los instintos primarios van extendiendo sus tentáculos y marcando

su honda huella en todo lo que el proletario toca. También en su mundo de hierro, máquinas, martillos y yunques se proyectan las concepciones metafóricas de tendencias instintivas que dominan ahora el gigantesco mundo de la industria y la gran fábrica. 56

En "El vuelo de los hombres" la recreación del mito clásico del rapto de Europa servirá para destacar la admiración del poeta ante el progreso aeronáutico:

> Sobre la piel del cielo, sobre sus precipicios,
> se remontan los hombres. ¿Quién ha impulsado el vuelo?
> Sonoros, derramados en aéreos ejercicios,
> raptan la piel del cielo. (p. 372)

Sobre este poema afirma Concha Zardoya que "con voz exultante, el poeta siente orgullo de que el hombre haya conquistado los espacios, siente la alegría azul de los vuelos, el enardecimiento de haber llegado a la altura." 57

La divinización como recurso mitopoético es clara evidencia del efecto de las circunstancias sobre la psiquis del poeta:

> La conmoción de la guerra con sus grandiosos y terribles espectáculos de muerte, destrucción y heroísmo, excita la imaginación febril del poeta-soldado y ofrece a sus ojos las más impresionantes visiones de un mundo amenazado por la catástrofe, pero que intenta superarla creando héroes de talla de gigante. 58

En la composición "Rusia", por otro lado, cobra vida lo inerte para trazar un entusiasmo ascendente afín a la poesía comprometida y representativa del progreso que deslumbra al poeta: 59 los trenes se trasladan impulsados por la pasión; las ventosas, máquinas y manos expresan al unísono la solidaridad que, según Hernández,

ha logrado Stalin en Rusia:

> En trenes poseídos de una pasión errante
> por el carbón y el hierro que los provoca y mueve,
> y en tensos aeroplanos de plumaje tajante
> recorro la nación del trabajo y la nieve.
>
> De la extensión de Rusia, de sus tiernas ventanas,
> sale una voz profunda de máquinas y manos,
> que indica entre mujeres: "Aquí están tus hermanas",
> y prorrompe entre hombres: "Estos son tus hermanos". (p. 362)

Las ciudades brotan sobre la tierra rusa en generación espontánea mientras los instrumentos de trabajo se llenan de vida para celebrar la fraternidad proletaria:

> Las chozas se convierten en casas de granito.
> El corazón se queda desnudo entre verdades.
> Y como una visión real de lo inaudito,
> brotan sobre la nada bandadas de ciudades.
>
> La juventud de Rusia se esgrime y se agiganta
> como un arma afilada por los rinocerontes.
> La metalurgia suena dichosa de garganta,
> y vibran los martillos de pie sobre los montes. (p. 363)

El hierro también se anima en "La fábrica-ciudad" para adquirir cualidades análogas a las animales:

> Fragor de acero herido, resoplidos brutales,
> hierro latente, hierro candente, torturado,
> trepidando, piafando, rodando en espirales,
> en ruedas, en motores, caballo huracanado.
>
> Una visión de hierro, de fortaleza innata,
> un clamor de metales probados, perseguidos,

mientras de nave en nave se encabrita y desata
con dólmenes de espuma, chispazos y rugidos. (p. 365)

La nieve recibe igualmente cualidades anímicas y participa del sentimiento de acechanza que sirve de título al libro:

Nieve donde el caballo que impone sus pisadas
es una soledad de galopante luto.
Nieve de uñas cernidas, de garras derribadas,
de celeste maldad, de desprecio absoluto.

Muerde, tala, traspasa con un tremendo hachazo,
con un hacha de mármol encornizado y leve.
Desciende, se derrama como un deshecho abrazo
de precipicios y alas, de soledad y nieve.

Esta agresión que parte del centro del invierno,
hombre crudo, cansada de tener hambre y frío,
amenaza al desnudo con un rencor eterno,
blanco, mortal, hambriento, silencioso, sombrío.
("El soldado y la nieve", (pp. 366-367)

Su elaboración estética exhibe la "violencia lingüística" que Serge Salaün observa en la poesía de este momento:

> Miguel Hernández, siguiendo en esto la línea neruduiana, responde a una época de violencia bélica e ideológica con cierto tipo de violencia lingüística capaz, no sólo de asumir esta época, sino también de superarla, obedeciendo así a la misión fundamental de toda poesía épica. 60

La elaboración temática del poema "Las cárceles" brota igualmente de la animación del concepto cuando éstas toman parte de la condición acechante que da título al libro al atisbar y perseguir a los hombres para luego reducirlos a la nada, cual

un Cronos que devora a sus propios hijos:

Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados;
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan. (p. 380)

El entronque percibido entre Viento del pueblo y El hombre acecha se manifiesta también en el contenido de algunos poemas de este último libro, sobre todo en su tendencia optimista de índole comprometida. Esto es así debido a que:

> No hay un hiato total, porque los poemas venían escribiéndose, algunos contemporáneamente con los de Viento del pueblo, de manera que encontramos piezas afines, como "Pueblo", "Llamo al toro de España", o bien "Oficiales de la VI División" o "El vuelo de los hombres", aunque en alguno se perciba ya un matiz más apagado, menos combativo. 61

En la dedicatoria de El hombre acecha a Pablo Neruda puede observarse un entusiasmo propagandístico similar al que establecía la tónica de los poemas de Viento del pueblo. Puede apreciarse en ella cómo son más afines al entusiasmo optimista anterior a la guerra que a la concepción del hombre como fiera acechante:

> Tú preguntas por el corazón, y yo también. Mira cuántas bocas cenicientas de rencor, hambre, muerte, pálidas de no cantar, no reír: resecas de no entregarse al beso profundo. Pero mira el pueblo que sonríe con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre substancia. Él nos responderá. Y las tabernas, hoy tenebrosas como funerarias, irradiarán el resplandor más penetrante del vino y la poesía. (p. 358)

Encontramos, por tanto, en El hombre acecha a un hombre "escindido entre la

concepción política y militante del mundo y un pesimismo nacido de las circunstancias en que se encuentra.[62]

Lo planteado sobre la mitopoiesis y la poesía de compromiso en Viento del pueblo se comprueba nuevamente al acercarnos a El hombre acecha. En este libro el contenido mítico-temático de mayor profundidad y significancia no se percibe tan claramente en los poemas de tónica optimista similar a los de Viento del pueblo como en aquellos en que Hernández retorna a su poesía vivencial e íntima. En este último Hernández regresará a algunos de los mitemas que fundamentan su tríptico temático amor-vida-muerte, aunque no aún con la profundidad alcanzada anteriormente -El rayo que no cesa- y la que logrará posteriormente -Cancionero y romancero de ausencias-. A pesar de recurrir durante esta etapa poética a recursos estéticos cuya base es indudablemente mitopoética, ni la imagen, ni el contenido producirán la profunda impresión estética y las inexplicables coincidencias míticas que encontramos en su poesía de contenido más vivencial. No obstante hallamos en El hombre acecha varios poemas que evidencian ese intento de retorno a su genuina producción en la cual, como tratamos de indicar en este trabajo, destacan las coincidencias mitopoéticas, inherentes en el espíritu humano a través de los tiempos, como factor singularizador.

El hombre acecha se inicia y termina con dos canciones: "Canción primera" y "Canción última". Son éstas muestra del encauce futuro de la poesía de Miguel Hernández. Por ello Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia destacan de este libro "su enlace, por medio de las canciones que lo abren y lo cierran, con la poesía

posterior".[63] El engarce es también temático y vivencial al representar la transición emotiva del poeta desde una época de desencanto, dolor y cólera hacia una búsqueda de paz, sosiego y esperanza.

La "Canción primera" nos traslada a su vez, a través de sus primeros cinco versos, a los silbos de la primera poesía -al "Silbo de afirmación de aldea" específicamente- al destacar la pérdida de contacto del hombre con su fuente natural de fuerzas positivas:

> Se ha retirado el campo
> al ver abalanzarse
> crispadamente al hombre.
>
> ¡Qué abismo entre el olivo
> y el hombre se descubre! (p. 359)

Al romperse la mancomunidad del hombre con la naturaleza se propicia la manifestación del aspecto animal en él:

> So close and so normal is man's association with nature, it represents such a large part of his religious life, constantly reminding him of eternal processes, of the wondrous works that are beyond the power of human mind, however avid for the knowledge, to grasp, that, apparently throughout the ages, whenever he forsakes cities, he loses God. As cities and commerce grow, his religion develops into an ethical sense which ultimately loses force as it loses its direct, yet mythical and awe inspiring association with the hidden powers of nature. 64

Simbólicamente y a través de los tiempos, según Jung, el animal ha representado las cualidades síquicas de tipo inhumano, el mundo de los instintos infrahumanos

los áreas inconscientes de la mente del hombre.[65] Estos son elementos inmanentes del ser humano, aunque frecuentemente ocultos. Sobre ello afirma J. E. Cirlot:

> while man is an equivocal, "masked" or complex being, the animal is univocal, for its positive or negative qualities remain ever constant, thus making it possible to classify each animal, once and for all, as belonging to a specific mode of cosmic phenomena. More generally, the different stages of animal evolution, as manifested by the varying degrees of biological complexity, ranging from the insect and the reptile to the mammal, reflect the hierarchy of the instincts. 66

El tigre simboliza una de las revelaciones de este aspecto del hombre. Esta fiera representaba para los antiguos griegos la cólera y la crueldad, la oscuridad del alma para los chinos y la expresión desenfrenada de los bajos poderes instintivos para los hindúes.[67] El tigre que en Viento del pueblo era el animal representativo del enemigo -así en "Pasionaria": "Pierden maldad y sombra tigres y carceleros" (p. 346)- será ahora Hernández mismo, y por extensión todo soldado, sin distinción de bando, animalizado mediante su participación en la guerra:

> El animal que canto:
> el animal que puede
> llorar y echar raíces,
> rememoró sus garras.
>
> Garras que revestía
> de suavidad y flores,
> pero que, al fin, desnuda
> en toda su crueldad.
>
> Crepitan en mis manos.
> Aparta de ellas, hijo.

> Estoy dispuesto a hundirlas,
> dispuesto a proyectarlas
> sobre tu carne leve.
>
> He regresado al tigre.
> Aparta o te destrozo. (p. 359)

El proceso de regresión mencionado aquí representa la pérdida de "identidad entre él y el campo, entre él y los olivos. Resurge el animal con garras, el animal que ha olvidado su canción, sus raíces y su llanto, que no quiere ver a su propio hijo a quien puede destrozar..."[68] El poder destructivo es tal que transmuta al amor en muerte, pero no en el sentido mítico de regeneración, integración cíclica y logro de la eternidad, sino en su sentido más desesperanzador: "Hoy el amor es muerte,/y el hombre acecha al hombre." (p. 359) El amor ha cesado de existir para los hombres: reinan en su lugar la muerte, el odio, el aniquilamiento. Encontramos que:

> el hombre, procedente de la naturaleza, en la cual se integraba y y vivía feliz, ha sido corrompido. Ha caído del paraíso y se ha convertido en la fiera despiadada, separada y opuesta a la naturaleza. 69

El sentir desgarrado se percibe también en otros poemas de El hombre acecha en los cuales a su vez hallamos huellas mitopoéticas. En "El soldado y la nieve", ésta última pierde su cualidad positiva de representación simbólica de lo puro y celestial para participar de cualidades animales:

> Nieve donde el caballo que impone sus pisadas
> es una soledad de galopante luto.
> Nieve de uñas cernidas, de garras derribadas,
> de celeste maldad, de desprecio absoluto. (p. 366)

"Canción primera" entronca a su vez con "El hombre". En este última composición Hernández subraya nuevamente la similaridad anímica entre el hombre y el animal -base del totemismo en el pensamiento mítico-primitivo- y traza en el hombre el origen de la crueldad humana:

> El hambre es el primero de los conocimientos:
> tener hambre es la cosa primera que se aprende.
> Y la ferocidad de nuestros sentimientos
> allá donde el estómago se origina, se enciende. (p. 375)
>
> . . .
>
> Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos
> donde la vida habita siniestramente sola.
> Reaparece la fiera, recobra sus instintos,
> sus patas erizadas, sus rencores, su cola. (p. 376)

Reaparece en este poema el tigre como representación simbólica de la bajeza humana. No obstante, el poeta expresa la necesidad de ser rescatado de la animalidad, para ser repuesto a su condición humana:

> Yo no tengo en el alma tanto tigre admitido,
> tanto chacal prohijado, que el vino que me toca,
> el pan, el día, el hambre no tenga compartido
> con otros hombres puestos noblemente en la boca.
>
> Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
> hambriento, encarnizado, sitiado eternamente.
> Yo, animal familiar, con este sangre obrera
> os doy la humanidad que mi canción presiente. (p. 376)

Es precisamente esa necesidad de alejarse de lo fiero la que establece la tónica de la "Canción última", composición en la cual el poeta sueña con la sustitución

de la garra por la suavidad de la mano, con el fin de la guerra y el regreso al hogar:

> El odio se amortigua
> detrás de la ventana.
>
> Será la garra suave.
>
> Deladme la esperanza. (p. 392)

El hogar vacío que durante la guerra estaba ocupado por "pasiones y desgracias" se colmará con el regreso del soldado y con él retornarán el amor y la paz. De este modo "la casa ha vuelto a ser espacio interior, excluyendo el odio y el mundo, desafiando la garra, la nada, la muerte."[70]

Estos tres poemas configuran un oscilante círculo en el cual el hombre retrocede a la condición de animal en "Canción primera"; no obstante, la identificación humana persiste y prevalece -"El hombre"-:

> Me enorgullece el título de animal en mi vida,
> pero en el animal humano persevero.
> Y busco por mi cuerpo lo más puro que anida,
> bajo tanta maleza, con su valor primero. (p. 375)

y lo lleva a reencontrar su sentido humano en su centro: la casa, el amor, la esperanza -"Canción última"-. Estamos nuevamente ante un fluir de pensamiento ampliamente respaldado por la conciencia mítica universal: el hombre eternamente precisa establecer su centro porque de este modo:

> the place becomes an inexhaustible source of power and sacredness
> and enables man, simply by entering it, to have a share in the

power, to hold communion with the sacredness. 71

En esta comunión con su centro, el hombre primitivo y de todos los tiempos busca en suma el "contacto con la tierra y sus antepasados" [72] que es lo que reafirma y eterniza su existencia. Gustav Siebenmann afirma que "el empleo de la sensación espacial se manifiesta como un recurso original, y es un rasgo de estructura característico de Hernández" [73] que se revela en "Canción última" como en otros poemas. Ciertamente lo que parece a Siebenmann recurso estilístico original ha sido para la conciencia mítica universal presencia constante desde el principio de la humanidad hasta nuestros días:

> The creation of the world is the exemplar for all constructions. Every new town, every new house that is built, imitates afresh, and in a sense repeats, the creation of the world. Indeed, every town, every dwelling stands at the "centre of the world", so that its construction was only possible by means of abolishing profane space and time and establishing sacred space and time. Just as the town is always an imago mundi, the house also is a microcosm. The threshold divides the two sorts of space; the home is equivalent to the centre of the world. 74

Esta noción de centro se repite indefinidamente en el tiempo y el espacio del hombre primitivo [75] y es también aparición recurrente en la poesía de Miguel Hernández.

En la poesía anterior a la que nos ocupa el centro fue la tierra, el almendro... y lo será el vientre femenino, el hijo, la esperanza... en su poesía posterior a este momento. El ansia de esperanza con que finaliza "Canción última", la búsqueda de paz en medio de la guerra, de amor en medio del odio, corresponde con el

símbolo de "centro" del hombre primitivo:

> It shows up very clearly a specific condition of man in the cosmos -what we may call "the nostalgia for Paradise". I mean by this the desire to be always, effortlessly, at the heart of the world, of reality, of the sacred, and, briefly, to trascend, by natural means, the human condition and regain a divine state of affairs: what a Christian would call the state of man before the Fall. 76

El contacto con la naturaleza como fuente de regeneración y búsqueda de centro se manifiesta en varias composiciones de El hombre acecha. El tema del homo-humus, por ejemplo, sirve de base para la elaboración de "El herido". En la segunda de las dos partes de este poema -"Para la libertad, sangro, lucho, pervivo"- el cuerpo del soldado herido se regenera cual árbol talado para luego surgir con mayor fuerza, listo para reemprender la lucha:

> Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
> ella pondrá dos piedras de futura mirada
> y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
> en la carne talada. (pp. 377-378)

En la estrofa siguiente a la citada Hernández reitera que el soldado hallará siempre fuerzas para la contienda mientras queden en él sangre y vida:

> Retoñarán alados de savia sin otoño
> reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.
> Porque soy como el árbol talado, que retoño:
> porque aún tengo la vida. (p. 378)

La fusión del tema de la regeneración y la vida vegetal y sus paralelismos con la

necesidad primitiva y humana de negación de la muerte proveen la base para el símil que prevalece en la estrofa. Una vez más el hombre busca su centro porque según Mircea Eliade:

> the tree represents -whether ritually and concretely, or in mythology and cosmology, or simply symbolically- the living cosmos, endlessly renewing itself. Since inexhaustible life is the equivalent of immortality, the tree-cosmos may therefore become, at a different level, the tree of "life undying". And as this inexhaustible life was, in primitive ontology, an expression of the notion of absolute reality, the tree becomes for it a symbol of that reality (" the centre of the world"). 77

Este tema se reelabora del mismo modo en "El tren de los heridos" donde Hernández subraya la capacidad regenerativa del cuerpo:

> Para vivir, con un pedazo basta:
> en un rincón de carne cabe un hombre.
> Un dedo sólo, un trozo sólo de ala
> alza el vuelo total de todo un cuerpo.
> (pp. 384-385)

De este modo Hernández destaca igualmente a la sangre como fuerza vital y sagrada que funde todo el ciclo de la vita natural. De igual manera fue visualizada en la vida primitiva:

> La sacralidad de la vida orgánica está en gran parte edificada sobre esta tripie ecuación: vida-sangre-alma. En el Levítico, "la sangre es el alma de la carne". La sangre se percibe como la máxima potencia de todo el mundo orgánico, liberado de su cauce carnal, lo que sobreviene no es sólo la muerte -es decir, una pasividad- sino algo sobremanera potente y dinámico, a saber: una desatada actividad; porque la sangre derramada es vida liberada, es alma en diáspora de energía. Es una potencia capaz de actuar

> sobre todo el universo cósmico: actuación que puede ser la más funesta o la más benéfica y fértil; de ahí los infinitos tabús, interdicciones y fervores relacionados con la sangre, y de ahí también los innumerables mitos y ritos de fecundidad, de propiciación, rejuvenecimiento, sacrificio... 78

En el poema "Carta", en medio de imágenes hilozoístas de corte surrealista -cartas vivas que laten, tinteros emocionados que agonizan-, se enlaza el mitema de la reintegración del hombre al ciclo vital de la tierra y el de la mujer amada como objetivo en la búsqueda de centro. Este poema, parcialmente análogo a "A mi gran Josefina adorada" de la primera poesía hernandiana, se elabora a base de un estribillo de claros contactos míticos:

> Aunque bajo la tierra
> mi amante cuerpo esté,
> escríbeme a la tierra,
> que yo te escribiré. (p. 378)

Los huesos del soldado cual quevedesco "polvo enamorado", se comunicarán con la amada desde su lugar de reintegración a la tierra:

> Cuando te voy a escribir,
> te van a escribir mis huesos:
> te escribo con la imborrable
> tinta de mi sentimiento. (p. 379)

La paloma, símbolo de fidelidad y afecto entre los seres humanos, [79] es la imagen central de este poema al tomar metafóricamente el lugar de la carta. Así Hernández, no solamente le atribuye a la paloma su valor mítico-simbólico universal, sino que al

conferirle a la carta la propiedad de volar coincide con los valores míticos del vuelo como sublimación y elevación espiritual:

> According to Toussenel, in Le Monde des Oiseaux, "we envy the bird his good fortune and endow with wings the object of our love, for we know by instinct that, in the sphere of complete happiness, our bodies will enjoy the power to wheel through space as the bird flies through the air". Flight is related to space and light; psychologically it is a symbol of thought and of imagination. 80

Las cartas-palomas navegan buscando su destino -"Oigo un latido de cartas/navegando hacia su centro." (p. 378)- y éste no es otro que el cuerpo de la amada:

> Ave que sólo persigue,
> para nido y aire y cielo,
> carne, manos, ojos tuyos,
> y el espacio de tu aliento.
> Y te quedarás desnuda
> dentro de tus sentimientos,
> sin ropa, para sentirla
> del todo contra tu pecho. (p. 379)

Por ser la mujer el "principal y verdadero soporte" [81] de las manifestaciones vitales de propagación de la existencia -sexualidad, nupcialidad, maternidad, esterilidad- se convierte frecuentemente, a través del pensamiento mítico, en el centro ideal para el hombre encontrarse a sí mismo:

> In all symbols expressive of the mystic Centre, the intention is to reveal to Man the meaning of the primordial "paradisal state" and to teach to identify himself with the supreme principle of the universe. This centre is in effect Aristotle's "unmoved mover" and Dante's "L'Amore che muove il sole e l'altre stelle". 82

La visión de la mujer como centro se repetirá con insistencia y con ascendente profundidad mítica en su futura poesía.

En "Madre España" el tema de la patria se desarrolla míticamente al identificar mujer y patria como lugar de origen y sede final de la existencia. Es también punto de reintegración al ciclo vital homo-humus y consecuentemente lugar de unión de todas las sangres. José Valverde afirma que lo que se destaca en este poema es:

> el vínculo biológico y trascendente con la Madre España que es, ante todo, tierra, con sus atributos de perennidad y totalidad, y que es garantía de pervivencia de sus hijos en el pasado, en el presente y en el futuro. 83

La madre natural es entonces meramente un puente biológico entre el hombre y su verdadera madre que es la tierra:

> Decir madre es decir "tierra que me ha parido";
> es decir a los muertos: "hermanos, levantarse";
> es sentir en la boca y escuchar bajo el suelo
> sangre.
>
> La otra madre es un puente, nada más, de tus ríos.
> El otro pecho es una burbuja de tus mares.
> Tú eres la madre entera con todo su infinito,
> madre. (p. 390)

El hombre es tierra y la vida y la muerte no son otra cosa que dos momentos del binomio hombre-tierra, porque nacer es brotar del vientre terráqueo y morir es retornar a éste: [84]

> Tierra, tierra en la boca, y en el alma, y en todo.
> Tierra que voy comiendo, que al fin ha de tragarme.

Con más fuerza que antes volverás a parirme,
madre.

Cuando sobre tu cuerpo sea una leve huella,
volverás a parirme con más fuerza que antes.
Cuando un hijo es un hijo, vive y muere gritando:
¡Madre!

El destino final de los hijos de la tierra es el regreso a su procedencia para obtener nuevas fuerzas y reintegrarse a la vida, ciclo que se restablecerá eternamente. El vínculo vital para ello es la madre biológica; no obstante:

> la tierra, místicamente, desaloja a la madre natural para convertirse en una divinidad que origina la vida y recibe la muerte, en el ciclo clásico del pensamiento telúrico. 85

La tierra funde en su seno a toda la humanidad porque ella:

> acoge la sangre de los cuerpos, el pasado y el porvenir del hombre, como un gran cuerpo místico, en el que la vida germina en la materia misma de la muerte humana. 86

La concepción de la tierra apreciable en este poema es compatible a su vez con lo manifestado en los diversos patrones míticos universales. La tierra es, por ejemplo, para los griegos causa, origen y finalidad del hombre:

> The Greeks held that the earth is the common mother who brings the sons of man to light and to whom they are given back after death to be resurrected to new life in the cycle of becoming. 87

Igualmente es para los rusos fuente nutridora y fertilizante:

> Earth is the Russian "Eternal Womanhood", not the celestial image of it; mother, not virgin; fertile, not pure; and black, for the best Russian soil is black. 88

La coincidencia se aprecia también en la poesía de Pablo Neruda:

> La tierra será siempre para Neruda la engendradora, la que da origen y alimento, la generadora y regeneradora de la vida, su carnadura. La tierra patria, sobre todo, aparecerá representada como madre y morada, como mujer posesiva y poseída, que establece un vínculo carnal con los hombres que la habitan. América es "útero verde", "sabana seminal", "bodega espesa", y potencia genital, germinadora. 89

Similar visión se repite igualmente en las diversas tribus, razas y religiones a lo largo de los tiempos:

> Saint Augustine, following Varro, mentions the name of a Latin goddess, Levana, who raised children from out of the earth; levat de terra. Dieterich notes, in connection with this fact the custom, still current in the Abbruzzi, of placing babies upon the earth as soon as they are washed and swaddled. The same ritual took place among the Scandinavians, the Germans, the Parsees, the Japanese and other races. The child was picked up by its father (de terra tollere) who thus expressed his recognition of it. Dietrich interprets this rite as a way of dedicating the child to the earth, Tellus Mater, which is its true mother. 90

El poema "Madre España" además de reiterar el vínculo del hombre con la tierra tiene como fin -como poesía de compromiso- alentar a los soldados a unirse en la defensa de la patria ya que como hijos de la tierra se encuentran vinculados entre sí:

> Hermanos: defendamos su vientre acometido,
> hacia donde los grajos crecen de todas partes,

pues, para que las malas alas vuelen, aún quedan
aires. (p. 391)

Igual propósito tiene "Llamo al toro de España". En esta composición Hernández resalta la bravura del toro negro de lidia como símbolo de España y enumera sus cualidades a la par que de ellas surgen imperativos para estimular al pueblo a la lucha. Entre los múltiples atributos del toro destaca su poder genésico y viril -cualidad ampliamente elaborada en los sonetos de El rayo que no cesa-:

No te van a castrar: no dejarás que llegue
hasta tus atributos de varón abundante,
esa mano felina que pretende arrancártelos
de cuajo, impunemente: pataléalos, toro. (p. 360)

. . .

Es como si quisieran quitar la piel al sol,
al torrente la espuma con uña y picotazo.
No te van a castrar, poder tan masculino
que fecundas la piedra; no te van a castrar. (p. 361)

En los diecinueve poemas que constituyen El hombre acecha puede apreciarse la transición de Miguel Hernández desde una poesía de compromiso afín a la de Viento del pueblo -en ocasiones de baja calidad poética- hacia una tónica expresiva determinada por la circunstancia vivida durante la Guerra Civil. Sobre ello afirma Marie Chevallier que:

Ya no es en la fuerza de las armas en marcha, sino en el fondo del hombre donde se busca la esperanza y la indestructibilidad última y absoluta: lo que no se roba ni siquiera a los vencidos.

Poco a poco el tema de la invencibilidad y de la inmortalidad se va a ir deslizando desde los horizontes de la esperanza hacia la derrota asumida. 91

Otros poemas escritos durante la Guerra Civil

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia clasifican diecisiete composiciones de Miguel Hernández como poemas escritos entre los años 1937 a 1939, pero no incluidos en El hombre acecha. Entre estos se encuentran varios poemas de compromiso afines a la actitud perceptible en Viento del pueblo y El hombre acecha, según afirman de Luis y Urrutia en sus comentarios a la Obra poética completa de Miguel Hernández. En estos poemas de compromiso apenas pueden apreciarse trazos del mundo mitopoético de Hernández. No obstante, destacan por su contenido mítico y su calidad poética otras composiciones de esta época acerca del período de gestación, nacimiento y muerte del primer hijo del poeta. En estos la intensa emoción de Hernández lo rescata del dolor del fracaso bélico a la par que su creación poética asciende en calidad estética e intensidad mitopoética.

Inicia el grupo de estos poemas vivenciales el tríptico "Hijo de la luz y de la sombra" escrito en 1938 y constituido por treinta serventesios divididos en grupos de once -"Hijo de la sombra"-, nueve -"Hijo de la luz"- y diez -"Hijo de la luz y de la sombra"-.

La primera parte del tríptico titulada "Hijo de la sombra" destaca la fuerza de atracción femenina como inicio y motivación para el acto de procreación. Esta energía femenina es equiparable para el poeta al poder de la luna y de la noche sobre

la vida. El carácter fecundante de la mujer -afín a la sombra, la noche y la luna- ejerce su poderosa atracción sobre el hombre -su contrario- representado en el poema por la fuerza de la luz, el sol y el día. La estructura mitopoética de todo el tríptico -y de otros poemas afines a éste- queda ya establecida en esta primera parte del poema y se basa en una tendencia afín a la mente mitopoética que la incline a la comparación de los hechos fundamentales de la existencia con movimientos periódicos o repetitivos de la naturaleza:

> The human mind has an uncanny power of recognizing symbolic forms; and most readily, of course, will it seize upon those which are presented again and again without aberration. The eternal regularities of nature, the heavenly motions, the alternation of night and day on earth, the tides of the ocean, are the most insistent repetitious forms outside our own behavior patterns. [...] They are the most obvious metaphors to convey the dawning of life-functions- birth, growth, decadence and death. 92

La mitopoiesis, como ya hemos señalado anteriormente en el marco filosófico de esta disertación, se fundamenta precisamente en la tendencia natural e inherente al espíritu humano a engrandecer hasta los límites siderales los momentos emotivamente significantes de su existir:

> A preternatural force fuses with a human activity and the actors assume just that calmed potency, that grandeur and mysteriousness of great power at rest, which we think is one aspect of the mythical. The poem here places the lovers at the level of Myth; they become mythical Beings. 93

Al equiparar al sol con el sexo masculino y a la luna con el femenino Hernández se

hace eco de una tendencia compartida por innumerables manifestaciones del pensamiento mítico universal:

> Pour les Grecs, la lune est féminine et le soleil viril. Cette conception du couple est tout naturellement soutenue chez aux par les genres q'ont les mots... 94
>
> ...
>
> The Korkus of India declare that they are descended from the union of the Sun and the Moon. 95
>
> ...
>
> At the same time, there was, for the primitive, astrobiological mind, an essential connection between the Sun and Moon, analogous to that between heaven and earth. It is well known that, for the vast majority of peoples, the sky is symbolic of the active principle (related to the masculine sex and to the spirit), while the earth symbolizes the passive principle (cognate with the feminine sex and with matter); these equations, nevertheless, are occasionally transposed. And the same thing happens with the Sun and Moon: solar "passion", so to speak, with its heroic and fierce character, clearly had to be assimilated to the masculine principle, and the pale and delicate nature of lunar light, with its connexion with the waters of the ocean (and the rhythm of woman), obviously had to be classified as feminine. 96

J. E. Cirlot atribuye el origen de estas clasificaciones como producto del momento en que las sociedades matriarcales fueron sustituidas por las patriarcales:

> When patriarchy superseded matriarchy, a feminine character came to be attributed to the moon and a masculine to the sun. The hieros gamos, generally understood as the marriage of heaven and earth, may also be taken as the union of the sun and the moon. 97

En "Hijo de la sombra" el cuerpo femenino, por su capacidad cambiante y su

misterioso devenir, será la fuerza motriz que estimule y posibilite la fecundación:

> Eres la noche, esposa: la noche en el instante
> mayor de su potencia lunar y femenina.
> Eres la medianoche la sombra culminante
> donde culmina el sueño, donde el amor culmina. (p. 418)

En su equiparación de noche y mujer Hernández coincide nuevamente con los patrones míticos universales que establecen equivalencias entre la luna y la femineidad:

> Night is related to the passive principle, the feminine and the unconscious. Hesiod gave it the name of "mother of the gods", for the Greeks believed that night and darkness preceded the creation of all things. Hence, night -like water- is expressive of fertility, potentiality and germination; for it is an anticipatory state in that, though not yet day, it is the promise of daylight. 98

Todo aquello que crece y decrece, que nace y muere, está regido por la luna:

> Les phases de la lune régissent ce qui croît et decroît. Cette conviction est répandue chez beaucoup de peuples et subsiste de nos jours en Europe et dans tout le bassin de la Méditerranée. 99

Ella abarca lo que nace, madura y muere aunando así los mundos cósmicos, vegeral y animal:

> Tout ce qui est cueillette ou coup -ce qui fait donc dépérir et mourir- devrait en principe, si n'était en cause qu'une simple et grossière sympathie imitative, être associé au décours de la lune. 100

La luna se une, por tanto, a las aguas sobre las cuales ejerce también su influencia para

enlazar una vez más los reinos vegetal y animal y la actividad fecundante humana:

> Par l'humidité, la lune féconde le monde végétal et animal, tandie que c'est par le biais de la périodicité et du cycle menstruel qu'elle assure, en cela féminine, la fecondité humaine. 101

La promesa de la luz, la vida y el nacimiento se alberga en la capacidad cambiante del cuerpo femenino, porque en la mente primitiva la luna no sólo es la mujer sino también el astro responsable del ritmo generacional vital:

> Une sorte d'expansion en tache d'huile, à partir de son influence sur la menstruation, donne à la lune une pouvoir sur les accouchments. Ici, ce n'est point tant l'analogie d'un rythme qui est en cause, que le principe de sympathie, qui met en relation toute idée de croissance et de décrue avec les phases correspondantes de lune.
> En outre, la relation avec les accouchements s'insère aussi dans une relation générale de la lune avec la fecondité, qui est croissance, et avec la féminité, ainsi que nous le verrons, par l'intermédiare de l'humidité. 102

La concepción del misterio del nacimiento poéticamente expresada en "Hijo de la sombra" coincide así con la mayoría de los elementos que constituyen al pensar mítico sobre la gestación.

Las sombras de la noche ejercerán su poderío sobre el amor exigiendo la unión del hombre y la mujer -sol y luna- para que de ese modo se manifieste el hijo que albergado por la sombra aguarda potencialmente su momento:

> La sombra pide, exige seres que se entrelacen,
> besos que la constelen de relámpagos largos,
> bocas embravecidas, batidas, que atenacen,
> arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,
tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida,
Pide que tú y yo arcamos fundiendo en la garganta,
con todo el firmamento, la tierra estremecida.

El hijo está en la sombra que acumula luceros,
amor, tuétano, luna, claras oscuridades,
Brota de sus perezas y de sus agujeros,
y de sus solitarias y apagadas ciudades.

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surtido,
y a su origen infunden los astros una siembra,
un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,
que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,
tendiendo está la sombra su constelada umbría,
volcando las parejas y haciéndolas nupciales,
Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía. (pp. 418-419)

El universo entero se conmueve ante el acto cósmico-amoroso y participa del misterio de la creación y del nacimiento del hijo-astro.

El énfasis mitopoético radicado en el potencial de la oscuridad, que es a su vez representación de la posibilidad germinante del cuerpo femenino, coincide igualmente con el pensamiento mítico universal que equipara a las sombras y la escuridad con lo maternal y germinal.[103]

El ritmo sideral influye sobre el hombre-sol y motiva que éste irremediablamente se incline hacia la mujer-luna conmovido por la fuerza misteriosamente determinante de la noche:

Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje

su avaricioso anhelo de imán y poderío.
Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
incendia mi osamenta con un escalofrío.

El aire de la noche desordena tus pechos,
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque. (p. 418)

Al acercarse dejará sobre la mujer-luna su huella fecundante generadora de astros:

Forjado por el día, mi corazón que quema
lleva su gran pisada de sol adonde quieres,
con un solar impulso, con una luz suprema,
cumbre de las mañanas y los atardeceres. (p. 418)

La selección por parte del poeta de la palabra "pisada" para describir el aspecto masculino del acto germinador ayuda a proyectar de un modo mitopoético la unión de los planos opuestos masculino y femenino, condición esencial para la fecundación, ya que las pisadas representan en el pensamiento mítico y simbólico universal el ascenso, el adelanto, la evolución:

> This is a symbol which is very common in iconography all over the world. It embraces the following essential ideas: ascension, gradation, and communication between different, vertical levels. In the Egyptian system of hieroglyphs, steps constitute a determinative sign which defines the act of ascending; it forms part of one of the appellations of Osiris, who is invoked as "he who stands at the top of the steps". Ascending, then, can be understood both in a material and in an evolutive and spiritual sense. [104]

Este paso del sol hacia la luna, del hombre hacia la mujer representa indudablemente

un paso ascendente determinante para el eterno deverir humano.

En "Hijo de la luz" el hijo ha superado ya su etapa de ser en potencia junto a la sombra para constituirse en parte del cuerpo femenino, gracias a la fuerza fecundante masculina. El cuerpo de la mujer abandona entonces su condición umbría para devenir en alba, en promesa de luz plena, en posibilidad de vida:

> Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra,
> recibes entornadas las horas de tu frente.
> Decidido al fulgor, pero entornado, alumbra
> tu cuerpo. Tus entrañas forjan al sol naciente. (p. 419)

El hombre y la mujer encuentran entonces su centro y razón de ser y existir en el hijo, quien poblará con su cuerpo las ropas y lugares que lo esperan. Ocupará así un lugar significativo en la vida de la pareja:

> Las sombras y las ropas sin población, desiertas,
> se han poblado de un niño sonoro, un movimiento,
> que en nuestra casa pone de par en par las puertas,
> y ocupa en ella a gritos el luminoso asiento. (p. 420)

El cuerpo femenino al portar dentro de sí al hijo-astro alberga a su vez para el hombre su centro -omphalos-:

> Centro de claridades, la gran hora te espera
> en el umbral de un fuego que el fuego mismo abrasa:
> te espero yo, inclinado como el trigo a la era,
> colocando en el centro de la luz nuestra casa. (p. 419)

El hijo representará para el poeta un centro donde se equipararán la vida, la

muerte y el potencial divino del ser humano al ser éste partícipe del acto de la creación que se nutre a través del omphalos para generar la vida. Es en este centro donde se efectuará la intercomunicación entre los mundos constituidos por los vivos, los muertos y los dioses.[105] La visión del hijo como centro de la existencia coincide con lo mítico al aunar vida, muerte y dioses puesto que para el pensar mítico el centro suele coincidir con el cruce de tres corrientes.[106] Gabriel Berns afirma que "este poema describe algo más que el acto de nacer de un nuevo ser humano; es una génesis de proporciones cósmicas. La figura de la esposa es, en realidad, la de un Demiurgo o hacedor de mundos".[107] Agrega además que "la cualidad mitológica, tanto de la esposa ("el alba") como del hijo ("el sol") en este poema, los aleja de la esfera de lo meramente terrenal y tangible."[108]

La cualidad céntrica del hijo como entrecruce de diversas corrientes vuelve a repetirse en la parte final del tríptico titulado "Hijo de la luz y de la sombra". El nacimiento del hijo confirma la unión cósmico-vital y proyecta a la pareja en la existencia de modo eterno:

> Para siempre fundidos en el hijo quedamos:
> fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:
> en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos,
> en un haz de caricias, de pelo, los dos haces. (p. 421)

La integración a lo universal y a lo eterno es, como hemos señalado en varias ocasiones, uno de los móviles determinantes de la formación del pensar mítico y de la creación mitopoética ya que estos surgen básicamente de la necesidad del ser humano

de negar el siempre inminente fenómeno de la muerte. Esta necesidad se manifiesta en la poesía de Miguel Hernández al hacer de la vida, la muerte y el amor corolarios básicos de su visión poética y vital. Podemos apreciar igualmente evidencia de ello en las dos estrofas finales del tríptico:

> No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
> y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
> Porque la especie humana me han dado por herencia
> la familia del hijo será la especie humana.
>
> Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
> seguiremos besándonos en el hijo profundo.
> Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
> se besan los primeros pobladores del mundo. (p. 421)

La pareja se integra mediante el hijo al devenir humano, a la existencia prolongada, a la eternidad. La mujer como fuente y albergue de donde brota la vida manifiesta entonces sus cualidades lunares de eternidad, cambio y resurgimiento eterno. Miguel Hernández presenta en este poema una visión de la mujer -paralela a la luna- como agente catalítico para el logro de la eternidad de la especie. La visión de la luna como manifestación de lo eterno se encuentra tanto en los patrones míticos paganos como en la escritura fundamental de la Iglesia. San Agustín en la Patrología Latina recurre a la cualidad renovadora de la luna para explicar el tema de la Resurrección. Mircea Eliade lo cita a propósito de la relación de la luna con los ritos de iniciación de las religiones primitivas:

> Even within the framework of Christian apologetics, the faces of

> the moon provide a good exemplar for our belief in resurrection. "Luna per omnes menses nascitur, crescit, perficitur, minuitur, consumitur, innovatur," wrote Saint Augustine. "Quod in luna per menses, hoc in resurrectione semel in tota tempore." It is therefore quite easy to understand the role of the moon in initiations, which consist precisely in undergoing a ritual death followed by a "rebirth", by which the initiate takes on his true personality as a "new man". 109

El hijo constituye a su vez, como factor unitario y sintético, un ramo o haz donde se unirán la sangre y el tiempo. La selección de Hernández al designar metafóricamente al hijo como un "haz de caricas" nuevamente le integra dentro de los patrones mítico-simbólicos universales que identifican al haz como símbolo de unidad, integración y fuerza.[110]

El hijo será para los padres fuente de trabajo, ente de esperanza y de lucha:

> Haremos de este hijo generador sustento,
> y hará de nuestra carne materia decisiva:
> donde sienten su alma las manos y el aliento
> las hélices circulen, la agricultura viva.
>
> El hará que esta vida no caiga derribada,
> pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,
> que de nuestras dos bocas hará una sola espada
> y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos. (p. 421)

Este poema tríptico resume e integra muchos de los elementos básicos de la cosmovisión de Hernández que representa el:

> Vientre materno como raíz y símbolo de la fecundidad y vida el hijo, como cumplida razón del existir; el amor, motor poderoso

de vida, con un sentido telúrico y genérico. El hombre, como ser sobre el que en un punto pesan cuantos siglos de Humanidad lo determinan, y del que tiran ocultamente, imperativamente, los hombres por venir. 111

Denota también esta composición la necesidad inherente en el ser humano de ubicarse de modo armónico en la naturaleza que le rodea:

> By its mode of being, the moon "binds" together a whole mass of realities and destinies. The rhythms of the moon weave together harmonies, symmetries, analogies and participations which make up an endless "fabric", a "net" of invisible threads, which "binds" together at once mankind, rain, vegetation, fertility, health, animals, death, regeneration, after-life, and more. 112

En las composiciones "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío" y "Desde que el alba quiso ser alba" Hernández reelabora el tema de la gravidez femenina iniciado en la segunda parte del tríptico "Hijo de la luz y de la sombra". En el primero de los poemas que nos conciernen la mujer-noche se ha colmado de luz por albergar dentro de sí al hijo-astro. El cuerpo de la mujer "se le revela, en medio de tanta sombra y de tanto crimen, como una realidad plena, como una plena claridad, como cristal radiante, limpidez y coronación de la alegría." 113 Todo el énfasis del poeta radica en la comparación de la mujer embarazada con la claridad, luz, transparencia y limpidez; la alborada y la mañana. Al afirmar al hombre en la existencia a través de la preñez el cuerpo femenino pierde en valor material y se acrecenta en el espiritual y etéreo:

> Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:
> claridad absoluta, transparencia redonda.
> Limpidez cuya entraña, como el fondo del río,
> con el tiempo se afirma, con la sangre se ahonda. (p. 422)

Los valores metafóricos que el poeta otorga al cristal y la luz como representación del cuerpo femenino en gestación, y en su proyección más espiritual, coinciden con valores simbólicos universales presentes en las diversas manifestaciones religiosas y literarias, y en los patrones de pensamiento mítico-primitivos. La luz, según J. E. Cirlot, representa dentro de la simbología a la superioridad espiritual y es emanación típica del "centro":

> Light, traditionally, is equated with the spirit. Ely Star asserts that the superiority of the spirit is immediately recognizable by its luminous intensity. Light is the manifestation of morality, of the intellect and the seven virtues. Its whiteness alludes to just such a synthesis of the All. Light of any given colour possesses a symbolism corresponding to that colour, plus the significance of emanation from the "Centre", for light is also the creative force, cosmic energy, irradiation. Symbolically, illumination comes from the East. Psychologically speaking, to become illuminated is to become aware of a source of light, and, in consequence, of spiritual strength. 114

Esta concepción metafórica de la mujer como parigual a la fuerza y al centro se reelaborará y acrecentará a lo largo de la etapa poética final al convertirse el vientre femenino, y en su consecuencia el hijo, en elementos cabales para que Hernández pueda eludir de modo simbólico la tragedia que gradual e intensamente rodeará a su vida. Por ello, a propósito del poema que nos ocupa Concha Zardoya afirma que el poeta

"no quiere otra claridad que la de aquel cuerpo en la noche total que le rodea. Todo ha fallado, sí, menos tal transparencia..." 115

Observamos a la par cómo la concepción inicial de unión de sombra y luz que es base al tríptico anterior preceptuará toda una cosmovisión ilustrativa de la integración del hombre al mundo circundante como medio para superar el dolor, hallar su centro y lograr la eternidad:

> Clearly, man's integration into the cosmos can only take place if he can bring himself into harmony with two astral rhythms, "unifying" the sun and moon in his living body. The "unification" of the two centres of sacred and natural energy aims -in this technique of mystical physiology- at reintegrating them in the primal undifferentiated unity, as it was when not yet broken up by the act that created the universe; and this "unification" realizes a transcendence of the cosmos. 116

El cristal, por otro lado, reitera, como valor simbólico, el sentido espiritual en que la maternidad sitúe al cuerpo femenino:

> Like precious stones, it is a symbol of the spirit and of the intellect associated with the spirit. It is interesting to note that mystic and surrealist alike share the same veneration for crystal. The "state of transparency" is defined as one of the most effective and beautiful conjunctions of opposites: matter "exists" but it is as if it did not exist, because one can see through it. As an object of contemplation, it offers neither hardness nor resistence nor suffering. 117

El cuerpo femenino y su potencial de alborada albergan para el poeta una seguridad, estabilidad, consistencia y fuerza que él anhela para sí en sus momento vital:

> Claridad sin posible declinar. Suma esencia
> del fulgor que ni cede ni abandona la cumbre.
> Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia
> acercando los astros más lejanos de lumbre. (p. 422)

De ahí que se aferre a este cuerpo como representación de lo cíclico, lo repetitivo y lo perenne:

> Yo no quiero más luz que tu sombra dorada
> donde brotan anillos de una hierba sombría.
> En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada,
> para siempre es de noche: para siempre es de día. (p. 422)

La "hierba" que brota en "anillos" del cuerpo femenino representa la relevancia del hijo como ente salvador e imagen de evasión ya que la hierba alberga el valor simbólico de ser humano:

> Herbs sometimes have the symbolic significance of human beings. This is suggested by the etymology of the Greek neophytos ("new herb"). 118

y los anillos el de la continuidad y repetición cíclicas:

> Like every closed circle, the ring is a symbol of continuity and wholeness. This is why (like the bracelet) it has been used both as a symbol of marriage and of the eternally repeated time-cycle. 119

Afirma Mircea Eliade que los ciclos repetitivos ocupan un lugar preponderante en toda literatura y folklore y que tanto en la religión como en la magia la recurrencia periódica de un hecho representa primordialmente el presente eterno del tiempo mítico:

> These instants of hierophany are repeated every year. In the sense that they form a "succession" -sacred in nature, but a succession none the less- it may be said that they are continuous, and so to make up a single, unique "time" over the years and centuries. This does not prevent these instants of hierophany from recurring periodically; we might think of them as momentary openings unto the Great Time, openings which allow this same paradoxical second of magico-religious time to enter the profane succession of things. 120

La recurrencia y el "eterno presente" permiten al poeta olvidar su pasado doloroso y evitar pensar en lo que el futuro podría albergar para sí como representante del sector derrotado en el conflicto bélico. Esto lo logra al concentrar su emoción totalmente en el presente jubiloso que para él representa la gestación de su primer hijo.

La representación del cuerpo femenino como resguardo y amparo ante el dolor se reelabora en "Desde que el alba quiso ser alba", composición en la cual:

> El cuerpo fecundo de la mujer viene a cobrar el valor de un motivo literario cuyo contenido existencial varía sucesivamente. Primero es el lugar donde el amor conyugal crea nueva vida y así vence la muerte; después es el refugio imposible, cobijo cerrado para siempre, lugar de seguridad anhelado por el hombre desabrigado. 121

El poeta nuevamente visualiza a la mujer como un ser más frágil impalpable y espiritual por efecto del estado de embarazo. El vientre femenino al albergar al hijo se torna "para él en un punto de prodigio y bendición.":[122]

> 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. (p. 425)

La mujer alberga dentro de sí un ascua, que es potencia de vida, y el cerezo habita en su corazón:

> 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 repestina que te agiganta el ojo. (p. 425)

Ambos elementos -ascua y cerezo- reciben en la simbología universal un valor parigual al que parece conferirle Hernández. El ascua, por ser representación concentrada del fuego recibe el mismo valor que éste. El fuego era para los alquimistas, al igual que para Heráclito:

> "the agent of transmutation", since all things derive from, and return to, fire. It is the seed which is reproduced in each successive life (and is thereby linked with the libido and fecundity). In this sense as a mediator between forms which vanish and forms in creation, fire is, like water, a symbol of transformation and regeneration. 123

La maternidad femenina es motivación para la más inmensa alegría:

> 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. Llora. (p. 426)

Esto es así ya que el proceso fecundador:

> transfigura a la esposa, la ilumina y eleva hasta identificarla con la aurora: lo más radiante y alentador que se abre ante la vida: el camino posible, la promesa a punto, la proclamación de la esperanza -digamos, tomando la expresión de Garcilaso-. Eso es la mujer en trance de maternidad: un paso hacia el nuevo día. 124

En "Orillas de tu vientre" Hernández desarrolla nuevamente el tema de la entraña femenina, esta vez en su aspecto erótico. El poeta exalta el momento de la unión sexual que es a su vez el resultado de la búsqueda de centro por parte del hombre:

Corazón de la tierra, centro del universo,
todo se atorbellina con afán de satélite
en torno a ti, pupila del sol que te entreabres
en la flor del manzano. (p. 427)

Hernández subraya así el misterio de la atracción erótica que lleva al hombre a gravitar irremediablemente hacia el vientre femenino por hallarse allí su centro existencial y su medio de integración a la cadena vital eterna. Encontramos en este poema una gran riqueza simbólica coincidente con innumerables patrones mitopoéticos universales.

El atractivo sexual femenino encierra la posibilidad de procreación, de

fecundidad: el misterio erótico llama al hombre hacia su centro. Este se arroja hacia el amor como un pez en búsqueda desesperada del agua:

Arrojado yfugaz como el pez generoso,
ansioso de que el agua, la lenta acción del agua
lo devaste: sepulte su decisión eléctrica
de fértiles relámpagos. (p. 426)

Los valores mitopoéticos sobre los cuales Hernández establece el símil -el pez, el agua, el mar- son representativos y coincidentes con símbolos establecidos universalmente. El pez, además de albergar una clara alusión fálica por su movimiento penetrante en el agua, [125] representa también, por la abundancia de sus huevos, a la fertilidad. Este símbolo sostiene a su vez una relación muy estrecha con el del mar como Magna Mater:

> the waters in flux, the transitional and mediating agent between the non-formal (air and gases) and the formal (earth and solids) and, by analogy, between life and death. The waters of the oceans are thus seen not only as the source of life but also as its goal. "To return to the sea" is "to return to the mother", that is to die. 126

El agua, por estar presente tanto en el momento de la fecundación como en la gestación y nacimiento, simboliza la capacidad procreadora de la mujer. Participa a su vez de la cualidad fecundadora del pez que sobre ella se arroja:

> The projection of the mother-imago into the waters endows them with various numinous properties characteristics of the mother. 127

Mircea Eliade corrobora esta idea:

> Since water is the source of all things, in which all potentialities are contained, and in which all seed thrive, it is easy to see why there are myths and legends which make it the origin of the race, or of some section of it. 128

El hombre guiado por el poderoso instinto de la procreación se lanza al amor, la vida y la muerte al realizar el acto amoroso:

> Sola que arrae, umbría de vello casi en llamas,
> dentellada tenaz que siento en lo más hondo,
> vertiginoso abismo que me recoge, loco
> de la lúcida muerte. (p. 426)

El recurrir al abismo para establecer la metáfora representativa del cuerpo femenino conduce nuevamente a Hernández hacia la coincidencia entre su poesía y patrones míticos de valor universal. Afirma J. E. Cirlot que:

> The abyss is usually identified with the "land of the dead", the underworld, and is hence, though not always, associated with the Great Mother and earth-god cults. 129

La mujer será ventana conducente al mar. Elemento que en este caso como en las "Coplas" de Jorge Manrique, es a su vez la muerte. Ella será asimismo túnel, abismo y hoyo que transporta al hombre hacia el amor, la vida y la muerte. Será igualmente bóveda y cadena que la enlazará al hombre al igual que míticamente se unen las parejas del sol y la luna, el cielo y la tierra:

> Ventana que da al mar, a una diáfana muerte
> cada vez más profunda, más azul y anchurosa.
> Su hálito de infinito propaga los espacios
> entre tú y yo y el fuego.
>
> Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
> La losa que me cubra sea tu vientre leve,
> la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
> la eternidad la orilla.
>
> En ti me precipito como en la inmensidad
> de un mediodía claro de sangre submarina,
> mientras el delirante hoyo se hunde en el mar,
> y el clamor se hace hombre.
>
> Por ti logro en tu centro la libertad del astro.
> En ti nos acoplamos como dos eslabones,
> tú poseedora y yo. Y así somos cadena:
> mortalmente abrazados. (p. 427)

En estas estrofas, y a través de los elementos para desarrollar sus imágenes, Hernández expresa su concepción del acto del amor como centro unificador donde se entrelazan las equivalencias amor, vida y muerte. La ventana, indica J. E. Cirlot, es abertura que sugiere penetración, posibilidad, distancia. 130 El hoyo representa para la simbología en general la frontera demarcadora de este mundo y el otro, el paso desde lo espacial a lo que no lo es. 131 Por tal razón éste ha sido identificado con el órgano sexual femenino que es el canal conductor hacia la vida:

> Primitive Indian peoples were mainly concerned with its symbolism at the physical level, identifying the hole with the female sexual organs, although they too had an intuitive awareness of the fact that holes could stand for the "gateway of the world", which the soul has to cross in order to be released from the cycle of the karma. 132

La bóveda es igualmente punto de unión de lo terrenal y lo celestial:

> According to Leo Frobenius, in prehistoric and protohistoric thinking, every vault represents the union of the sky-god with the earth-goddess. The separation of the two deities created the void. 133

La alusión a la cadena reforzará las ideas anteriores por ser ésta simbólica de la unión de cielo y tierra.[134]

En este poema Miguel Hernández subraya la trascendencia del acto sexual, no sólo como punto de partida para la prolongación de la existencia sino también como crisol donde se unirán la vida, el amor y la muerte. Esta idea arraigada en Hernández resaltará en su poesía postrera en la cual el vientre femenino, por su capacidad para representar el corolario amor-vida-muerte, se convertirá a su vez en idea obsesiva mediante la cual el poeta manifestará su necesidad extrema de evasión de la intolerable realidad carcelaria.

En los patrones religiosos arcaicos o primitivos el cuerpo femenino y la unión sexual son exaltados en incontables ritos que identifican a la mujer como albergue de los misterios de la vida y la muerte. Angel Alvarez de Miranda indica que para la mente arcaica la fecundidad y sexualidad son:

> los imperativos de la vida, porque "nada hay más rico en potencialidad que la vida sexual". Sacrificar la virginidad o romper el maleficio de la esterilidad son para la feminidad arcaica otros tantos modos de comunión vital y de salvación. De comunión vital, porque para la mujer arcaica "sólo la nupcialidad es la entrada en la vida propiamente dicha". De salvación, porque para este tipo de feminidad sólo en función de la salvación que él aporta es

> importante el varón, sea amante o marido. 135

Las palabras de Marie Chevallier sobre el verso de la décima estrofa "Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro" sintetizan la idea de fusión de vida, amor y muerte de este poema:

> Nega distingue en este verso de "Orillas de tu vientre" unión sexual y sepultura, el sexo de la esposa y la tierra. 136

A través de nuestra apreciación del contenido mitopoético de la producción hernandiana durante los años de la Guerra Civil española creemos haber comprobado el valor de la teoría de Ernst Cassirer, que sirve de marco filosófico a esta disertación, y su relación con la poesía de Miguel Hernández. Para Cassirer el sustrato del pensamiento mítico radica en la emoción humana: mientras mayor sea la emoción mayores serán la capacidad y el contenido mitopoético al expresarla. Vemos cómo la poesía hernandiana inspirada en sucesos íntimos, familiares y personales manifiesta una mayor profundidad mítica que la poesía comprometida escrita con fines de propaganda. Cuando la poesía de Miguel Hernández surge de necesidades propagandísticas -es decir, de la razón más que de la emoción- su calidad estética desciende. No obstante, cuando brota de la experiencia profundamente sentida su riqueza mitopoética se intensifica y la expresión poética asciende a niveles estéticos singulares.

Notas al Capítulo IV

1 René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1966), p. 226.

2 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1971), p. 286.

3 Esta cita aparece en un artículo de Juan Cano Ballesta, "Una meditación sobre el arte y la guerra", Litoral, Núms. 73-74-75 (febrero 1978), p. 86.

4 Miguel Hernández, Obras completas (Buenos Aires: Editorial Losada, 1972), p. 965.

5 Francisco Umbral, "Miguel Hernández, agricultura viva" en Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), p. 98.

6 Serge Salaün, "Miguel Hernández, individualidad y colectividad", en En torno a Miguel Hernández, ed. Juan Cano Ballesta (Madrid: Castalia, 1978), p. 199.

7 Marie Chevallier, Los temas poéticos de Miguel Hernández (Madrid: Siglo Veintiuno, 1978), p. 265.

8 Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 267.

9 Véase lo afirmado por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en la introducción a Viento del pueblo en Miguel Hernández, Obra poética completa (Madrid: Zero, 1979), p. 301.

10 José Guillén García, "La poesía social de Miguel Hernández", Litoral, Núms. 73-74-75 (febrero 1978), p. 165.

11 Marie Chevallier, "Metáfora hernandiana y experiencia interior en Cancionero y romancero de ausencias y últimos poemas" en En torno a Miguel Hernández, p. 144.

12 Miguel Hernández, Obras completas, p. 807.

13 Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra (New York: Hispanic Institute, 1955), p. 65.

14 Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 303.

15 Emilia P. de Zuleta Alvarez, "La poesía de Miguel Hernández", Revista de Literatura Modernas, Núm. 2 (1960), p. 97.

16 Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández", Eco, Núm. 183 (enero 1977), p. 211.

17 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 148.

18 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, pp. 148-149.

19 Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 72.

20 Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms (New Haven: Yale University Press, 1975), II, p. 24.

21 Mircea Eliade, Le sacré et le profane (Paris: Gallimard, 1965), p. 15. Esta cita fue tomada a su vez de Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral Editores, 1973), p. 175.

22
Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", p. 199.

23
Todas las citas proceden de Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 259.

24
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 259.

25
Ramón Gaya, "Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández," Hora de España, Núm. XVII (mayo 1938, publicado nuevamente en 1972), p. 148.

26
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 70.

27
Concha Zardoya, Miguel Hernández, Vida y obra, p. 70.

28
Eduardo Camacho Guizado, La elegía funeral en la poesía española (Madrid: Gredos, 1969), p. 368.

29
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 151.

30
Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven: Yale University Press, 1944), p. 73.

31
Ernst Cassirer en An Essay on Man afirma: "In a certain sense the whole of mythical thought may be interpreted as a constant and obstinate negation of the phenomenon of death.", p. 84.

32
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 153.

33
Concha Zardoya, "El poeta político (En torno a España)", Cuadernos Americanos, CCVI (mayo-junio 1976), p. 224.

34
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, pp. 69-70.

35
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 70.

36
Así alude Jorge Manrique a la muerte en la copla XXXIV de las "Coplas por la muerte de su padre".

37
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 151.

38
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 72.

39
J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1962), p. 236.

40
Arturo Pérez, "La táurica en la poesía de Miguel Hernández", Journal of Spanish Studies Twentieth Century, 1, No. 2 (Fall 1973), p. 101.

41
Marie Chevallier cita a Miguel Hernández en Los temas poéticos, p. 255.

42
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 72.

43
Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion (New York: New American Library, 1958), p. 254.

44
Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y poesía (Buenos Aires: Losada, 1970), p. 88.

45
Robert Briffault, The Mothers. A Study of the Origins of Sentiments and Institutions (New York: Macmillan Company, 1969), II, p. 55.

46

Javier Herrero, "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández", En torno a Miguel Hernández, p. 81.

47

Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito (Madrid: Taurus Ediciones, 1963), p. 15.

48

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 201.

49

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 67.

50

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 73.

51

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 157.

52

Luis Felipe Vivanco, "Miguel Hernández bañando su palabra en corazón", Introducción a la poesía española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1974), p. 285.

53

Ernst Cassirer, The Philosophy, p. 23.

54

Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y poesía, p. 91.

55

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 74.

56

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 158.

57

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 73.

58

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 196.

59

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia afirman: "Si aquel 'perito en lunas' buscaba el puro goce estético de exaltar lo vivo, este perito momentáneo ('sólo momentáneo') en planes de desarrollo industrial, busca el goce político de exaltar la producción del mundo socialista". La cita procede de las palabras introductorias a El hombre acecha en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 351.

60

Serge Salaün, "Miguel Hernández: individualidad y colectividad", p. 203.

61

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 353.

62

Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández", p. 214.

63

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 355.

64

Elizabeth E. Goldsmith, Life Symbols as Related to Sex Symbolism (New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1924), p. 175.

65

"According to Jung, the animal stands for the non-human psyche, for the world of subhuman instincts, and for the unconscious areas of the psyche.", J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 13.

66

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 10.

67

Véase J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 324.

68

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 73.

69

Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de

Miguel Hernández", p. 215.

70
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900 (Madrid: Gredos, 1973), p. 430.

71
Mircea Eliade, Patterns, p. 368.

72
Mircea Eliade, Patterns, p. 369.

73
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos, p. 430.

74
Mircea Eliade, Patterns, p. 379.

75
"Like sacred space, mythical time can be repeated ad infinitum with every new thing man makes.", Mircea Eliade, Patterns, p. 380.

76
Mircea Eliade, Patterns, p. 383.

77
Mircea Eliade, Patterns, p. 267.

78
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 20.

79
J. E. Cirlot aclara que el símbolo de la fidelidad y amor humanos es más bien la tórtola ("turtle dove"). Sobre ésto dice: "A symbol of fidelity and of affection among human beings. It is to be found in many allegories and is sometimes confused with the dove.", A Dictionary, p. 334.

80
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 104.

81
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 14.

82
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 39.

83
José Valverde, "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández", en Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach, p. 226.

84
"What we call life and death are merely two different moments in the career of the Earth-Mother as a whole", Mircea Eliade, Patterns, p. 253.

85
Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández", p. 216.

86
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 165.

87
Ernst Cassirer, The Philosophy, p. 190.

88
Harry Slochower, Mythopoesis. Mythic Patterns in the Literary Classics, (Detroit: Wayne State University Press, 1970), p. 29.

89
Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", p. 167.

90
Mircea Eliade, Patterns, p. 247.

91
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 273.

92
Susanne K. Langer en "The Roots of Myth" de Philosophy in a New Key (Cambridge: Harvard University Press, 1942), p. 191.

93
Richard Volney Chase, Quest for Myth (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1949), p. 130. Lo citado lo aplica Chase a un poema de Wynston

Hugh Auden titulado "In Sickness and in Health". No obstante, aplica igualmente como concepto mitopoético a la visión de Hernández en "Hijo de la luz y de la sombra".

94
Claire Préaux, La lune dans la pensée grecque (Bruxelles: Palais des Académies, 1970), p. 65.

95
Mircea Eliade, Patterns, p. 135.

96
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 303.

97
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 204.

98
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 218.

99
Claire Préaux, La lune, p. 94.

100
Claire Préaux, La lune, p. 102.

101
Claire Préaux, La lune , p. 134.

102
Claire Préaux, La lune, pp. 89-90.

103
J. E. Cirlot así lo afirma en A Dictionary, p. 73.

104
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 297.

105
Herros parafraseado las palabras de J. E. Cirlot, en A Dictionary, p. 238.

106
J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 39-40.

107
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", Revista de Occidente, Núm. 87 (junio de 1980), p. 134.

108
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 373.

109
Mircea Eliade, Patterns, p. 175.

110
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 280.

111
Leopoldo de Luis, "Poesía de Miguel Hernández", Insula, Núm. 71 (15 de noviembre de 1951), p. 8.

112
Mircea Eliade, Patterns, p. 180. Coincide Miguel Hernández en este aspecto con Federico García Lorca quien en su poema "Adán" de Primeras canciones: "La luna, símbolo de la feminidad, desempeña una función de madre cósmica; bajo su influencia la naturaleza orgánica muestra el espectáculo de una renovación permanente. El sol, por su parte, es símbolo de virilidad y de poder generativo, con su expresión radiante de agresiva masculinidad. El día, hijo mítico de esta pareja inmemorial, es portador de luz y, como tal, símbolo de la inteligencia del hombre y de su realización espiritual." Esta cita procede de Gustavo Correa, "El simbolismo de la luna en Federico García Lorca", PMLA, No. 72 (1957), p. 113. En la nota 95 del Capítulo III de esta disertación se encuentra citado en su integridad el soneto "Adán".

113
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 81.

114
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 179.

115
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 81.

116
Mircea Eliade, Patterns, p. 129.

117
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 71.

118
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 137.

119
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 261.

120
Mircea Eliade, Patterns, p. 392.

121
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos, p. 429.

122
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos, p. 429.

123
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 100. Sobre la cereza indica Cirlot a la vez que se refiere a los árboles y flores en general: "In Chinese symbology, they usually symbolize longevity and fertility. Predominantly popular are the bamboo, the cherry-tree and the pine"..., p. 332.

124
Leopoldo de Luis, "Notas a cuatro poemas de Miguel Hernández" en Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach, p. 247.

125
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 101.

126
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 268.

127
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 345.

128
Mircea Eliade, Patterns, p. 191.

129
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 3.

130
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 354.

131
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 144.

132
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 142.

133
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 339.

134
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 41.

135
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 17.

136
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 138.

CAPITULO V- POESIA DE CARCEL

La experiencia carcelaria representa en la poesía de Miguel Hernández un estado de soledad, temor e introspección profundos aunado a una inmensa sensación de pérdida de todo aquello de lo cual ha sido aislado. El hombre se encuentra solo y privado de la libertad a causa, precisa y paradójicamente, de su amor hacia el ser humano y de su afiliación a la lucha por el bienestar social común. Así lo reconoce él en su poesía:

> Querer, querer, querer,
> ésa fue mi corona.
> Ésa es.
> (Cancionero y romancero de ausencias,
> Núm. 80, p. 478.

El dolor se intensifica ante la dificultad para comprender que el amor profundo pueda traer como consecuencia la ausencia y pérdida de todo aquello que ha sido amado. Ello lo sume en una intensa introspección que será determinante tanto de la temática como de la imaginería de su poesía carcelaria y postrera.

La producción poética final de Miguel Hernández se encuentra recogida en el Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941) y en las composiciones agrupadas bajo el epígrafe de "Poemas últimos", escritas en su mayoría durante los años 1939 y 1940, según Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia.

La cárcel como elemento aislador entre el poeta y el mundo exterior provoca en él una viva sensación de pérdida de la perspectiva real de los elementos externos produce un efecto de desrealización que se manifestará en su creación poética:

> Se trata de un angustioso aislamiento que lo desampara y anonada. El poeta no encuentra asideros ni culturales ni sociales ni históricos, ninguna significación positiva para cubrir el vacío, para evitar el derrumbe. Por doquier ve la destrucción, el olvido, la soledad, la muerte por lento desgaste, las materias desvencijadas, lo confuso haciéndose polvo. 2

La introspección obligada que lo lleva a manifestar sensaciones de desprendimiento y desrealización del mundo exterior traerá como consecuencia un reencuentro final con el sentimiento amoroso y el sentir profundamente humano que tantas veces temió perder durante su experiencia bélica -"Hoy el amor es muerte,/ y el hombre acecha al hombre." (" Canción primera" de El hombre acecha, p. 359)-. Este hallazgo lo llevará hacia la esposa y el hijo, quienes de modo gradual y profundo llegarán a representar para el poeta todo un mundo de evasión simbólica que le permitirá lograr la sobrevivencia anímica que la amenazante circunstancia carcelaria parecía intentar aniquilar constantemente. Este proceso puede observarse a través del acercamiento a la producción poética de sus años finales de vida.

Cancionero y romancero de ausencias

El Cancionero y romancero de ausencias consta de ciento diez composiciones según la recopilación realizada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia de la Obra poética completa de Miguel Hernández. Reflejan el inmenso dolor del encarcelado que

pierde el control total tanto de su vida como de la de los seres queridos que han quedado en el mundo exterior. Sobresalen la decepción por el caos reinante en la sociedad y el dolor por la ausencia de lo verdaderamente significativo en su vida. El Cancionero sirve entonces de receptáculo para verter una "padecida poesía"[3] y de diario íntimo del proceso introspectivo mediante el cual el poeta procura entender su circunstancia. De este modo:

> Al igual que un diario, el Cancionero registra el paso de los sentimientos y de las experiencias de mayor relieve del poeta durante aquel período: el persistente y amargo recuerdo de la guerra; la presencia acongojada y carnal de su mujer lejana o separada de él por un "odio" indeterminado y fatal; la exaltación ante el inminente parto de su mujer y la dicha inmensa por el nacimiento del primer hijo; y finalmente, el duro y obsesivo dolor por la muerte del niño. 4

Estos son, según Darío Puccini, los temas del libro. Juan Cano Ballesta enumera también la temática del Cancionero aunque identificándola más bien por su valor simbólico:

> el amor a la familia, al hijo, a la única novia y esposa, la idea de la fecundidad, la transfiguración de la esposa al convertirse en madre, el símbolo del vientre como centro del universo y lazo de las generaciones pretéritas con las futuras, y la trascendencia cósmica del amor, son rasgos típicos y exclusivamente hernandianos. 5

El Cancionero y romancero de ausencias representa dentro de la producción poética de Hernández: "su obra culminante en cuanto a pureza expresiva y replegado

solar humano".[6] Sobre este libro Concha Zardoya a su vez afirma que está constituido por "poemas breves, escritos en pocas palabras, sinceras, desnudas, enjutas. El dolor ha secado la imagen y la metáfora."[7] El dolor no sólo depura la temática y tono de esta poesía sino también la expresión, lo cual trae como consecuencia que la poesía alcance "un acendramiento total. Tema, imagen y acento han trascendido toda retórica: lo esencialmente humano ha sido alcanzado en queja anhelo, ..."[8]

Este acrisolamiento poético es precisamente uno de los distintivos más señalados de la poesía final de Miguel Hernández. Observamos en ello unas tendencias opuestas a las advertidas en sus comienzos poéticos en Perito en lunas y en otros poemas afines al estilo de este libro. El énfasis poético radica ahora en la sencillez tanto de la imagen como del metro. En la imagen del Cancionero:

> Sobra el adjetivo, sobra el adorno lírico, cuando la tragedia es total y sin apelación. La poesía se vierte en el verso directo, sencillo, intenso y delgadamente, casi sin palabras. El sustantivo, por sí solo, sugiere cuanto podrían expresar muchas frases adjetivas. 9

La carencia de una naturaleza circundante, la ausencia de los seres amados, la pérdida del estímulo como consecuencia del menoscabo de la libertad, repercuten en la imagen hernandiana y ésta "se hace escasa para dar paso a una poesía esencial, mínima, de mención pura. Es el libro del encarcelado, y el estilo lo refleja."[10] Miguel Hernández alcanza en esta etapa de creación poética, según Juan Cano Ballesta, "el verbo cálido, arrancado del corazón, la palabra directa, varonil, corpórea,

afilada, sangrante"[11] porque en la cárcel el hombre:

> intensifica su vida interior. La soledad le invita a la reflexión y al vate orcelitano crea una poesía de hondo contenido, cargada de emoción y depurada de todo elemento no absolutamente necesario. El estilo se vuelve sentencioso, el gusto por el colorido se atenúa hasta casi desaparecer, y como medio expresivo eficaz surge un tipo de metáfora simplificada en sus elementos, pero llena de vigor, encarnación de ideas, sentimientos, y estados anímicos. 12

El molde ideal para expresar ese sentimiento esencial, depurado y ajeno a la retórica resulta ser el metro corto de la canción y el romance, cuya extensión se ajusta al sentimiento puro y esencial que alberga esta poesía. De este modo Hernández se enlaza a la corriente neopopular de la poesía española del siglo XX, hecho sorprendente para algunos críticos:

> Lo más curioso en su neopopularismo es el momento tardío en que brota: en este hijo de labrador de Orihuela, la temática campesina, la cercanía de la tierra, la vida elemental le estaban ya dadas por anticipado. Pero lo curioso es que él al principio de su creación, a estos temas les ha dado forma gongorinista, clasicista, optando incluso por el soneto. Sólo después de la fase patética de sus poemas de guerra (Viento del pueblo, 1937) encuentra este talento natural su propia forma de expresión. La violenta y rápida sucesión de alegría y hondo dolor en la vida del poeta fue una determinante de su chocante cambio de estilo. 13

El Cancionero y romancero de ausencias alberga, por tanto, una poesía singular porque:

> nos muestra la voz de un nuevo Miguel Hernández, más hondo, padecido, entrañable, verdadero y trascendente, que supera los anteriores. Su verso se ha desnudado de toda gala, de toda retórica y habla en tono íntimo, sincero, intenso. 14

No obstante la depuración y sencillez de la imagen, el contacto con los arcaicos creativos mitopoéticos ubica la producción de esta etapa en el derrotero mítico profesado en la poesía anterior. Podemos apreciar en las composiciones del Cancionero y romancero de ausencias el pensar y sentir de índole mítico a pesar de la contención que conlleva el metro corto de la canción y el romance.

Abundan en el Cancionero las alusiones al viento, huracanes, lluvia, abismos, barrancos y aguas estancadas. Sobre éstas Hernández cimentará un sinnúmero de imágenes reveladoras de su percepción de las causas precipitantes de su encarcelamiento y de su consecuente visión del mundo externo.

El viento, en su valor simbólico de violencia y fuerza activa,[15] es percibido poéticamente como una amenaza permeada de mala voluntad y rencor dirigida hacia la vida del hombre Miguel Hernández y su pareja. Su fuerza arrolladora de "agresivo acometedor"[16] penetra el hogar para arrasar con el amor de los esposos:

> ¿Qué quiere el viento de encono
> que baja por el barranco
> y violenta las ventanas
> mientras te visto de abrazos?
>
> Derribarnos. Arrastrarnos.
>
> Derribados, arrastrados,
> los dos sangres se alejaron.

¿Qué sigue queriendo el viento
cada vez más encanado?

Separamos.
(Núm. 8, p. 437)

El vendaval secubre de cenizas -presagio de consumación y muerte-[17] para alejar a la pareja y ocupar en su lugar el aposento, sitial del amor:

El viento ceniciento
clama en la habitación
donde clamaba ella
ciñéndose a mi voz.

Cámara solitaria
con el herido son
del ceniciento viento
clamante alrededor.
(Núm. 10, pp. 438-439)

El viento erradica a la pareja y la lleva hacia el dolor y la muerte:

Cuerpo sobre cuerpo,
tierra sobre tierra,
viento sobre viento.
(Núm.55, p. 459)

En su forma huracanada arrastrará nuevamente a la pareja por hondos precipicios y naufragios, pero no logrará romper el sentimiento amoroso que une a los esposos. Su fuerza pondrá al hombre y a la mujer en contacto con las zonas negativas de destrucción y maldad simbolizados por barrancos y naufragios. El viento representa de este modo el impacto profundo sobre la pareja de la circunstancia social de separación

y encarcelamiento. No obstante, una leve nota de esperanza prevalece puesto que para Hernández la voluntad de ningún ser humano podrá quebrantar el amor:

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.
(Núm. 9, p. 438)

El viento cambia su valor simbólico previo al reaparecer en el Cancionero. En Viento del pueblo éste representaba la fuerza colectiva de una nación en lucha y el valor positivo de la esperanza en un futuro mejor. Ahora encarna la amenaza de un presente hostil que maltrata y persigue a la persona del poeta y a los suyos:

> Aquí, en el Cancionero, la imagen de la fuerza del viento ha abandonado al poeta como algo propio y pertenece a las cosas que quieren destrozarle. En un cambio de historia el poeta ha realizado la inversión de un lexema-símbolo... [18]

La lluvia igualmente cambia su valor simbólico universal, prevaleciente en la poesía anterior al Cancionero. Deja de ser agente vivificador, fertilizante y purificador para unirse a la energía del viento y constituir la fuerza devastadora del huracán y para representar otras veces la nostalgia por el hogar y la amada:

Pero cuando llueve, siento
que las paredes se ahondan,
y reverdecen los muebles,
rememorando las hojas.
(Núm. 50, p. 457)

...

Llueve. Los ojos se ahondan
buscando tus ojos, esos
dos ojos que se alejaron
a la sombra, cuenca adentro.
(Núm. 48, p. 455)

Otras veces representará el "aspecto irreparable del tiempo".[19]

El agua se suma al valor simbólico universal de los abismos para representar lo profundo, las regiones bajas, la fuerza de la maldad y el peligro acechante[20] para encarnar "una corriente fluida de engañosa calma en la superficie".[21] Esta no es el medio donde todo se disuelve, sino lugar de estancamiento "en estrecha relación de paralelismo con vida y sombra" y

> presentimiento de muerte, tanto más cuanto que el "agua removida" que está en el fondo del hombre, es metáfora de la dolorosa aleación de vida-muerte.[22]

El "agua removida" y turbia -alterada, revuelta y turbulenta- representa la capacidad para la maldad que tiene el ser humano según lo ha podido apreciar el hombre Miguel Hernández durante el conflicto bélico y posteriormente. El "agua removida" del Cancionero es así equivalencia de la fiera acechante del libro anterior de Hernández:

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.
(Núm. 5, p. 436)

Juan Cano Ballesta afirma sobre este poema que:

> Aquel "agua removida" de que habla el poeta es el revuelto conjunto de bajos instintos, instintos de muerte y destrucción, despertados por la guerra en el corazón de los hombres.[23]

En este período carcelario el poeta busca en los seres circundantes algún resquicio de bondad y sólo halla fieras humanas resultantes de la guerra:

Entusiasmo del odio.
Ojos del mal querer.
Turbio es el hombre.
Turbia es la mujer
(Núm. 44, p. 454)

Evoca entonces algún momento futuro vislumbrador de la renuncia de la actitud de fiera acechante por parte del hombre:

Ahogad la voz del arma,
que no despierte y salte
con el cuchillo de odio
que entre sus dientes late.

Así, dormido, el hombre
toda la tierra vale.
(Núm. 42, p. 453)

En el instante de desengaño que vive Hernández, el hombre se revela como escoria:

La basura diaria
que de los hombres queda
sobre mis sentimientos
y mis sentidos pesa.

Es la triste basura
de los turbios deseos,
de las pasiones turbias.
(Núm. 63, p. 465)

y como terreno yermo:

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

Cuerpos y campos,
cuerpos y cuerpos.
(Núm. 56, p. 459)

El ser humano se escinde ante los ojos de Hernández en dos clases de animales: los del día y los de la noche. El sol representa la faceta positiva aunada de modo

simbólica tradicional a la luz que es a su vez manifestación de las fuerzas creadoras, la energía cósmica, la fuerza espiritual.[24] La luna -afín en este caso a la de la poesía lorquiana- representa en este breve poema la muerte y la oscuridad en su valor igualmente tradicional como símbolo del caos y de los bajos instintos:[25]

Los animales del día
a los de la noche buscan.

Lejos anda el sol,
cerca la luna.

Animal de mediodía,
la medianoche te turba.

Lejos anda el sol,
cerca la luna.
(Núm. 58, p. 460)

El poema "Guerra" reúne en enumeración caótica similar al sueño o la pesadilla toda una visión retrospectiva de la guerra y destaca su efecto disociativo y deshumanizante sobre el hombre. La guerra provoca el caos en los componentes de la naturaleza: el hombre, por consiguiente, pierde sus facultades sensibles y al hacerlo se reduce al nivel de objeto:

Bocas como puños vienen,
puños como cascos llegan.
Pechos como muros roncos,
piernas como patas recias.
El corazón se revuelve,
se atorbellina, reviento.
(Núm. 75, p. 472)

El vientre femenino, ante la amenaza que conllevan el presente y el futuro, se niega a propagar la especie:

> Todas las madres del mundo
> ocultan el vientre, tiemblan,
> y quisieran retirarse,
> a virginidades ciegas,
> al origen solitario
> y el pasado sin herencia.
> Pálida, sobrecogida
> la virginidad se queda.
> (Núm. 73, pp. 471-472)

La exterminación bélica se opone y anula a la procreación natural.

El sistema biológico del hombre se contagia del caos reinante y la sangre busca salir apresuradamente del cuerpo para precipitarse y tomar parte del proceso aniquilador prevaleciente:

> La sangre enarbola el cuerpo,
> precipita la cabeza
> y busca un cuerpo, una herida
> por donde lanzarse afuera.
> (Núm. 73, p. 472)

La erradicación de la sensibilidad y orden biológico humanos encuentra paralelos en la naturaleza:

> Las flores se desvanecen
> devoradas por la hierba.
> Ansias de matar invaden
> el fondo de la azucena.
> Acoplarse con metales

> todos los cuerpos anhelan:
> desposarse, poseerse
> de una terrible manera.
> (Núm. 73, p. 472)

La guerra deshace toda esperanza en el futuro y sólo arroja como resultado cuerpos estériles, heridos, mutilados o muertos:

> Después, el silencio, mudo
> de algodón, blanco de vendas,
> cárdeno de cirugía,
> mutilado de tristeza.
> El silencio. Y el laurel
> en un rincón de osamentas.
> Y un tambor enamorado,
> como un vientre tenso, suena
> detrás del innumerable
> muerto que jamás se aleja.
> (Núm. 73, p. 473)

La enumeración caótica de sustantivos y de símiles es el elemento estilístico prevaleciente en este poema del Cancionero. La secuencia precipitada y rápida de objetos que desfilan produce la visión desordenada del mundo en guerra. El metro corto contribuye singularmente a la manifestación de este proceso de aceleración. Sobre este romance afirma Agustí Bartra que:

> la lucha bélica se ha vaciado de militancia y heroísmo para aparecer como un descarnado espectáculo de ferocidad y dolor. Ya no es la visión de la guerra española vivida por el poeta, sino la de todas las guerras del mundo de todos los tiempos y lugares, con su crueldad irracional, un frenético apocalipsis que desemboca en la muerte y en la aniquilación del hombre, el ansia nihilista de retorno a la sombra que palpita en la humanidad. El poeta,

> poseído por la idea universal de la unidad fundamental del hombre, trasciende los estandartes, las furiosas banderas, el mito de las patrias oficiales y las rígidas ficciones de fronteras, y reivindica, no discursivamente, sino por medio de la dialéctica emocional de todo el poema, por el rechazo subyacente de la violencia, los valores humanos de la vida. 26

La guerra es para Miguel Hernández una lucha entre dos planos: el espiritual y el material. La pérdida de sensibilidad y espiritualidad y la preponderancia de la agresividad y el odio en el hombre representan a su vez el triunfo del mal sobre el bien, de la oscuridad sobre la luz -"¿Para qué quiero la luz/si tropiezo con tinieblas?"-. Hernández les confiere de este modo a la guerra y al caos consecuente valores afines a los del pensar mítico. Son incontables los ejemplos de la mitología clásica representativos de la guerra como lucha de luz y oscuridad. La mitología brota del pensar mítico que dilucida que:

> In a cosmic sense, every war concerns the struggle of light against darkness -of good against evil. 27

La guerra recibe a su vez, dentro de la simbología universal, el valor de factor manifestante de la búsqueda de orden y, por tanto, de centro.[28] El caos es representativo del estado opuesto a la necesidad humana de una utópica y cabal paz. El desorden aúna y funde de modo indefinido un sinnúmero de fuerzas opuestas.[29] El hombre pierde entonces su orientación espiritual y puede confundirse y fusionarse con objetos como los metales:

> Acoplarse con metales
> todos los cuerpos anhelan:
> desposarse, poseerse
> de una terrible manera.
> (Núm. 73, p. 472)

Esta imagen visionaria, además de ser representación plástica del hombre en guerra sobrepuesto y confundido con los metales de los implementos bélicos, tiene una connotación de índole erótico-sexual reveladora de contactos con ideas prevalecientes en los patrones míticos y simbólicos en los cuales:

> the metals symbolize cosmic energy in solidified form and in consequence, the libido. On this basis, Jung has asserted that the base metals are the desires and the lusts of the flesh. 30

Prevalecen en este poema, como hemos afirmado anteriormente, las formas sustantivas sobre las verbales y adjetivales. De este modo, al enumerar apelativos como recurso estilístico fundamental del poema, Hernández reproduce un efecto similar al del apóstrofe del ritual primitivo. El poeta apela a todos los elementos del caos mediante sus nombres y produce de este modo una tensión in crescendo que decaerá y desembocará en los últimos cuatro versos al aludirse al silencioso mundo de los muertos. La enumeración de sustantivos es a su vez reveladora, desde el punto de vista del tema del poema, de coincidencias con la concepción primitiva de la guerra como lucha entre el bien y el mal y de la potestad del apelativo como elemento de disolución. Ernst Cassirer en su libro Language and Myth demuestra el poder que la palabra parecía encerrar para el pensamiento mítico cuando afirma que:

> When on the one hand, the entire self is given up to a single impression, is "possessed" by it and, on the other hand, there is the utmost tension between the subject and its object, the outer world; when external reality is not merely viewed and contemplated, but overcomes a man in sheer immediacy, with emotions of fear or hope, terror or wish fulfillment: then the spark jumps somehow across, the tension finds release, as the subjective excitement becomes objectified, and confronts the mind as a god or daemon. 31

Igualmente lo reafirma Frederick Clarke Prescott:

> The primitive vocabulary was concrete, specific, and highly figurative; words instead of merely denoting objects, called up vivid images. 32

El caos bélico precipita un desequilibrio en la naturaleza que quebranta la mancomunidad del hombre y el cosmos, hecho que influye a su vez en la relación amorosa de la pareja que es el factor determinante para la propagación de la especie. En "Después del amor" Hernández elabora el tema del efecto de la guerra y el ambiente caótico sobre el hombre y la mujer. La lucha desatada entre el bien y el mal, entre lo espiritual y lo material, ejerce negativamente sobre los amantes al alejarlos de la influencia de los astros:

> No pudimos ser. La tierra
> no pudo tanto. No somos
> cuanto se propuso el sol
> en un anhelo remoto.
> Un pie se acerca a lo claro,
> en lo oscuro insiste el otro.
> (Núm. 66, p. 466)

Ernst Cassirer destaca esta influencia determinante en la vida humana como elemento básico del pensar mítico:

> The celestial phenomena could not, therefore, be studied in a detached spirit of abstract meditation and pure science. They were regarded as the masters and rulers of the world and the governors of human life. In order to organize the political, the social, and the moral life of man it proved to be necessary to turn to the heavens. No human phenomenon seemed to explain itself; it had to be explained by referring it to a corresponding heavenly phenomenon on which it depends. 33

En este poema lo mítico se manifiesta igualmente en la construcción de imágenes mediante la animación de lo inerte. De este modo los conceptos abstractos como el odio y el amor "alcanzan vida y realidad corpórea, palpable visible. El odio es rojo, el amor es pálido, los hombres son piedras duras": 34

> El odio aguarda un instante
> dentro del carbón más hondo.
> Rojo es el odio y nutrido.
> El amor, pálido y solo.
> (Núm. 66, p. 466)

. . .

> Piedras, hombres como piedras,
> duros y plenos de encono,
> chocan en el aire, donde
> chocan las piedras de pronto.
> (Núm. 66, p. 467)

Por encima de todo este caos, una voz aleja al poeta y lo preserva de la total animalización:

Sólo una voz me arrebata
este armazón espinoso
de vello retrocedido
y erizado que me pongo.
Los secos vientos no pueden
secar los mares jugosos.
Y el corazón permanece
fresco en su cárcel de agosto
porque esa voz es el arma
más tierna de los arroyos:
"Miguel: me acuerdo de ti
después del sol y del polvo,
antes de la misma luna,
tumba de un sueño amoroso".
Amor: aleja mi ser
de sus primeros escombros,
y edificándome, dicta
una verdad como un soplo.
Después del amor, la tierra.
Después de la tierra, todo.
(Núm. 66, pp. 467-468)

Es el recuerdo de la voz de la mujer amada lo que alienta la esperanza del hombre encarcelado.

El amor hacia su pareja es el único elemento restaurador de fe para este hombre que ha comprobado cómo la guerra carcome al ser humano aun en su centro, que es el corazón. Esto trae como consecuencia que la aptitud del corazón humano para la ternura y el amor sea remplazada por su potencial para la aniquilación:

El corazón es agua
que se acaricia y canta.

El corazón es puerta
que se abre y se cierra.

El corazon es agua
que se remueve, arrolla,
se arremolina, mata.
(Núm. 19, p. 442)

ste caos es el resultado y manifestación de la pérdida del sentido de centro, necesidad humana básica y significativa, porque como afirma Mircea Eliade:

> the place becomes an inexhaustible source of power and sacredness and enables man, simply by entering it, to have a share in the power, to hold communion with the sacredness. 35

Para Miguel Hernández el sitio central, el punto de orientación de su vida, es el amor. Cuando el corazón pierde su capacidad amatoria el hombre se aleja de su centro ya que:

> The importance of love in the mystic doctrine of unity explains how is it that love-symbolism came to be closely linked with heart-symbolism, for to love is only to experience a force which urges the lover towards a given centre. 36

De aquí que en medio de la ausencia y el aislamiento carcelario el hombre procure su sobrevivencia anímica a través de la evocación de los seres amados, en especial del recuerdo de la mujer amada -representativa del centro, finalidad y futuro de su existencia-.

Dos ausencias son determinantes para el poeta encarcelado: la de la mujer amada y la del hijo muerto. La pérdida espiritual que el alejamiento de ellos conlleva, es el mayor dolor expresado por Miguel Hernández en su Cancionero y romancero

de ausencias.

El poeta evoca a la amada cuando recuerda sus ojos, su aroma y sus pasos, y cuando rememora el acto amoroso. La evocación se torna simbólica cuando la necesidad de lo femenino se manifiesta como elemento de energía cósmica, como potencia sanguínea, y como encarnación de la tierra y de la muerte. La mujer es igualmente evocada a través de valores simbólicos aún más abstractos como las puertas y los umbrales.

Mediante los ojos, tradicionalmente concebidos como espejos del alma, el poeta rememora la espiritualidad, delicadeza y sensibilidad femeninas. En poemas anteriores y casi coétaneos al Cancionero esa delicadeza femenina -sobre todo la exhibida durante la gestación- era representada mediante la claridad y transparencia. Claridad y espiritualidad vuelven a enlazarse con el concepto de femineidad al atribuírsele al ojo femenino un valor afín a la simbología universal puesto que según una aseveración de Plotino:

> the eye would not be able to see the sun if, in a manner, it were not itself a sun. Given that the sun is the source of light and that light is symbolic of the intelligence and of the spirit, then the process of seeing represents a spiritual act and symbolizes understanding. 37

Son precisamente la espiritualidad y la comprensión femeninas, los elementos más frecuentemente evocados por el poeta en sus poemas carcelarios. De igual modo, destacaba la pureza e integridad como características primordiales de la mujer en

El rayo que no cesa.

Los negros ojos de la mujer encierran paradójicamente una dorada mirada en el poema "Negros ojos negros":

> Negros ojos negros.
>
> El mundo se abría
> sobre tus pestañas
> de negras distancias.
>
> Dorada mirada.
>
> El mundo se cierra
> sobre tus pestañas
> lluviosas y negras.
> (Núm. 2, p. 435)

De este modo el dorado equipara al ojo con el sol y con la superioridad espiritual ya que, según J. E. Cirlot, el ojo es representativo de la luz solar, de la inteligencia divina y de todo lo superlativo y lo glorificado.[38]

La mirada dorada plena de sol y espiritualidad vuelve a evocarse en el Cancionero en el poema "Llueve":

> Mirada negra y dorada,
> hecha de dardos directos,
> signo de un alma en lo alto
> de todo lo verdadero.
> (Núm. 48, p. 455)

Los ojos y el cuerpo femenino alientan igualmente en el poeta una esperanza:

La cantidad de mundos
que con los ojos abres,
que cierras con los brazos.

La cantidad de mundos
que con los ojos cierras,
que con los brazos abres.

La cantidad de mundos
que con el cuerpo abres
inunda las ciudades.

La cantidad de mundos
que con el cuerpo quemas
hacen de mí la hoguera.
(Núm. 68, pp. 468-469)

Sobre este poema afirma Gabriel Berns que:

> Es cierto que la hoguera en que se convierte el poeta bien podría ser la descripción de un deseo apasionado y carnal, pero también y más probable es que sea el elemento purificador que eliminará todo lo que no pertenece a este nuevo mundo de esencias y ausencias. 39

La evocación del ojo como espejo del alma le recuerda también al poeta su capacidad para revelar el "agua removida" o el potencial para lo maléfico que reside en el hombre:

Tus ojos parecen
agua removida.

¿Qué son?

Tus ojos parecen

el agua más turbia
de tu corazón.

¿Qué fueron?

¿Qué son?
(Núm. 1, p. 436)

El aroma femenino es también evocado:

Cada vez que paso
bajo tu ventana,
me azota el aroma
que aún flota en tu casa.
(Núm. 18, p. 442)

En esta composición la esencia es el elemento representativo del recuerdo y la nostalgia por la mujer. Su valor es afín al que recibe dentro de los patrones simbólicos universales:

> tantamount to the wakes or tracks that mark the passage of solid bodies through the atmosphere, and consequently symbolic of memories or reminiscences. Whereas the pure, cold air of mountain heights is associated with heroic and solitary thought -in St. John of the Cross quite as much as in Nietzsche- a scent-laden atmosphere is expressive of the mind saturated with emotion and with nostalgia. 40

La mujer es también rememorada a través de sus pasos, afirmación físico-espiritual de ésta en la existencia:

Atraviesa la calle,
dicen que todo el barrio

y yo digo que nadie.
Pero escuchando, ansiando,
oigo en su mismo centro
el alma de tus patas,
y me parece un sueño
que, sobre el empedrado,
alce tu pie su íntimo
tenido descansado.
(Núm. 37, p. 450)

La evocación más frecuente, no obstante, es a través de la rememoración del acto amoroso. El beso entonces representa y reitera en el Cancionero la trabazón de lo cósmico con lo humano:[41]

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.

Ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos,
con todo el fulgor
de un sol entre cuatro.

Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.

Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
gastada y helada
y en cuatro pedazos.
(Núm. 13, p. 440)

Se destacan en este poema los valores míticos del sol como elemento positivo y de unión

y de la luna como factor disociativo y de muerte. Marie Chevallier afirma que Hernández en esta composición:

> Somete a los esposos a las influencias solares (unificadoras) y lunares (separadoras), o sea a la vida y a la muerte. Así aparece la intuición de la sacralidad de la vida orgánica común a las religiones naturalistas primitivas y a Miguel Hernández. 42

La evocación del beso, como punto de partida del acto amoroso y la procreación, ilustra el significado de este acto como medio de afirmación vital y negación de la muerte, y de integración a la corriente sanguínea que une al ser humano universal y eternamente:

Llegó tan hondo el beso
que traspasó y emocionó a los muertos.

El beso trajo un brío
que arrebató la boca de los vivos.

El hondo beso grande
sintió breves los labios al ahondarse.

El beso aquel que quiso
cavar los muertos y sembrar los vivos.
(Núm. 14, p. 441)

Los ojos, la voz, el aliento y el cuerpo femeninos al ser evocados reafirman para el poeta, a la vez que paradójicamente mitigan, el sentido doloroso de la ausencia precipitado por su condición carcelaria y así:

la ausencia se convierte en un ser real que se puede ver, oír,

respirar y tocar, y que es sentido por medio de ese "tú" distante
cuya presencia sensual llena el ambiente. 43

La ausencia como resultado del efecto cósmico de la naturaleza sobre el hombre es nuevamente tema exaltado en "El amor ascendía entre nosotros", cuando el poeta, en versos cuyo final remeda el "Nocturno" de José Asunción Silva, atribuye a la luna causa de la separación de la pareja:

El ansia de ceñir movió la carne,
esclareció los huesos inflamados,
pero los brazos al querer tenderse
murieron en los brazos.

Pasó el amor, la luna, entre nosotros
y devoró los cuerpos solitarios.
Y somos dos fantasmas que se buscan
y se encuentran lejanos.
(Núm. 40, p. 451)

Los elementos cósmicos y su misteriosa ascendencia sobre los seres humanos reaparecen en el Cancionero junto al tema de la sangre cuyo clamor incita a los cuerpos hacia la unión:

Sangre remota.
Remoto cuerpo,
dentro de todo.

Dentro, muy dentro
de mis pasiones,
de mis deseos.
(Núm. 7, p. 437)

Esta sangre busca la perpetuidad mediante la integración del hombre a los ciclos eternamente recurrentes de la naturaleza. Se manifiesta, por tanto, en esta composición el Eros clásico, el cual a su vez:

se convierte en un acto universal por el que perpetuamos ese río
que viene de los primeros hombres y marcha hacia un futuro de
ilimitada esperanza; es, por tanto, una actividad sagrada, como
lo es la batalla política, y la sangre se estremece por el Eros con
la fuerza sobrecogedora de los impulsos cósmicos. 44

La sangre será entonces el factor que integrará el hombre y la mujer en una sola unidad porque es ella:

la vida, camino de tránsito, continuidad humana de los muertos
lejanos a los hijos por venir al mundo, es también el lugar de la
fraternidad de los vivos: el lazo interhumano por excelencia. 45

La sangre es el componente causante de la atracción inicial entre el hombre y la mujer, es lo que motiva su mutua y constante necesidad y será el elemento a través del cual se produce la perpetuidad que encarna el hijo:

El número de sangres
que el mundo iluminé
en dos desembocaba.
Tú y yo.

El número de sangres
que llevo alrededor
en dos desembocaba.
Tú y yo.

El número de sangres
que es cada vez mayor
en dos ha de quedar,
Tú y yo.
(Núm. 67, p. 468)

El poeta en medio de su desolación y desengaño busca "una forma de cerrar herméticamente su nuevo mundo y de mantenerlo aislado de todo lo que pudiera ser dañino."[46] Así en esta poesía "la íntima identificación del poeta con la amada permite la reducción del mundo exterior que queda totalmente contenido en el 'tú y yo'"[47].

La mujer atrae poderosamente al hombre, no sólo como elemento sanguíneo, sino también debido a su valor equivalente a la tierra por ser ambos punto de partida y de retorno cíclico para el género humano. La mujer es consecuentemente tierra, al igual que lo es el hombre, cuyo principio y finalidad se hallan en ella:

Si te perdiera...
Si te encontrara
bajo la tierra...

Bajo la tierra
del cuerpo mío,
siempre sedienta.
(Núm. 15, p. 441)

Como tierra, la mujer tiene el don de florecer y de ser corona del hombre tanto como pensamiento como en su calidad de flor:

Corazón de leona
tienes a veces,
Zarpa, narda del odio,
siempre floreces.

Una leona
llevaré cada día
como corona.
(Núm. 46, p. 454)

Coincide sorprendentemente Hernández en este poema con el valor simbólico universal de la leona según J. E. Cirlot: "The wild lioness is a symbol of the Magna Mater"[48]. A base de esta interpretación simbólica podría explicarse la transición entre los versos de la primera estrofa desde el ser leona hasta el acto de florecer.

La distancia de la amada representa para el poeta un morir constante a causa del dolor de la ausencia. En el Cancionero y romancero de ausencias se recalca con frecuencia el vínculo entre amor y muerte y su repercusión en la pareja a quienes deshace y aparta día a día:

Por eso las estaciones
saben a muerte y los puertos.

Por eso cuando partimos
se deshojan los pañuelos.

Cadáveres vivos somos
en el horizonte, lejos.
(Núm. 21, p. 443)

...

Tan cercanos, y a veces
qué lejos los sentimos
tú yéndote a los muertos,
yo yéndome a los vivos.
(Núm. 31, p. 447)

La sensación de muerte en vida es percibida cuando el poeta evoca a la amada distante. Entonces, la consciencia de pérdida es innegable; indubitable también es a veces la esperanza:

> En este campo
> estuvo el mar.
>
> Alguna vez volverá.
>
> Si alguna vez una gota
> roza este campo, este campo
> siente el recuerdo del mar.
>
> Alguna vez volverá.
> (Núm. 17, p. 442)

En sus momentos de evocación el poeta rememora y requiere a la amada a través de metáforas de valor simbólico. En "Cada vez más presente", y en su reelaboración en "Cada vez más ausente" - incluidas ambas en la edición de Obra poética completa de Miguel Hernández realizada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia- la mujer es evocada mediante su representación poética como rayo, tren y barco. El rayo es representativo del dolor de amor -valor afín al que recibe en los sonetos de El rayo que no cesa-; el tren y el barco patentizan la sensación aguda de distancia.

En otro poema del Cancionero -"Cuando paso por tu puerta"- la puerta o umbral toman simbólica y metafóricamente el lugar de la mujer. El poeta al anhelar el cuerpo femenino se transporta mentalmente a la casa: "La realización en ella de los

grandes misterios de la vida es lo que da sentido a la casa."[49] Esta a su vez se transmuta en el verdadero motivo, razón o centro de la búsqueda del poeta que es el afecto amoroso de la esposa. Es ésta realmente la ausencia más sentida y anhelada:

> La esposa se convertirá en idea obsesionante. En la cárcel es ella con su hijo, blanco casi único de sus pensamientos esperanzas y temores, y la fuente inagotable de inspiración de los poemas más hondos y emocionados del Cancionero. 50

La mujer se transmutará poéticamente en puerta:

> Tu puerta no tiene casa
> ni calle: tiene un camino
> por donde la tarde pasa
> como un agua sin destino.
> (Núm. 41, p. 451)

y será a su vez representación del anhelo pertinaz del poeta encarcelado:

> Hierbas en tu puerta crecen
> de ser tan poco pisada;
> todas las cosas padecen
> sobre la tarde abrasada.
>
> La piel de tu puerta encierra
> un lecho que compartir.
> La tarde no encuentra tierra
> donde ponerse a morir.
> (Núm. 41, p. 452)

El anhelo, no obstante, se transforma en este caso en desesperanza:

> En tu puerta no hay ventana
> por donde poderte hablar.

Tarde, hermosura lejana
que nunca podré lograr.

Y la tarde azul corona
tu puerta gris, de vacía.
Y la noche se amontona
sin esperanza de día.
(Núm. 41, p. 452)

Al sustituir al cuerpo femenino poéticamente con el objeto puerta Hernández reproduce un patrón de índole mítico-simbólica universal en el cual la puerta es equiparada al cuerpo femenino:

> A feminine symbol which, notwithstanding, contains all the implications of the symbolic hole, since it is the door which gives access to the hole; its significance is therefore the antithesis of the wall. 51

El traspaso del umbral donde se ubica la puerta representa a su vez la transición anhelada por el poeta: el paso desde su condición carcelaria hasta la libertad, del estado de soledad al de la compañía. Dentro de la simbología universal el cruce de los umbrales representa la separación de los mundos sacro y profano. 52 Para Hernández atravesar el umbral y la puerta representa la solución para su más dolorosa ausencia en el Cancionero.

La mujer es el centro o "norte" anhelado -así le llama el poeta a ésta en su poesía anterior- necesario para sentir orientación, afirmación y seguridad en su precaria existencia. La casa, lugar donde se alberga la mujer y sitial del amor, simboliza

por extensión ese centro tan frecuentemente buscado por Miguel Hernández en su poesía de cárcel. La evocación de la casa es un intento más de acortamiento de distancia, puesto que al hacerlo el poeta trata de adherirse al recuerdo de las cosas e "intenta descubrir la esencia de esos objetos que están apartados de él, tanto temporal como espacialmente." 53 Como único medio de sobrevivencia anímica, el poeta evoca su mundo ausente:

> Para Miguel Hernández, es imperativo el crear este nuevo mundo lenta y tiernamente basándose en su relación, cada vez más tenue, con el mundo que antesconoció tan íntimamente y al cual ya no se siente ligado. 54

La casa toma en el poema "Todas las casas son ojos" el lugar del cuerpo humano, de igual modo que en "Cuando paso por tu puerta" el umbral remplaza a la amada. La idea del cuerpo como casa o edificio no es nueva en Hernández, ni en la literatura española. Ya anteriormente el poeta aludía en sonetos de El rayo que no cesa a su propio cuerpo como edificio, de modo indudablemente quevedesco. Esta idea reaparece metafóricamente en "Todas las casas son ojos" al ser éstas representativas del ser humano: la casa toma el lugar de su morador y exhibe por tanto las mismas inclinaciones hacia el bien o el mal que el espíritu humano. Manifiestan las casas tanto la bondad como la maldad: los ojos resplandecen a la par que acechan, las bocas besan, escupen y muerden y los brazos estrechan y empujan:

Todas las casas son ojos
que resplandecen y acechan.

Todas las casas son bocas
que escupen, muerden y besan.

Todas las casas son brazos
que se empujan y se estrechan.

De todas las casas salen
soplos de sombra y de selva.
(Núm. 39, p. 450)

La casa alberga, sustituye y representa al espíritu humano tanto en su condición generosa como en su estado de "agua removida".

El valor de casa como cuerpo se refleja igualmente en los patrones simbólicos de pensamiento. Afirma J. E. Cirlot que el aspecto femenino del universo ha sido identificado tradicionalmente con el cofre, la casa o la pared. Añade además que:

> the house as a home arouses strong, spontaneous associations with the human body and human thought (or life, in other words). 55

La casa en su valor real y también como centro del amor es rememorada nuevamente por Hernández en "Mi casa contigo era". La añoranza unida al paso inexorable del tiempo aparta y desrealiza la imagen del hogar para el poeta que la recuerda.

La casa, centro del amor, es evocada como bóveda llena de luz bajo la cual se encuentra la esposa y mujer amada:

Mi casa contigo era
la habitación de la bóveda.

Dentro de mi casa entraba
por ti la luz victoriosa.
(Núm. 50, p. 456)

La bóveda, centro de unión amorosa según Hernández, representa precisamente en la simbología el punto de unión del dios cielo con la madre tierra.[56] La luz a su vez es símbolo del espíritu humano pletórico de moral y virtud.[57] Este valor simbólico ya había sido atribuido por Hernández a la amada tanto en los sonetos amorosos de El rayo que no cesa como en los poemas alusivos a la preñez femenina de la época inmediatamente anterior al Cancionero.

A veces, cuando el poeta recuerda el hogar desde la distancia carcelaria, éste más que bóveda le parece hoyo carente de luz:

Mi casa va siendo un hoyo.
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida, desde la alcoba.
(Núm. 50, p. 456)

El hoyo representa en los patrones simbólicos una abertura conducente de un mundo a otro. Es umbral que da paso de lo espacial hacia lo que no lo es.[58] Tal podría ser el valor poético de esta apertura u hoyo, puesto que en las estrofas subsiguientes la nostalgia y la distancia desrealizarán aún más el hogar llevándolo hacia su punto de origen en la materia viva, hacia la tierra y hacia la muerte, punto inicial y final del ciclo homo-humus.

Pero cuando llueve, siento
que las paredes se ahondan,
y reverdecen los muebles,
rememorando las hojas.

Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otra más grande a la tarde,
y a la noche, inmensa, otra.

Mi casa es un ataúd.
Bajo la lluvia redoblo
y ahuyento las golondrinas
que no la quisieran torva.

En mi casa falta un cuerpo.

Dos en nuestra casa sobran.
(Núm. 50, p. 457)

La pérdida gradual de la esperanza se manifiesta a través del proceso de desrealización de los objetos que una vez fueron de gran significancia para el hombre: los muebles regresan a su condición original de árboles, las paredes se ahondan y la bóveda es sustituida por una abertura oscura y vacía. El tamaño de las puertas del hogar al variar será también manifestación de la creciente pérdida de la esperanza de retorno. La casa es finalmente visualizada como ataúd por estar llena de dolor y de tristeza y por representar para el poeta la dualidad de principio y fin del hombre. El sarcófago recibe dentro de los patrones simbólicos un valor afín. Este representa en la simbología al cuerpo femenino -ya observamos en la poesía de Hernández cómo el cuerpo femenino adquiere representación poética a través de la casa- y es también lugar abarcador de

todo el ciclo homo-humus:

> Symbolic of the feminine principle and, at the same time, of the earth as the beginning and end of material life, its significance corresponds to that of the receptacle, the amphora and the boat. 59

En "Era un hoyo no muy hondo" Hernández repite algunas estrofas de esta composición. En este caso el dolor expresado no se refiere a la separación de los esposos sino más bien a la muerte del hijo:

En la casa falta un cuerpo
que aleteaban las alondras.

La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.

En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda.
(Núm. 95, p. 483)

Sobre este poema José Carlos Rovira afirma que:

> la muerte del hijo es la gran transmutación en la que la casa llega a ser hoyo, porque se está enterrando la vida y llega a ser ataúd con ventanas, en imagen surreal...,60

El recuerdo distante y desrealizado de la casa se torna en confusión, mediante una curiosa transposición de imperativos, cuando el poeta se dirige a la amada en:

Enciende las dos puertas,
abre la lumbre.
No sé lo que me pasa
que tropiezo en las nubes.
(Núm. 89, p. 480)

Se encuentran en el Cancionero dos momentos de evocación positiva y alegre del hogar como centro de amor y, por tanto, palomar. El palomar como imagen alusiva al amor aparecía en la poesía anterior de Hernández cuando aludía a las cartas recibidas por los soldados como "palomar de las cartas". En este caso el hogar es palomar de arrullo:

> Palomar del arrullo
> fue la habitación.
> Provocabas palomas
> con el corazón.
> (Núm. 61, p. 463)

No obstante, a la evocación alegre se une el dolor de la nostalgia:

> Palomar, palomar
> derribado, desierto,
> sin arrullo por nunca jamás.
> (Núm. 61, p. 463)

José Carlos Rovira indica que en este poema:

> La muerte actúa en la destrucción de la naturaleza, que es destrucción del hombre: la casa fue palomar del arrullo, al que la muerte derriba en el poema. 61

En "Cantar", como su título ya lo indica, recordar la casa es motivo de alegría, porque a su evocación se une la del hijo en estado de gestación. Es éste el único poema del Cancionero y romancero de ausencias donde la casa es recordada con júbilo y donde el dolor sólo se menciona como algo superado mediante la expectativa

del hijo venidero:

> ¿Quién en esta casa entró
> y la apartó del desierto?
> Para que me acuerde yo
> alguien que soy yo y ha muerto.
>
> Viene la luz más redonda
> a los almendros más blancos.
> La vida, la luz se ahonda
> entre muertos y barrancos.
>
> Venturoso es el futuro,
> como aquellos horizontes
> de pórfido y mármol puro
> donde respiran los montes.
> (Núm. 107, pp. 488-489)

Miguel Hernández alude una vez más en este poema del Cancionero a la imagen de la esposa como jardín. De este modo proyecta en ella el valor mítico de madre-tierra a su vez que el del concepto cíclico homo-humus:

> El hijo te hace un jardín,
> y tú has hecho al hijo, esposa,
> la habitación del jazmín,
> el palomar de la rosa.
> (Núm. 107, p. 488)

El cuerpo femenino, al igual que el jardín, es el lugar donde se encierra, se ordena, se selecciona y se domina a la naturaleza.[62] El jardín es además, según J. E. Cirlot,[63] atributo femenino por su condición de recinto o lugar donde se establecen límites.

La equiparación de mujer con recinto en este poema alusivo a la maternidad es

Se encuentran en el Cancionero dos momentos de evocación positiva y alegre del hogar como centro de amor y, por tanto, palomar. El palomar como imagen alusiva al amor aparecía en la poesía anterior de Hernández cuando aludía a las cartas recibidas por los soldados como "palomar de las cartas". En este caso el hogar es palomar de arrullo:

> Palomar del arrullo
> fue la habitación.
> Provocabas palomas
> con el corazón.
> (Núm. 61, p. 463)

No obstante, a la evocación alegre se une el dolor de la nostalgia:

> Palomar, palomar
> derribado, desierto,
> sin arrullo por nunca jamás.
> (Núm. 61, p. 463)

José Carlos Rovira indica que en este poema:

> La muerte actúa en la destrucción de la naturaleza, que es destrucción del hombre: la casa fue palomar del arrullo, al que la muerte derriba en el poema. 61

En "Cantar", como su título ya lo indica, recordar la casa es motivo de alegría, porque a su evocación se une la del hijo en estado de gestación. Es éste el único poema del Cancionero y romancero de ausencias donde la casa es recordada con júbilo y donde el dolor sólo se menciona como algo superado mediante la expectativa

del hijo venidero:

> ¿Quién en esta casa entró
> y la apartó del desierto?
> Para que me acuerde yo
> alguien que soy yo y ha muerto.
>
> Viene la luz más redonda
> a los almendros más blancos.
> La vida, la luz se ahonda
> entre muertos y barrancos.
>
> Venturoso es el futuro,
> como aquellos horizontes
> de pórfido y mármol puro
> donde respiran los montes.
> (Núm. 107, pp. 488-489)

Miguel Hernández alude una vez más en este poema del Cancionero a la imagen de la esposa como jardín. De este modo proyecta en ella el valor mítico de madre-tierra a su vez que el del concepto cíclico homo-humus:

> El hijo te hace un jardín,
> y tú has hecho al hijo, esposa,
> la habitación del jazmín,
> el palomar de la rosa.
> (Núms. 107, p. 488)

El cuerpo femenino, al igual que el jardín, es el lugar donde se encierra, se ordena, se selecciona y se domina a la naturaleza.[62] El jardín es además, según J. E. Cirlot, atributo femenino por su condición de recinto o lugar donde se establecen límites.[63]

La equiparación de mujer con recinto en este poema alusivo a la maternidad es

indicativa igualmente de la búsqueda de centro como acción que confiere sentido al espíritu humano. El vientre en gestación será centro puesto que en él se encuentran la claridad, la luz y las fuerzas positivas de la esperanza encarnadas en el hijo:

> A la luna venidera
> te acostarás a parir
> y tu vientre arrojará
> la claridad sobre mí.
>
> Alborada de tu vientre
> cada vez más claro en sí
> iluminando los pozos
> y enchecleando el marfil.
>
> A la luna venidera
> el mundo se vuelve a abrir.
> (Núm. 70, p. 469)

El mundo se ilumina y amplía para el poeta encarcelado ante la ilusión de la llegada del hijo. Este hecho está regido a su vez por la luna, la cual se encuentra encarnada en la madre por su afinidad debido a ser ambos cuerpos con capacidad creciente y decreciente. La identificación del vientre es aquí equiparable a "los ritos primitivos en los cuales se asocia a la luna con el acto de nacer".[64]

En ellos la luna como la mujer:

> is a body which waxes, wanes and disappears, a body whose existence is subject to the universal law of becoming, of birth and death. 65
>
> ...
>
> The moon is the changing experience of the night, therefore it coincides with the primitive's sexual experience with woman,

> who is for him also the experience of the night. 66

La mujer embarazada alberga en su cuerpo lunar una claridad de índole solar que se manifestará plenamente en el acto del "alumbramiento" del hijo-astro quien a su vez incorporará a la pareja al devenir eterno:

> Clearly, man's integration into the cosmos can only take place if he can bring himself into harmony with the two astral rhythms, "unifying" the sun and moon in his living body. The "unification" of the two centres of sacred and natural energy aims – in this technique of mystical physiology– at reintegrating them in the primal undifferentiated unity, as it was when not yet broken up by the act that created the universe; and this "unification" realizes a trascendence of the cosmos. 67

El hijo representa para el poeta el medio de integrarse con su centro al ciclo cosmo-natural. De ahí que éste sea visualizado poéticamente como alguien que llega "iluminando los pozos" (p. 469). El pozo es símbolo de salvación y el hijo como fuerza salvadora "abre mundos" para el poeta:

> In Christian symbolism the well falls within the group of ideas associated with the concept of life as a pilgrimage, and signifies salvation. The well of refreshing and purifying water is symbolic of sublime aspirations, or of the "silver cord" which attaches man to the function of the Centre. 68

En el Cancionero y romancero de ausencias surgen varios poemas en los cuales el poeta expresa su júbilo por el nacimiento de su segundo hijo –entusiasmo a veces originado como medio de compensación anímica ante la circunstancia realmente dolorosa de su

encarcelación y su impotencia ante la realidad económica en que se encuentran la esposa y el hijo-. Este gozo contrasta con la angustia de las composiciones sobre la muerte prematura de su primer hijo. Es precisamente este primer hijo una de las ausencias irreparables del Cancionero. Para otras ausencias Hernández alberga esperanzas, para ésta ya no puede hacerlo. Entonces, la creación de origen mitopoético mitiga su dolor al éste manifestarse a través de imágenes que niegan la muerte al interpretarla de modos afines y coincidentes con el pensar mítico.

El tema de la muerte del hijo se manifiesta en algunas ocasiones en el Cancionero y romancero de ausencias como mera expresión del dolor como fatalidad. Es decir, como parte del siempre presentido "carnívoro cuchillo":

> Entre la fatalidades
> que somos tú y yo, él ha sido
> la fatalidad más grande.
> (Núm. 76, p. 477)

En otros el hijo es evocado de un modo coincidente con la recordación de la amada: a través del aroma de su cuerpo:

> Ropas con su olor,
> paños con su aroma.
>
> Se alejó en su cuerpo,
> me dejó en sus ropas.
>
> Lecho sin calor,
> sábana de sombra.

> Se ausentó en su cuerpo.
> Se quedó en sus ropas.
> (Núm. 1, p. 435)

El valor simbólico del aroma es de singular adecuacidad en este poema. J. E. Cirlot señala que:

> As Gaston Bachelard has shrewdly observed, scent or perfume in its association with the general symbolism of the air is tantamount to the wakes or tracks that mark the passage of solid bodies through the atmosphere, and consequently symbolic of memories or reminiscences. 69

Hernández atribuye a la ropa en esta composición un valor similar al de la poesía lorquiana en la cual:

> El concepto de "vestida" constituye así uno de los símbolos negativos, cuyo valor exacto es el de expresar la inexistencia de las personas, la ausencia total del perfil concreto del ser. 70

Sobre esta idea en la poesía de Federico García Lorca añade Gustavo Correa en su estudio La poesía mítica de Federico García Lorca que este símbolo "se aplica a todo lo que no logra encontrar su propia identidad." 71 Es ésta precisamente una de las angustias más reiteradamente expresadas por Miguel Hernández en sus composiciones sobre la muerte del hijo: el dolor ante una vida tronchada antes de alzanzar identidad de hombre, brevedad vital que es a su vez comparable a la de una flor:

> No quiso ser.

No conoció el encuentro
del hombre y la mujer.

El amoroso vello
no pudo florecer.

Detuvo sus sentidos
negándose a saber
y descendieron diáfanos
ante el amanecer.

(Núm. 3, pp. 435-436)

...

El sol, la rosa y el niño
flores de un día nacieron.
Los de cada día son
soles, flores, niños nuevos.

Mañana no seré yo:
otro será el verdadero.
Y no será más allá
de quien quiera su recuerdo.
(Núm. 12, pp. 439-440)

...

Cuerpo del amanecer:
flor de la carne florida.
Siento que no quiso ser
más allá de flor tu vida.
(Núm. 16, p. 441)

Los conceptos de la flor como imagen de la brevedad vital y del tiempo eternamente repetido manifestados en estos poemas engranan con patrones de pensamiento de tipo mítico-simbólico. La flor, según J. E. Cirlot, representa lo transitorio, la primavera y la belleza, a la par que es representativa de la brevedad de la vida y lo

efímero del placer.[72] El concepto de tiempo repetitivo es un patrón básico y esencial en el pensamiento mítico-primitivo que le permite al ser humano conferir eternidad al presente:

> In religion as in magic, the periodic recurrence of anything signifies primarily that a mythical time is made present and then used indefinitely. 73

El patrón repetitivo del tiempo, al conferirle sentido de eternidad al hombre, hace posible a su vez que éste pueda negar su propia muerte al integrarse al ciclo vital eterno:

> La huella que has dejado es un abismo
> con ruinas de rosal
> donde un perfume que no cesa hace
> que vayan nuestros cuerpos más allá.
> (Núm. 23, p. 444)

La negación de la muerte, como hemos señalado en varias ocasiones a lo largo del estudio mítico de la poesía de Miguel Hernández, es uno de los puntos de partida para la formación del pensamiento mítico:

> In a certain sense the whole of mythical thought may be interpreted as a constant and obstinate negation of the phenomenon of death. 74

La manifestación de patrones míticos puede apreciarse también en la comparación de niño con rosa, a la par que con meteoro como nuevo medio de indicar la brevedad de su vida:

¡Ay, breve vida intensa
de un día de rosales secular
pasaste por la casa
igual, igual, igual
que un meteoro herido, perfumado
de hermosura y verdad!
(Núm. 23, p. 444)

Esta idea se acerca a un concepto de alquimia señalado por J. E. Cirlot donde se sitúan precisamente el meteoro y la flor:

> "Celestial flower" is the name given to a meteorite or a shooting star by the alchemists, and the flower was, for them, symbolic of the work of the sun. 75

Curiosamente, en esta concepción alquimista se manifiesta otra idea afín a la cosmovisión de Hernández: el niño como flor y ambos a su vez en relación directa, por su origen, con el sol. Este concepto flor-meteoro-niño-sol es, por tanto, coincidente con la idea de niño-astro en "Hijo de la luz y de la sombra" y otros poemas del mismo tema.

La relación de abismo y muerte junto al "perfume que no cesa" y la flor trasluce también otro elemento coincidente con el mundo mítico y con patrones simbólicos recopilados por J. E. Cirlot. Sobre el abismo éste afirma que:

> The abyss is usually identified with the "land of the dead", the underworld, and is hence, though not always, associated with the Great Mother and earth-god cults. 76

La correspondencia entre abismo y madre-tierra es símbolo de la integración del hombre a la corriente eterna.

Esta integración de la tierra al ciclo del devenir eterno que se establece a través de la muerte se manifestará también mediante la alusión a los frutos. El niño estercolará la tierra con su cuerpo -al igual que lo haría el cuerpo de Ramón Sijé en la "Elegía"- y retornará a la vida a través de los frutos fertilizados por su cuerpo:

Uvas como tu frente,
uvas como tus ojos.
Granadas con la herida
de tu florido asombro.
Dátiles con tu esbelta
ternura sin retorno.
Azafrán, hierbabuena
llueves a grandes charros
sobre la mesa pobre,
gastado, del otoño,
muerto que te derramas,
muerto que yo conozco,
muerto, frutal, caído
con octubre en los hombros.
(Núm. 35, p. 449)

El "muerto, frutal" retorna nuevamente en la cosecha -octubre- a través de los dátiles, uvas y granadas, el azafrán y la hierbabuena. Las uvas y granadas son símbolos de la fertilidad, la fecundidad y el sacrificio [77] enlazados en este poema con el tema de la pérdida de una vida que aunque breve retornará mediante su integración al ciclo vital homo-humus:

> The pomegranate was regarded as the emblem of fertility, and its bursting seeds were held to typify the Resurrection. 78

La muerte del hijo resurge en la temática del Cancionero a través de la imagen

de corte manriqueño del río como medio conducente al morir:

El pez más viejo del río
de tanta sabiduría
como amontonó, vivía
brillantemente sombrío.
Y el agua le sonreía.

Tan sombrío llegó a estar
(nada el agua le divierte)
que después de meditar,
tomó el camino del mar,
es decir, el de la muerte.

Reíste tú junto al río,
niño solar. Y ese día
el pez más viejo del río
se quitó el aire sombrío.
Y el agua te sonreía.
(Núm. 92, pp. 480-481)

El pez, además de ser uno de los más antiguos símbolos de fertilidad, es representativo a la vez del conocimiento, la sabiduría y el intelecto:[79]

> The Fish was sacred among the Babylonians, Phoenicians, and Assyrians, and seems to have been regarded as an emblem of fecundity. But, according to Swedenborg, fish were the symbols of "scientifics" or knowledge, presumably because they were able to explore the uttermost depths of the sea. Manu, the ancestor of all humanity, is represented in Indian legend as being instructed in all kinds of knowledge by a fish, and the "Salmon of Knowledge" is a familiar feature in fairy tale. 80

El pez sabio seduce al niño y le conduce hacia la muerte al invitarle a que lo acompañe en su viaje por el río. Este representa a su vez el correr del tiempo conducente hacia

el destino del hombre que es la muerte:

> An ambivalent symbol since it corresponds to the creative power both of nature and of time. On the one hand it signifies fertility and the progressive irrigation of the soil; and on the other hand it stands for the irreversible passage of time and, in consecuence, for a sense of loss and oblivion. 81

El agua como símbolo de muerte se manifiesta repetidas veces en el Cancionero y romancero de ausencias en sus formas de lluvia, río y mar. La lluvia, además de encarnar el paso del tiempo, representa también el destino mortal del hombre:

Llueve como si llorara
raudales un ojo inmenso,
un ojo gris, desangrado,
pisoteado en el cielo.
(Núm. 48, p. 455)

Esta no es la lluvia vivificante de la poesía anterior a esta época debido a que:

> La muerte del hijo, la presencia de la muerte por dondequiera durante esos años de guerra y un cierto presentimiento de su propia muerte, han convertido la exaltación original de un designio natural en una visión más sombría e íntimamente personal de la naturaleza y sus manifestaciones externas. La cualidad regenerativa de la lluvia, por ejemplo, ya no existe y no puede dar nueva vida a lo que está muerto o muriéndose. 82

El mar manriqueño de la muerte reaparece en estos poemas del Cancionero:

> No olvidemos que, en la simbología hernandiana, la tierra y el sol representan la vida, mientras la luna y el mar conllevan mensaje de muerte. 83

En "Guerra", por ejemplo, Miguel Hernández alude al mar como elemento cósmico precipitante de la muerte: "El mar tiene sed y tiene/sed de ser agua la tierra." (p. 47 Mar y tierra se unen en el poema como la vida y la muerte en el conflicto bélico. La conciencia de muerte durante el período conflictivo que le tocó vivir a Hernández también se manifiesta de modo afín a la poesía de Jorge Manrique en:

> Tanto río que va al mar
> donde no hace falta el agua,
>
> Tantos cuerpos que se secan,
> Tantos cuerpos que se derezan,
> (Núm. 81, p. 478)

El mar es nuevamente sede de la muerte en "El mar también elige" en cuya segunda estrofa expresa el poeta:

> El mar también elige
> puertos donde morir,
> Como los marineros.
>
> El mar de los que fueron.
> (Núm. 79, p. 478)

En otros poemas elusivos a la muerte infantil el poeta subraya la tangencia que él percibe entre el mundo de los vivos y los muertos:

> De aquí al cementerio, todo
> es azul, dorado, limpido.
> Cuatro pasos y los muertos.
> Cuatro pasos y los vivos.
> (Núm. 6, p. 437)

. . .

> La fuerza que me arrastra
> hacia el sur de la tierra
> es mi sangre primera,
>
> La fuerza que me arrastra
> hacia el fondo del sur,
> muerto mío, eres tú.
> (Núm. 97, p. 484)

El paralelismo vida-muerte que Hernández reitera en estos versos es claramente afín al pensar mítico-primitivo en el cual:

> death is also the source of life -and not only of spiritual life but of the resurrection of matter as well. 84

Este tenue confín -"Ni en la realidad ni en el pensamiento pueden separarse vida y muerte"- 85 delimita a la par que permite la ecuación recíproca entre la vida, la muerte y el amor. De este modo se constituye y expresa el tríptico básico de la mitopoiesis de Miguel Hernández. Este coincide, por tanto, claramente con los patrones de pensamiento de índole mítica. Sobre ello afirma Angel Alvarez de Miranda que:

> Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son, en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad. 86

y añade Juan Cano Ballesta:

> Los tres motivos fundamentales (vivir, engendrar y morir) son, pues,

meras revelaciones o hierofanías de la actuación de las deidades de esta religión naturalística que son todos seres celestes: el cielo, el sol, el rayo, y sobre todo la luna. 87

Dos poemas del Cancionero y romancero de ausencias se configuran completamente a base de este tríptico temático: "Llegó con tres heridas" y "Escribí en el arenal". La existencia frágil y continuamente amenazada del poeta encarcelado unida a los hechos externos del hogar y la sociedad española inducen a la reflexión y al descubrimiento de la tenuidad existente entre la vida, el amor y la muerte. El sentido de sobreposición de uno y otro aspecto es claro en ambos poemas. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia así lo advierten e indican al anotar la primera de las dos canciones:

> Se trata de una canción que, en cierto modo, podríamos considerar como síntesis de todo el Cancionero y romancero de ausencias. El poeta ha sentido la herida del amor, ha comprobado que esa herida es, también, la de la vida misma. Ahora intuye que se trata de la misma de la muerte. Esta identificación de las tres heridas que es sustancia de todo el libro se plasma en este pequeño-gran poema con increíble sencillez. El material retórico no puede ser más parvo. Tres sustantivos de raíz existencial y tres leves asonantes. Mutación en el orden enumerativo dentro de cada una de las tres estrofas. Prodigio de la poesía lírica, capaz de infundir un turbador poder de sugestión a la pura palabra. Si podemos decir que El Cancionero nace de tres ausencias (la del hijo muerto, la de los seres queridos alejados por la guerra y la ausencia impuesta de la cárcel), también podemos decir que nace de estas tres heridas que el poeta y el hombre sufren. 88

Para el poeta la dolorosa y constante presencia de las tres heridas sólo puede borrarse mediante la muerte:

Escribí en el arenal
los tres nombres de la vida:
vida, muerte, amor.

Una ráfaga de mar,
tantas claras veces ida,
vino y nos borró.
(Núm. 26, p. 445)

La sobreposición de uno y otros conceptos se manifiesta igualmente en "Cerca del agua te quiero llevar" donde el poeta "intercambia el mar por la amplitud de la ausencia, simbolizando al mismo tiempo lo eterno": 89

Cerca del agua te quiero llevar
porque tu arrullo trasciende del mar

Cerca del agua te quiero tener
porque te alimente su vívido ser.

Cerca del agua te quiero sentir
porque la espuma te enseñe a reír.

Cerca del agua te quiero, mujer,
ver, abarcar, fecundar, conocer.

Cerca del agua perdida del mar
que no se puede perder ni encontrar.
(Núm. 64, pp. 465-466)

En el poema "La boca" la evocación del beso conduce al poeta nuevamente a esta conciencia de línea divisoria pero permeable entre el amor, la vida y la muerte. El recuerdo del beso compartido se transmutará poéticamente a través de imágenes que "suscitan sentimientos de misterio, sublimidad, ternura, espasmo, grandiosidad y

trascendencia cósmica."[90]:

> Boca que arrastra a mi boca,
> Boca que me has arrastrado:
> boca que viene de lejos
> a iluminarme de rayos.
> Alba que das a mis noches
> un resplandor rojo y blanco,
> Boca poblada de bocas:
> pájaro lleno de pájaros.
> (Núm. 62, p. 463)

La boca -representación del pensamiento, la fantasía, la altura, el ascenso y la libertad-[91] al ser evocada sirve de aliciente y aliento al poeta:

> Canción que vuelve las alas
> hacia arriba y hacia abajo.
> Muerte reducida a besos,
> a sed de morir despacio,
> das a la grana sangrante
> dos fúlgidos aletazos.
> El labio de arriba el cielo
> y la tierra el otro labio.
> (Núm. 62, p. 464)

La atracción que ejerce la boca desde la distancia sobre el espíritu del poeta por ser ésta "emanación prístina del poder creador"[92] lleva a la meditación en torno a su significado como punto de partida para el acto del amor: principio del ser humano. Afirma Cano Ballesta que: "El beso, como antes la unión nupcial, es como un acto ritual de todo el universo".[93]

Los amantes al unirse en el beso y fundirse en el acto del amor se integran a la

par con sus antecesores y sus descendientes, con el pasado y con el futuro:

> Beso que rueda en la sombra:
> beso que viene rodando
> desde el primer cementerio
> hasta los últimos astros.
> (Núm. 62, p. 464)

Al hacerlo responden al llamado cósmico que ejerce sobre el devenir humano:

> Astro que tiene tu boca
> enmudecido y cerrado,
> hasta que un roce celeste
> hace que vibren tus párpados.
>
> ...
>
> Hundo en tu boca mi vida,
> oigo rumores de espacios,
> y el infinito parece
> que sobre mí se ha volcado.
> (Núm. 62, p. 464)

Por ello para Marie Chevallier:

> Las identificaciones complejas de la mujer y del hombre con los astros de la noche expresan una total participación en el misterio. Se realizan en una enajenación de la persona sometida a los poderes cósmicos que se parece al arrebato que se apodera del hombre primitivo cuando entra en comunicación con lo sagrado mediante un fenómeno de posesión. Ese estado se manifiesta en el rito del amor.[94]

El recuerdo de la boca de la amada suscita emociones y esperanzas que levantan el ánimo del encarcelado:

He de volver a besarte,
he de volver. Hundo, caigo,
mientras descienden los siglos
hacia los hondos barrancos
como una febril nevada
de besos y enamorados.

Boca que desenterraste
el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios.
(Núm. 62, pp. 464-465)

La convergencia del amor, la vida y la muerte se manifiesta esta vez a través de la imagen de un amanecer lleno de esperanzas y posibilidades, de libertad y de anhelos. En medio de la dura realidad: "Vida y muerte se atraen y se repelen con impulsos iguales. Pero algo que es vida, y, a la vez un poco de muerte vence. Es el amor."[95]

El amor es precisamente la fuente de esperanza de mayor valor durante la última etapa de la vida de Miguel Hernández. Este sentimiento proveerá el asidero espiritual para sobrevivir anímicamente durante sus años carcelarios. A través de imágenes que elaboran la idea de ascensión, Hernández manifiesta poéticamente el efecto que en él produce el amor. Mediante estas imágenes expresa simbólicamente su deseo de evasión de la realidad restrictiva carcelaria. La poesía le permite de este modo sublimar esa dolorosa realidad. Sobre la manifestación mítica de este aspecto afirma Mircea Eliade que:

To be able to fly, to have wings, becomes a symbolic formula for transcending human status: the ability to rise into the air indicates access to the ultimate realities. 96

El recuerdo amoroso eleva la esperanza, aunque muchas veces la realidad irremediablemente la destruya:

Con espadas forjadas
en silencio, fundidas
en miradas, en besos,
alargadas en días,
nuestros cuerpos se elevan,
nuestros cuerpos se abisman.
Con silencio te bato.
Con silencio me intimas.
Con silencio vibrante
de silencios y sílabas.
(Núm. 53, pp. 458-459)

A pesar del poderío cósmico que el amor ejerce sobre la pareja, las fuerzas negativas de la circunstancia vital triunfan e impiden su realización:

El íntimo rumor de los dos cuerpos
hacia el arrullo un oleaje trajo,
pero la ronca voz fue atenazada.
Fueron pétreos los labios.

El ansia de ceñir movió la carne,
esclareció los huesos inflamados,
pero los brazos al querer tenderse
murieron en los brazos.
(Núm. 40, p. 451)

Amar es para Hernández escender:

Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida.

Ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos,
con todo el fulgor
de un sol entre cuatro.
(Núm. 13, p. 440)

El ascenso amoroso y la ausencia del odio traen como consecuencia la paz:

Se despidió la fiera.
La suavidad que asciende,
la suavidad que reina
sobre la voz, los dedos,
sobre la piel, la pierna,
sobrecogió los cuerpos,
estremeció las cuerdas.

Se desplomó la fiera.
La noche sobrehumana
hizo la sangre estrellas,
temblores, alegrías,
silencios, besos, penas.
(Núm. 71, p. 470)

No obstante, la pérdida de libertad es la circunstancia aisladora que coarta el censo y el vuelo del amor:

No es posible acariciarte
con las manos que me dio
el fuego de más deseo,
el ansia de más ardor.
Varias alas, varios vuelos
abaten 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.
(Núm. 60, pp. 461-462)

La desesperación del encarcelado que sueña con el amor es representada mediante la reaparición de la imagen del presentido "carnívoro cuchillo" de El rayo que no cesa:

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.
(Núm. 60, p. 462)

La necesidad anímica de compensación tomará forma poética a través de la ascensión:

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 amurallo una voz?
(Núm. 60, pp. 462-463)

Carlos Bousoño al comentar esta poesía señala que Miguel Hernández manifiesta en ella:

> un sentimiento eminentemente complejo, en que pena, soledad, compañía, angustia y gozo se combinan para formar un cuerpo afectivo nuevo que es todo eso y otra cosa, sin que se anulen entre sí los contradictorios componentes. 97

Estas palabras de Bousoño reiteran precisamente la filosofía del pensamiento mítico en el cual los objetos se equivalen e intervalen siendo a la vez una cosa y otra.

Para el hombre encarcelado y solitario en estado de cavilación profunda y dolorosa, sólo el recuerdo de la esposa y del hijo lograrán infundir el entusiasmo "como triunfo moral de un noble espíritu":[98]

A lo lejos tú, sintiendo
en tus brazos mi prisión,
en tus brazos donde late
la libertad de los dos.
Libre soy, siéntame libre.

Sólo por amor.
(Núm. 60, p. 463)

Las imágenes expresivas de escenso representan la compensación a través de la creación poética de la necesidad de espacio -elemento necesario para el hombre, del cual carece obviamente el encarcelado-. De este modo:

> El empleo de la sensación espacial se manifiesta como un recurso original, y es un rasgo de estructura característico de Hernández. El ampliar exageradamente las dimensiones espaciales es para él una eficaz defensa del lugar común, de la reacción trivial; los gestos de amor esbozan envoltura cobijante, el amor se concibe en forma de bóveda, el vientre materno aparece míticamente enaltecido. La carne del niño, símbolo de vida nueva, aletea y revolotea. Los pájaros significan la altura y extensión. El elemento del viento opera con suma eficacia como secreto del espacio. 99

Las imágenes de vuelo o ascenso como representación del remedio para la desesperación del poeta encarcelado reaparecen en las "Nanas de la cebolla". El padre aconseja a través de ellas al hijo para que éste pueda sobrellevar su dolorosa realidad circunstancial. Las "Nanas" -escritas luego de recibir Hernández una carta de la esposa en la cual indicaba el efecto de la penuria económica sobre su alimentación y la del hijo - son un canto de esperanza dirigido no sólo a levantar los ánimos del hijo, sino también los de la esposa. El canto también animará al propio poeta, que una vez más sublima su dolor a través de la poesía.

La propia cebolla es el elemento inicialmente elevado mediante la metáfora a la categoría de la escarcha y el hielo:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
(Núm. 74, p. 473)

Sobre esta estrofa indica José García Templado:

> La cebolla ha sido inspiradora de una profunda tristeza y constituirá algo obsesivo durante toda la composición por el sentimiento de sentirse impotente. Este sentimiento ha producido para el mundo la más inspirada, metafórica y poética definición que sobre la cebolla puede imaginarse. 100

A la definición de la cebolla siguen dos estrofas descriptivas de la situación que inspira el canto. En ellas la alusión mítica al seno materno ubica el poema dentro de los patrones de la cosmovisión ya percibidos en la poesía anterior a este momento. En ella la mujer, debido a la capacidad cambiante de su cuerpo y por su influencia determinante en el vivir, es equiparada al astro lunar:

Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño
que te tragas la luna
cuando es preciso.
(Núm. 74, p. 474)

Ya en "Hijo de la luz y de la sombra" aludía Hernández al lactante seno femenino

como fenómeno lunar:

Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.
Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas,
tú toda una colmena de leche como espuma.
("Hijo de la luz y de la sombra", p. 420)

En Perito en lunas -Octava XXXIII- establecía igualmente la metáfora sobre las ubres de las vacas en el concepto luna:

Trojes de la blancura, puesta en veto
por la palma de cátiles pastores,
al atesado peso por asueto:
¡qué plurales blancuras interiores,
para exteriorizarlas a hilo, aprieta!
Manantiales de lunas, las mejores,
en curso por aquel que suma ciento,
padre de barba y sobra en un momento.
(p. 54)

Angel Alvarez de Miranda al estudiar esta misma base imaginística en la poesía de Federico García Lorca indica, en palabras indudablemente aplicables a la poesía de Miguel Hernández que:

> este y otros aspectos del tema de la fecundidad no son, ni en el poeta ni en las religiones arcaicas, un motivo de la atracción sexual, sino una expresión de la vida que se transmite, y por lo tanto una expresión sacral. 101

La risa del niño, a pesar de la circunstancia, será el primer elemento que se proyectará hacia el espacio. De este modo llegará al poeta y lo liberará de su frustración

y dolor. Esta risa se levantará cual espada liberadora para conquistar y vencer la soledad:

> Alondra de mi casa,
> ríete mucho.
> Es tu risa en tus ojos
> la luz del mundo.
> Ríete tanto
> que en el alma al oíte
> bata el espacio.
>
> Tu risa me hace libre,
> me pone alas.
> Soledades me quita,
> cárcel me arranca.
> Boca que vuela,
> corazón que en tus labios
> relampaguea.
>
> Es tu risa la espada
> más victoriosa,
> vencedor de las flores
> y las alcándras.
> Rival del sol.
> Porvenir de mis huesos
> y de mi amor.
> (Núm. 74, pp. 474-475)

Cuando Hernández utiliza el apelativo "rival del sol" para con su hijo, a quien ya había calificado antes como "sol naciente" ("Hijo de la luz y de la sombra", p. 419), y cuando le confiere la calidad de héroe a través del símbolo de la espada -como ya lo había hecho en "Hijo de la luz y de la sombra"- revela una vez más afinidades entre su poesía y los patrones de pensamiento de índole mítica. Existe un mito repetitivo en las hierofanías primitivas sobre los héroes solares y Mircea Eliade afirma que su

significado radica en que:

> The hero "saves" the world, renews it, opens a new era which sometimes even amounts to a new organization of the universe; in other words, he still preserves the qualities of the demiurge of the Supreme Being. 102

La espada que el niño portará recibe igualmente valores coincidentes con patrones simbólicos y sobre ello J. E. Cirlot indica que:

> the fact is that in rites at the dawning of history and in folklore even today, the sword plays a similar spiritual rôle, with the magic power to fight off the dark powers... 103

Del dolor y la experiencia del padre surgen la advertencia y consejo para el hijo:

> Despertá de ser niño:
> nunca despiertes.
> Triste llevo la boca:
> ríete siempre.
> Siempre en la cuna,
> defendiendo la risa
> aluma por pluma.
>
> Ser de vuelo tan alto,
> tan extendido,
> que tu carne es el cielo
> recién nacido.
> ¡Si yo pudiera
> remontarme al origen
> de tu carrera!
> (Núm. 74, pp. 475-476)

La ascensión tan anhelada por el poeta como medio simbólico de evasión resulta ser

precisamente el aliciente para el niño. Este a su vez será significativo para el estado de ánimo del poeta ya que este vuelo "iluminará el mundo y proclamará con su rise el triunfo del bien sobre el mal, del amor sobre el odio."[104]

El vuelo y la espada le conferirán al hijo-sol-héroe los poderes necesarios para la conquista. El vuelo alberga significados afines en la simbología. Sobre ello indica J. E. Cirlot:

> flying implies raising oneself and is therefore closely connected with the symbolism of level, not only in connexion with moral values but also with the notion of superiority applied to other qualities, such as power of strength. Diel has pointed out that the importance of the "rise and fall" image -as illustrated in the myth of Icarus in particular- is corroborated by a great many authors. And Bachelard has observed that "of all metaphors, only those pertaining to height, ascent, depth, descent and fall are axiomatic. Nothing can explain them but they can explain everything." Flight has also been conceived as the "trascendence of growth". According to Toussenel, in Le Monde des Oiseaux, "we envy the bird his good fortune and endow with wings the object of our love, for we know by instinct that, in the sphere of complete happiness, our bodies will enjoy the power to wheel through space as the bird flies through the air". 105

En la estrofa final y junto al imperativo de vuelo dirigido al niño, Hernández define lo que ello significa:

> Vuela niño en la doble
> luna del pecho:
> él, triste de cebolla,
> tú, satisfecho.
> No te derrumbes,
> No sepas lo que pasa
> ni lo que ocurre.
> (Núm. 74, p. 476)

Sobre este final ilusorio y quimérico escribe Luis Felipe Vivanco:

> El poema, desesperado y pesimista, es también un gran canto de alegría, aunque no de esperanza. En él, la verdad del hijo como "carne alegrante", es una pobre verdad indefensa que se derrumbará el día de mañana, en cuanto empiece a saber "lo que pasa y lo que ocurre". 106

En este poema determinante para el derrotero final de la cosmovisión de Hernández el niño se convierte en el símbolo ideal para representar la necesidad de evasión o escape de las angustiosas circunstancias del poeta. La identificación expresada de modo anhelante en la novena estrofa -"¡Si yo pudiera/remontarme al origen/de tu carrera! " (p. 476)- será el punto de partida para el desarrollo del tema del deseo de regresión como medio de sobrevivencia anímica. Este tema de indudables vínculos con el mundo del pensamiento mítico se acendrará en la última fase de la poesía de Miguel Hernández.

El origen de este tema parece partir de las "Nanas". No obstante reaparece en otras composiciones del Cancionero y romancero de ausencias. La identificación del padre con sus dos hijos puede apreciarse tanto en poemas dedicados al fallecido primer hijo como en los suscitados por el nacimiento de su segundo vástago.

Esta identificación se muestra más intensa y definida en los poemas dedicados al segundo de los hijos. En la composición "Rueda que irás muy lejos" el amor por el hijo se une a patrones mitopoéticos y:

> toda la esperanza de un ser, marcado por el dolor de vivir y por una

> lucidez adquirida, surge de nuevo y se inviste en la vida de un segundo hijo amado. Y el símbolo por excelencia del eterno retorno, la rueda, se hace imagen de esperanza de larga vida bien cumplida, y no ya de eternidad y de absoluto. 107

Junto a la rueda -que además de símbolo de retorno, como indica Marie Chevallier, lo es de las fuerzas cósmicas en actividad, del paso del tiempo y de la búsqueda del centro-[108] coinciden imágenes reveladoras del anhelo de ascenso:

> Rueda que irás muy lejos,
> Ala que irás muy alto.
> Torre del día, niño,
> Alborear del pájaro.
>
> Niño: ala, rueda, torre.
> Pie. Pluma. Espuma. Rayo.
> Ser como nunca ser.
> Nunca serás en tanto.
> (Núm. 93, p. 481)

La rueda, de modo similar a la imagen del hijo-astro, ha sido identificada por la mente primitiva con el sol y sus cultos correspondientes:

> the concept of the sun as a wheel was one of the most widespread notions of antiquity. The idea of the sun as a two-wheeled chariot is only at one remove from this. These same ideas can be found among the Aryans and also among the Semites. 109

Mediante imperativos similares a algunos de los expresados en las "Nanas de la cebolla", Hernández estimula al hijo hacia la ascensión anímica:

> Pasión del movimiento,

> la tierra es tu caballo.
> Cabálgala. Domínala.
> Y brotará en su casco
> su piel de vida y muerte,
> de sombra y luz, piafando.
> Asciende. Rueda. Vuela,
> creador de alba y mayo.
> Galopa. Ven. Y calma
> el fondo de mis brazos.
> (Núm. 93, p. 481)

Establece también en el poema la trascendencia que tendrá para el niño este dictamen:

> Eres mañana. Ven
> con todo de la mano.
> Eres mi ser que vuelve
> hacia su ser más claro.
> El universo eres
> que guía esperanzado.
> (Núm. 93, p. 481)

En "Con dos años, dos flores" reaparecen la misma identificación y anhelo junto a "la nota de una inmortalidad personal que ha de ser alcanzada a través del hijo":[110]

> Sangre mía, adelante,
> no retrocedas.
> La luz ruega en el mundo,
> mientras tú ruedas.
> Todo te mueve,
> universo de un cuerpo
> dorado y leve.
>
> Herramienta es tu risa,
> luz que proclama
> la victoria del trigo
> sobre la grama.
> Ríe. Contigo

venceré siempre al tiempo
que es mi enemigo.
(Núm. 94, p. 482)

En su lucha contra el tiempo invencible el poeta negará su irremediable avance buscando refugio en el vientre materno: principio y fin de la vida, y punto de integración al ciclo vital eterno. Así define qué es lo que busca al adentrarse de modo regresivo al refugio uterino:

La libertad es algo
que sólo en tus entrañas
bate como el relámpago.
(Núm. 54, p. 459)

También revela que la motivación para ello radica en el desamparo, la soledad y el desengaño que experimenta:

¿Para qué me has parido, mujer?
¿Para qué me has parido?

Para dar a los cuerpos de allá
este cuerpo que siento aquí,
hacia ti traído.

Para qué me has parido, mujer,
si tan lejos de ti me has parido.
(Núm. 77, p. 477)

El vientre como refugio idóneo es también tema en la composición "Menos tu vientre":

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.
(Núm. 59, p. 461)

Lo expresado por Hernández en este poema es afín a lo sentido por otros poetas en circunstancias de privación extrema. Pablo Neruda, al separarse forzosamente de la tierra y de la mujer, manifiesta en su poesía sentimientos similares a los de Miguel Hernández en la cárcel. Saúl Yurkievich se expresa sobre Neruda de un modo aplicable igualmente a la poesía carcelaria hernandiana:

> Separado de esta dadora de sustento, lejos del paisaje natal, en el contexto urbano, Neruda, desnaturalizado es deprimido y corroído por el vacío existencial, por la usura que degrada, por la desolación, por la mutilación cotidiana, por una anulación unánime que lo invade todo. En la antesala de la nada, sólo le queda el refugio del sexo, como una reafirmación vital, corporal, como un hundimiento en las entrañas de la tierra redentora, una recuperación de las potencias perdidas, un enajenamiento visionario semejante a la embriaguez del vino, que lo devuelva a la animalidad, a la realidad primaria, básica, sustancial, a la unidad del principio. 111

Hernández igualmente siente la desolación y el vacío y su modo de reafirmación y recuperación de fuerzas para enfrentar el dolor será el vientre femenino, no en su

valor sexual, sino en el de punto de partida del existir.

Tanto el tema como el estilo poético integran a "Menos tu vientre" en los patrones universales de índole mítico. Sobre ello afirma Gabriel Berns:

> El poeta nos ofrece aquí una especie de letanía con un refrán repetido y una alabanza a la pureza del nacer. El aspecto ceremonial de una oración de esta índole concuerda perfectamente con el tema mismo. 112

Precisamente la anáfora como rasgo estilístico en los últimos poemas de Hernández es representativa, según Concha Zardoya, de "una fijación en el tiempo y en el espacio de la realidad que se escapa." 113

El vientre se convertirá en el "último rincón" hacia dónde huir o en el cual renovar las fuerzas ante el desencadenamiento de la más profunda desesperación:

> 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.
> (Núm. 108, pp. 486-487)

El último refugio será precisamente el primero, será la tierra, será la madre:

> El último y el primero:
> náufrago rincón, estanque
> de saliva detenida
> sobre su 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.
> (Núm. 106, p. 488)

Poemas últimos

Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia agrupan diez poemas en su edición en la Obra poética completa de Miguel Hernández como los últimos de su producción e indican que probablemente fueron escritos en 1939 y 1940. Estos se diferencian de las composiciones del Cancionero y romancero de ausencias por ser de arte mayor y de rima consonante. La temática, no obstante, sigue una hilación afín a los temas del Cancionero.

En estas composiciones puede apreciarse la creciente desesperación de Miguel Hernández al darse cuenta cabal de lo injusto de su encarcelamiento y de la sensación de impotencia que esto conlleva. Ante la angustia intolerable, Hernández manifiesta su dolor, a la par que parece compensarlo, a través de la creación poética. De aquí que en este momento de su poesía sean frecuentes las imágenes reveladoras de anhelos de evasión, la cual a su vez se manifiesta a través de necesidades de vuelo, ascensión o regresión al vientre materno.

En "El hombre no reposa" resalta Hernández la preponderancia de la actividad anímica sobre la física: la inalienable libertad del espíritu ante la realidad de la restricción corpórea. Se esboza aquí un tema ya prefigurado en "Las cárceles de El hombre acecha del siguiente modo:

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:
no le atarás el alma.
(p. 382)

y reelaborado en "Antes del adio":

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 a una voz?
(Núm. 60, Cancionero, p. 463)

Un cuerpo, según Hernández, puede ser encarcelado, restringido o reducido a la inacción, pero su espíritu siempre conservará su cualidad móvil que es precisamente el aspecto esencial para la afirmación humana en el existir:

El hombre no reposa: quien reposa es su traje
cuando, colgado, mece su soledad con viento,
mas una vida incógnita, como un vago tatuaje,
mueve bajo los ropos dejados, un aliento.
(p. 497)

Este concepción resulta ser para el poeta un nuevo método de negación de la difícil y acechante realidad de la muerte, al concebirse que el cuerpo como traje del hombre puede desaparecer, por tener carácter transitorio, pero su esencial cualidad espiritual es eterna:

No hay muertos. Todo vive: todo late y avanza.
Todo es un soplo extático de actividad moviente.
Piel inferior del hombre, su traje no ha expirado.
(p. 497)

Este poema representa un conflicto común al hombre sensible que surge de la lucha entre lo racional y lo emotivo. La razón admite la percepción y consciencia de unas realidades extremadamente dolorosas -en este caso el encarcelamiento-; no obstante, la emoción procura vencer al dolor a través de la esperanza y el optimismo. La actitud positiva permite que el hombre venza simbólica y temporalmente al dolor y le provee a su vez fuerza síquica para continuar con el peso de su vida:

Visiblemente inmóvil, el corazón se lanza
a conmover al mundo que recorrió la frente.
Y el universo gira como un pecho pausado.
(p. 497)

El tema del traje como representación del cuerpo y de lo transitorio humano reaparece en "Sigo en la sombra, lleno de luz". En este soneto alejandrino Hernández revela la confusión que en él se produce al perder consciencia de la realidad externa, al perder de vista su centro vital. La condición carcelaria ha traído como consecuencia que tanto su cuerpo como su espíritu perciban la sensación de estar descentralizados. El poeta cuestiona su existencia, puesto que ya ha perdido noción de la realidad del día debido a su constante sometimiento a las sombras de la cárcel. La cárcel es a su vez sombra y útero: el poeta no sabe si está en tránsito hacia la vida o hacia la

muerte. Al perder noción de lo relativo a lo vital no puede explicarse ataduras a la existencia:

> Sigo en la sombra lleno de luz: ¿existe el día?
> ¿Esto es mi tumba o mi bóveda materna?
> Pasa el latido contra mi piel como una fría
> loza que germinara caliente, roja, tierna.
>
> Es posible que no haya nacido todavía,
> o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
> Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
> ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.
> (p. 497)

La distensión del soneto intentará exponer el porqué de lo planteado en la tensión: es el cuerpo lo que lo mantiene atado a una vida que su espíritu ya no parece desear. La vida corporal lo obliga a la consciencia, a pesar de que el dolor constante lo inclina hacia el anhelo de inexistencia:

> Encadenado a un traje, parece que persigo
> desnudarme, librarme de aquello que no puede
> ser yo y hace turbia y ausente la mirada.
>
> Pero la tela negra, distante, va conmigo
> sombra con sombra, contra la sombra hasta que ruede
> a la desnuda vida creciente de la nada.
> (p. 498)

No obstante, una misteriosa esperanza lo mantiene en contacto con la existencia. El gesto optimista que encierra la sonrisa resurge en "Sonreír con la alegre

tristeza del olivo" de modo similar al de las "Nanas de la cebolla", aunque esta vez la risa en lugar de alentar al hijo servirá de estímulo al poeta mismo. La sonrisa representa en esta composición un gesto inexplicable de sobrevivencia anímica y encarna a su vez la necesidad de evasión de la deprimente realidad. Es un logro simbólico de libertad a pesar del cautiverio: "Me siento cada día más libre y más cautivo" (p. 498). Además de ser un acto del libre albedrío del espíritu por encima de las circunstancias, es un hecho que lo ata a la vida y a la esperanza:

> Sonreír con la alegre tristeza del olivo,
> esperar, no cansarse de esperar la alegría.
> Sonriamos, doremos la luz de cada día
> en esta alegre y triste vanidad de ser vivo.
>
> Me siento cada día más libre y más cautivo
> en toda esta sonrisa tan clara y tan sombría.
> Cruzan las tempestades sobre tu boca fría
> como sobre la mía que aún es soplo estivo.
> (p. 498)

El amor como agente suscitador de la esperanza provoca la sonrisa. Al recordar a los seres amados, el espíritu del hombre se sobrepone a sus desgraciadas circunstancias, cual Icaro mitológico:

> Una sonrisa se alza sobre el abismo: crece
> como un abismo trémulo, pero batiente en alas.
> Una sonrisa eleva calientemente el vuelo.
>
> Diurna, firme, arriba, no baja, no anochece.
> Todo lo desafías, amor: todo lo escalas.
> Con sonrisa te fuiste de la tierra y del cielo.
> (p. 498)

En "Ascensión de la escoba" se revela una similar actitud de esperanza. En esta composición el poeta eleva la escoba, que como ateso se ve obligado a utilizar en las impuestas tareas cotidianas, hasta su dignidad de ser humano poseedor de un espíritu superior y refinado. Este objeto se transmuta, a través de la creación poética, en un héroe liberador que desciende de lo alto para proveerle al poeta un medio evasor de la aplastante realidad:

> Coronada la escoba de laurel, mirto, rosa,
> es el héroe entre aquellos que afrontan la basura.
> Para librar del polvo sin vuelo cada cosa
> bajó, porque era palma y azul, desde la altura.
>
> Su ardor de espada joven y alegre no reposa.
> Delgada de ansiedad, pureza, sol, bravura,
> azucena que barre sobre la misma fosa,
> es cada vez más alta, más cálida, más pura.
> (p. 503)

La escoba barrerá todo lo que el poeta desea rechazar y superar:

> la pasividad, la prisión, la injusticia, la muerte; y la escoba, dignificada por vez primera en la literatura hispánica, se eleva como símbolo ("esqueleto") de la libertad, la justicia triunfante, la felicidad concreta, la naturaleza bella, la pureza, la bravura... 114

Así lo proclama en los tercetos del soneto:

> ¡Nunca! La escoba nunca será crucificada,
> porque la juventud propaga su esqueleto
> que es una sola flauta, muda, pero sonora.

> Es una sola lengua sublime y acordada.
> Y ante su aliento rauda se ausenta el polvo quieto,
> y asciende una palmera, columna hacia la aurora.
> (p. 503)

Destacan en todos estos poemas mencionados las imágenes alusivas a la ascensión como medio representativo de la sobrevivencia anímica. Mediante el ascenso Hernández busca superar simbólicamente lo material, lo real y lo doloroso. Al hacerlo, le confiere al ascenso un valor similar al revelado en los patrones de pensamiento míticos:

> High places are impregnated with sacred forces. Everything nearer to sky shares, with varying intensity, in its transcendence. "Height", "what is higher" becomes transcendent, superhuman. Every ascent is a breakthrough, as far as the different levels of existence are concerned, a passing to what is beyond, an escape from profane space and human status.
>
> ...
>
> To be able to fly, to have wings, becomes a symbolic formula for transcending human status; the ability to rise into the air indicates access to the ultimate realities. 115

De este modo, el poeta trata igualmente de abolir su restringida sensación de espacio secular, para así establecer un espacio y tiempo sagrados e inalienables. Esta actuación, según Mircea Eliade, coincide con una necesidad inherente al ser humano que se manifiesta en diversas religiones [116] y que es reveladora a su vez de la búsqueda de un centro orientador de la existencia. Sobre el simbolismo del centro afirma Eliade

que:

> The way is arduous and fraught with peril because it is, in fact, a rite for passing from the profane to the sacred, from the passing and illusory to reality and eternity, from death to life, from man to god. To reach the "centre" is to achieve a consecration, an initiation. To the profane and illusory existence of yesterday, there succeeds a new existence, real lasting and powerful. 117

Comparte también Miguel Hernández con la mente mítico-primitiva, al desear esta evasión de la realidad, un anhelo de reincorporación al momento feliz de la inocencia:

> It shows up very clearly a specific condition of man in the cosmos -what we may call "the nostalgia for Paradise". I mean by this the desire to be always, effortlessly, at the heart of the world, of reality, of the sacred, and, briefly, to trascend, by natural means, the human condition and regain a divine state of affairs: what a Christian would call the state of man before the Fall. 118

Junto a estos poemas optimistas ante el dolor extremo, encontramos en esta etapa poética final otras composiciones cuyo corte es claramente pesimista. En "Vuelo" el poeta reitera el ímpetu de su libertad espiritual en oposición abierta ante la restricción carcelaria. No obstante, reconoce a la par que la necesidad de libertad real para el cuerpo es una demanda innegable y omnipresente de su espíritu que la sublimación del pensamiento a veces no puede mitigar. El poeta atribuye también una vez más su inclinación hacia el optimismo a su gran capacidad amatoria. El amor nutre su esperanza y precipita las reacciones positivas necesarias para evadir simbólicamente a la

realidad. Esta capacidad espiritual se representa poéticamente como un acto de vuelo similar al mitológico de Icaro:

> Un ser ardiente, claro de deseos, alado,
> quiso ascender, tener la libertad por nido.
> Quiso olvidar que el hombre se aleja encadenado.
> Donde faltaban plumas puso valor y olvido.
>
> Iba tan alto a veces, que le resplandecía
> sobre la piel el cielo, bajo la piel el ave.
> Ser que te confundiste como una alondra un día,
> te desplomaste otro como el granizo grave.
>
> Ya sabes que las vidas de los demás son losas
> con que taparte: cárceles con que tragar la tuya.
> Pasa, vida, entre cuerpos, entre rejas hermosas.
> A través de las rejas, libre la sangre afluya.
> (p. 499)

La simbología que encarna la alusión a Icaro, como representación del mayor anhelo del poeta encarcelado, coincide con las interpretaciones de este mito en la mitología clásica. Icaro representa igualmente, para algunos estudiosos de la simbología, al intelecto en rebelión abierta contra el espíritu. 119 En este caso representa más bien al espíritu en oposición a la realidad corporal o física. El vuelo en este caso se reviste para Hernández de un valor afín al de los patrones generales de la simbología según expuestos por J. E. Cirlot. En éstos las alas de Icaro representan frecuentemente unas armas liberadoras del hombre oprimido:

> Hence, the weapon used in mythic combat has a deep and specific significance: it defines both the hero and the enemy whom he is trying to destroy. Since, in a purely psychological interpretation

> of the symbol, the enemy is simply the forces threatening the hero from within, the weapon becomes a genuine representation of a state of conflict. (The wings of Icarus, the sword of Perseus, the club of Hercules, the staff of Oedipus, Neptune's trident, Hades and Satan) Jung summarizes this by saying that "weapons are an expression of the will directed towards a certain end". 120

No obstante, las alas para Hernández resultan, como para Icaro,[121] insuficientes y en el plano real los brazos en movimiento no pueden equipararse a la libertad del ala o del espíritu:

> Los brazos no aletean. Son acaso una cola
> que el corazón quisiera lanzar al firmamento.
> La sangre se entristece de deberse sola.
> Los ojos vuelven tristes de mal conocimiento.
> (p. 499)

En "Escultura de la imaginación" resurge el tema del anhelo de ascenso y libertad frustrados -cual Icaro- por el peso de la desgarradora realidad circundante. En este poema representativo de la lucha por la sobrevivencia anímica:

> Imagina Hernández que se erige un monumento al viento. El imperturbable albañil levanta una fría abstracción fantasmal en el aire, pero la materia se venga y se desploma en pedazos sobre el albañil y el viento. 122

Su tónica es similar a la del soneto quevedesco "Significase la propia brevedad de la vida..."[123] Hernández, al igual que Quevedo siente que se despeñan todas sus esperanzas:

> Un albañil quería... Pero la piedra cobra
> su torva densidad brutal en un momento.
> Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
> fueron precipitados él y el viento.
> (p. 503)

El pesimismo es total y contundente en este poema y según Leopoldo de Luis es "revelador poema de un estado de ánimo, escrito cuando el poeta sentía cómo se desplomaban dentro y fuera de sí paredes de una ilusión que cuesta sangre."[124]

"Eterna sombra", poema que cierra generalmente las colecciones de poesía de Hernández, ha sido calificado por Leopoldo de Luis como "pieza príncipe en la poesía del ahorrojamiento" por ser una "lección de fe y de viril entereza".[125] Esta composición se integra a la poesía carcelaria representativa de la lucha constante entre el pesimismo y el optimismo. La sensación de desengaño con el mundo externo y la frustración que le produce su estado carcelario son aquí temas preponderantes. Con el desengaño sobreviene en su espíritu la consciencia de pérdida de centro y la intuición de que su vida ya se encamina hacia su término:

> Carne sin norte que va en oleada
> hacia la noche siniestra, baldía.
> ¿Quién es el rayo de sol que la invada?
> Busco" No encuentro ni rastro del día.
>
> Sólo el fulgor de los puños cerrados,
> el resplandor de los dientes que acechan.
> Dientes y puños de todos los lados.
> Más que las manos, las mentes se estrechan.
>
> Turbia es la lucha sin sed de mañana.

¡Qué lejanía de apacos latidos!
Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.
(p. 504)

Al intuir su muerte Miguel Hernández "se entrega a ella, con un aquietamiento muy grande"[126]:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde va tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.
(p. 505)

El poeta, una vez más cual Icaro mitológico, "sufre el desconsuelo de haber tocado la luz como propia y verse precipitado en la tiniebla impuesta e injusta"[127].

Poemas cumbres de esta poesía última, tanto por su densidad mítico-simbólica como por su intensidad emotiva son "Muerte nupcial" y "El niño de la noche".

"Muerte nupcial" es una composición reveladora de la trascendencia del amor como fuente de esperanza para el poeta en su momento carcelario. El amor es aquí "muerte que da la vida"[128] a la par que fuerza misteriosa de índole cósmica que integra al ser humano al ciclo vital de su existencia. Ciclo que es a su vez producto de la necesidad inherentemente anímica de negar la muerte mediante el establecimiento mítico de interpretaciones que proyectan al hombre hacia la participación en una recurrencia eterna:

La vida y la muerte dejan de ser percibidas contradictoriamente en esa realización. La mentalidad primitiva no veía en la muerte sino el episodio de una metamorfosis, una integración nueva en el gran todo sagrado del misterio vital. 129

El amor no sólo es centro vital para el hombre, es también punto de integración al ciclo homo-humus y, por tanto, negación de la muerte:

El amor que canta Hernández es "l'amor che move il sole e l'altre stelle" de Dante: ese Eros que ha estremecido a los grandes poetas de la tradición occidental. En él, el universo y el hombre se funden en un canto glorioso a la vida, en que los hombres celebran, como en San Pablo, su triunfo del aguijón de la muerte. 130

Desde la primera estrofa el poema se integra a los patrones míticos más significativos universalmente a la par que engrana con los ya establecidos en la cosmovisión poética de Hernández:

El lecho, aquella hierba de ayer y de mañana:
este lienzo de ahora sobre madera aún verde,
flota como la tierra, se sume en la besana
donde el deseo encuentra los ojos y los pierde.
(p. 499)

Se unen aquí los reiterados conceptos homo-humus y arat-amat ya presentes en esta poesía, como hemos señalado en capítulos anteriores. El lecho podría ser aquí literalmente la hierba, a la par que podría serlo en sentido figurado por tener la madera la potencia "reverdecedora" de retorno a su origen. El lecho es a su vez, en sentido literal y figurado, el surco donde se sembrará la semilla del amor.

El amor es aquí, como en momentos anteriormente señalados, "un acontecimiento con raíces telúricas y trascendencia cósmica, es casi un rito mágico de religión naturalística primitiva." [131] En esta estrofa Hernández concurre con un patrón ritual mítico-primitivo en el cual las parejas hacen el amor sobre la tierra para asegurar así la fertilidad:

> Just as, in the well-known custom of the "marriage bed in the Field", the practice of representation of the sexual act results directly in the impregnation and fruitfulness of the earth, so, conversely, it is the mimetic representation of the fertilization of the earth that enables souls to be reborn after death. 132

Lo afirmado por Ernst Cassirer en esta cita sintetiza al poema "Muerte nupcial" en su aspecto mitopoético.

Las fuerzas cósmicas imperantes sobre el hombre, y aludidas por Hernández en incontables ocasiones anteriores, ejercerán una vez más su influencia sobre la pareja para llevarlos hacia la atracción amorosa, la cual a su vez los conducirá hacia la perpetuación de la especie humana:

> Entonces, el anhelo creciente, la distancia
> que va de hueso a hueso recorrida y unida,
> al aspirar del todo la imperiosa fragancia,
> proyectamos los cuerpos más allá de la vida.
>
> Espiramos del todo. ¡Qué absoluto portento!
> ¡Qué total fue la dicha de mirarse abrazados,
> desplegados los ojos hacia arriba un momento,
> y al momento hacia abajo con los ojos plegados!
>
> Pero no moriremos. Fue tan cálidamente

> consumada la vida como el sol, su mirada.
> No es posible perdernos. Somos plena simiente.
> Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.
> (p. 500)

El amor es fuerza que une a vivos y muertos. Ya en el Cancionero y romancero de ausencias aludía Miguel Hernández claro y directamente a esta unión:

> Son míos, ¡ay!, son míos
> los bellos cuerpos muertos,
> los bellos cuerpos vivos,
> los cuerpos venideros.
> Son míos, ¡ay! son míos
> a través de tu cuerpo.
> (Núm. 91, p. 480)

Los amantes fecundan a la muerte a través del acto amoroso transmutándola en vida eterna:

> El sentido genérico que late en el amor humano de Hernández, la pareja que se enlaza por un mandato vital que la sobrepasa, sin que por ello abandone su individualidad -este hombre y esta mujer que representan a la especie-, son motivos que se acendran en los "Poemas últimos" hasta el punto de convertirse en tema único. Ahora el amor resume en sí todo el amor de su estirpe, que viene a través de los siglos por los turbios caños de la sangre. 133

Miguel Hernández coincide en su equiparación mitopoética del amor, la vida y la muerte con innumerables patrones mítico-primitivos y simbólicos a la par que con manifestaciones religiosas y literarias de las culturas clásicas. Afirma Angel Alvarez de Miranda que:

todavía entre los griegos el ritual del matrimonio se parecía al de los misterios hasta en los detalles mínimos, e igual que éstos era concebida como una muerte y resurrección, por lo que se llamaba también "télos", consagración. De ahí la estrecha conexión entre la muerte, la sexualidad-fecundidad y la vida-sangre, que son otras tantas manifestaciones de la sacralidad de la vida y, por lo tanto, participan del sentido del "sacrificium" en la más amplia acepción de este vocablo. 134

V.E. Hernández Vista, por otro lado, resalta este aspecto hernandiano en su coincidencia con la poesía de Virgilio e indica que:

en Miguel Hernández se hace realidad, incorporada en el símbolo, la proclamación virgiliana del amor como fuerza telúrica irrefrenable que hermana a todas las criaturas:

Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque,
et genus arboreum, pecudes pictaeque uolucres
in furiam ignemque ruunt: amor omnibus idem.
(G. III. 242-245) 135

Ernst Cassirer afirma que el pensamiento mítico no establece diferencia entre la vida y la muerte, como tampoco lo hace entre el estar dormido o despierto:

mythical thinking makes no clearer distinction between life and death than between sleeping and waking. The two are related not as being and nonbeing, but as two similar, homogeneous parts of the same being. In mythical thinking there is no definite, clearly delimited moment in which life passes into death and death into life. It considers birth as a return and death as a survival. 136

Es precisamente este tipo de pensamiento en el cual convergen dos ideas contradictorias el que constituye la base mítica para el desarrollo del tema de la regresión en

"El niño de la noche".

La desesperación incontenible que producen la soledad y la pérdida de libertad propulsa al poeta hacia la búsqueda de su punto de origen en el vientre materno. De este modo el "hombre soñando su niñez, como regreso, como evocación de un desnacer, vuelta al vientre materno" 137 se libera simbólicamente de su opresiva agonía.

El tema de la regresión se origina en el momento en que el poeta al aconsejar al hijo se identifica plenamente con éste. Así ocurre en las "Nanas de la cebolla" -entre otros poemas-:

Se, de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!
(Núm. 74, p. 476)

Miguel Hernández al buscar solución para su dolor se remonta al plano de lo inconsciente y:

retrocede a su niñez como reacción defensiva ante la realidad carcelaria que vive, a la vez que intenta evadir la muerte presentida. El ambiente carcelario es propicio para esta reacción. La cárcel es húmeda, oscura, caliente, monótona, por lo tanto, semejante al vientre materno; la asociación parece inevitable. Es la paradoja del volver a la fuente original del dolor y la muerte como medio de evasión del dolor y la muerte mismos. Es la reacción del poeta ante la magnitud de su angustia, es "la cólera que quiebra al hombre en niño" (César Vallejo). El dolor quiebra a Hernández. 138

La regresión es entonces un acto simbólico de liberación del dolor y de la expresión carcelaria:

> Riéndose, burlándose con claridad del día,
> se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.
> No quiso más la luz. ¿Para qué? No saldría
> más de aquellos silencios, de aquellas lobregueces.
>
> Quise ser... ¿Para qué?... Quise llegar gozoso
> al centro de la esfera de todo lo que existe.
> Quise llevar la risa como lo más hermoso.
> He muerto sonriendo serenamente triste.
>
> Niño dos veces niño: tres veces venidero.
> Vuelve a rodar por ese mundo opaco del vientre.
> Atrás, amor. Atrás, niño, porque no quiero
> salir donde la luz su gran tristeza encuentre.
> (pp. 500-501)

El vientre no sólo proveerá al poeta de un modo de resguardarse ante el dolor al llevarlo al estado latente del nonato, sino que también por ser la región uterina centro del existir y estar equiparada al concepto madre-tierra integrará al hombre al homo-humus en triunfante negación de la muerte:

> Regreso al aire plástico que alentó mi inconsciencia.
> Vuelvo a rodar, consciente del sueño que me cubre.
> En una sensitiva sombra de transparencia,
> en un espacio íntimo rodar de octubre a octubre.
>
> 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.

> Bajo tu piel avanzo, y es sangre la distancia.
> Mi cuerpo en una densa constelación gravita.
> El universo agolpa su errante resonancia
> allí, donde la historia del hombre ha sido escrita.
>
> Mirar y ver en torno la soledad, el monte,
> el mar, por la ventana de un corazón entero
> que ayer se acongojaba de no ser horizonte
> abierto a un mundo menos mudable y pasajero.
> (p. 501)

Esta penetración en el vientre femenino no tiene en este poema la connotación erótica que manifestaba en "Orillas de tu vientre":

> Trágame, leve hoyo donde avanzo y me entierro.
> La losa que me cubra sea tu vientre leve,
> la madera tu carne, la bóveda tu ombligo,
> la eternidad la orilla.
>
> En ti me precipito como en la inmensidad
> de un mediodía claro de sangre submarina,
> mientras el delirante hoyo se hunde en el mar,
> y el clamor se hace hombre.
>
> Por ti logro en tu centro la libertad del astro.
> En ti nos acoplamos como dos eslabones,
> tú poseedora y yo. Y así somos cadena:
> mortalmente abrazados.
> ("Orillas de tu vientre", p. 427)

No obstante ambos poemas coinciden al identificar al vientre como lugar liberador e integrador del individuo a la especie humana. De este modo nos encontramos ante:

> el "hombre niñeante" -como diría Unamuno- buscando, en medio del dolor exacerbado, sus raíces, su punto de origen, para luego retornar con nuevas fuerzas a la búsqueda de la esperanza. 139

El regreso se produce a través de un nuevo parto tras el cual el hombre nuevamente enfrentará al dolor y albergará tal vez la esperanza:

> Acumular la piedra y el niño para nada,
> Para vivir sin alas y oscuramente un día.
> Pirámide de sal temible y limitada
> sin fuego ni frescura. No. Vuelve, vida mía.
>
> Mas algo me ha empujado desesperadamente.
> Caigo en la madrugada del tiempo, del pasado.
> Me arrojan de la noche ante la luz hiriente.
> Vuelvo a llorar desnudo, pequeño, regresado.
> (p. 501)

A través de la expresión poética Miguel Hernández busca en "El niño de la noche" la regeneración de su espíritu. Coincide así con otros poetas contemporáneos manifestantes del tema de la regresión porque:

> para consumar la regeneración se necesita un hundimiento, una previa destrucción, una caída al caos primitivo, a lo informal que posibilite la recuperación de la integridad del comienzo. Según Mircea Eliade, estos artistas contemporáneos reeditan los mitos cosmogónicos, mitos relativos al origen del universo, al nacimiento por excelencia, al modelo ejemplar de toda creación. 140

El acto señalado por Saúl Yurkievich en la cita anterior como explicación para una manifestación de índole estilística ocurre también con mucha frecuencia en los poetas contemporáneos y en los coetáneos a Hernández como expresión temática. 141

La coincidencia entre poetas es también concurrencia, que por ser inherente al espíritu humano, se manifiesta en los patrones míticos, religiosos, simbólicos y

sicológicos universales.

En las interpretaciones literarias de los héroes míticos, indica Northrop Frye, es necesario que el héroe tenga contacto con la muerte para que, al completar un ciclo mediante el renacer, se manifieste en él dialécticamente la resurrección: 142

> In the divine world the central process or movement is that of the birth and rebirth, or the disappearance and return, or the incarnation and withdrawal of a god. This divine activity is usually identified or associated with one or more of the cyclical processes of nature. 143

En la filosofía y religión egipcias el renacer tiene también la connotación de plenitud cíclica. Harold Bayley cita en The Lost Language of Symbolism a un filósofo egipcio del siglo III antes de Cristo que afirma que:

> "Whenever I see within myself the sincere vision brought to birth out of God's mercy, I have passed through myself into a body that can never die, and now I am not what I was before, but I am born in Mind." 144

Los patrones simbólicos universales indican que el hombre al replegarse o retirarse suele dirigirse a un momento previo a su manifestación material, situación típica en el ser humano cuando enfrenta una crisis ya que: 145

> Man tends to question his destiny mostly in moments of crisis, that is, when the stream of life (either the stream within him of his feelings and passions, his abnormal urges or sense of inadequacy, or that flowing outside him - the flood of obstacles and failures in communication) goes against him or carries him along farther than he would wish. There is, then, a primordial desire in Man to experience "inversion", that is, to find the technique whereby everything of a kind can be transmuted

> into its opposite. So, for example, illness inverted becomes health, hate becomes love, loneliness company, ignorance wisdom, dissension solidarity, rancour forgiveness, sadness happiness, the enemy's victory turns to rout and drought to fertility. Such inversion at first appears as a cross-roads, that is, as a potentiality. Then it takes the form of symbols of sacrifice, expressing the latent -and valid- idea that in every negative situation there is a direct or an indirect sense of guilt. Then, finally, come the symbols of inversion proper and of rebirth. 146

En la psicología jungiana de los arquetipos, el regreso a la existencia intrauterina como prototipo de logro de paz y libertad es una reacción afín a los momentos críticos del existir. Maud Bodkin al explicar a Jung afirma que:

> According to his view the regression, or backward flow of the libido, that takes place when conscious or habitual adaptation fails and frustration is experienced, may be regarded as a recurring phase in development. It may be felt by the sufferer as a state of compulsion without hope or aim, as though he were enclosed in the mother's womb, or in a grave -and if the condition continues it means degeneration and death. But if the contents which during the introverted state arise in fantasy are examined for the hints, or "germs", they contain "of new possibilities of life", a new attitude may be attained by which the former attitude, and the frustrate condition which its inadequacy brought about, are "trascended". 147

Añade Bodkin que:

> Jung has noted that a state of introversion and regression, preceding a kind of rebirth into a new way of life, has been recognized and organized by religions of all times, so long as such religions retained vitality. 148

La poesía final de Miguel Hernández parece confirmar, mediante el

acendramiento y síntesis en ella de los patrones míticos que constituyen su cosmovisión, la teoría del pensamiento mítico de Ernst Cassirer que sirve de marco filosófico a nuestra interpretación de la obra de este malogrado poeta. Afirma Cassirer que el sustrato del pensar mítico radica en la reacción emotiva ante los actos trascendentales humanos y que:

> the significance of this world becomes intelligible to us only if behind it we can feel the dynamic of the life feeling from which it originally grew. Only where this feeling is aroused from within, only where it manifests itself in love and hate, fear and hope, joy and grief, is that mythical fantasy engendered which creates a world of specific presentations. 149

y añade igualmente que por tal razón:

> What we feel in art is not a simple or single emotional quality. It is the dynamic process of life itself -the continuous oscillation between opposite poles, between joy and grief, hope and fear, exultation and despair. 150

La poesía de Miguel Hernández, sobre todo en su agónica etapa final, es digna y clara representación de esta teoría.

Notas al Capítulo V

1

Véase lo afirmado por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en la introducción a Cancionero y romancero de ausencias y a "Poemas últimos" en Miguel Hernández, Obra poética completa (Madrid: Zero, 1979), pp. 431-433 y 493-496.

2

Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral Editores, 1973), p. 200.

3

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra (New York: Hispanic Institute, 1955), p. 78.

4

Darío Puccini, Miguel Hernández. Vida y poesía (Buenos Aires: Losada, 1970), p. 118.

5

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1971), p. 82.

6

Pablo Corbalán, "Los toros de Miguel Hernández" en Miguel Hernández, ed. María de Gracia Ifach (Madrid: Taurus, 1975), p. 178.

7

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 76.

8

Agustí Bartra, "Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández", Cuadernos Americanos (1962), p. 211.

9

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 79.

10

Luce López Baralt, "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández", Sin Nombre, IX, Núm. 3 (1978), p. 94.

11

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 163.

12

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 162.

13

Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos de España desde 1900 (Madrid: Gredos, 1973), p. 325.

14

Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, pp. 39-40.

15

J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1962), p. 46.

16

Gustavo Correa, La poesía mítica de Federico García Lorca (Madrid: Gredos, 1962), p. 46.

17

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 239.

18

José Carlos Rovira, "Cancionero y romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica, Serie I, Núm. 26 (Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1976), p. 25.

19 Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", Revista de Occidente, Núm. 87 (junio de 1980), p. 308.

20

J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 75 y 143.

21

Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 304.

22

Darío Puccini, "El último mensaje de Miguel Hernández. De nuevo sobre 'Eterna sombra' " en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 239.

23

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 182. Darío Puccini se opone a estas aseveraciones de Cano Ballesta en Miguel Hernández. Vida y poesía, pp. 124-125.

24

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 179.

25

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 73.

26

Agustí Bartra, "Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández", p. 210.

27

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 344.

28

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 344.

29

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 41.

30

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 199.

31

Ernst Cassirer, Language and Myth (1946: publicado nuevamente New York: Dover Publications, 1953), p. 33.

32

Frederick Clarke Prescott, Poetry and Myth (New York: MacMillan, 1927), p. 23.

33

Ernst Cassirer, An Essay on Man (New York: Yale University Press, 1977), p. 48.

34

Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 164.

35

Mircea Eliade, Patterns in Comparative Religion (New York: New American Library, 1958), p. 368.

36

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 136.

37

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 95.

38

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 114.

39

Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 302.

40

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 240.

41

Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms (New Haven: Yale University Press, 1975), II, pp. 189-190.

42

Marie Chevallier, Los temas poéticos de Miguel Hernández (Madrid: Siglo Veintiuno, 1976), p. 398.

43

Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los ultimos poemas de Miguel Hernández)", p. 303.

44

Javier Herrero, "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández", en En torno a Miguel Hernández (Madrid: Castalia, 1978), p. 80.

45

Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 155.

46

Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 299.

47 Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 299.

48 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 182.

49 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 84.

50 Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 79.

51 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 81.

52 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 323.

53 Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 299.

54 Gabriel Berns,"Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 315.

55 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 55.

56 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 339.

57 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 179.

58 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 142.

59 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 265.

60 José Carlos Rovira, "Cancionero y romancero de ausencias", Aproximación crítica, p. 110.

61 José Carlos Rovira, "Cancionero y romancero de ausencias", Aproximación crítica, p. 108.

62 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 110.

63 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 110.

64 Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 311.

65 Mircea Eliade, Patterns, p. 154.

66 C. G. Jung, Contributions to Analytical Psychology (New York: Harcourt, Brace and Co., 1928), p. 113.

67 Mircea Eliade, Patterns, p. 179.

68 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 350.

69 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 240.

70 Gustavo Correa, La poesía mítica, p. 173.

71 Gustavo Correa, La poesía mítica, p. 173.

72 J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 104.

73
Mircea Eliade, Patterns, p. 392.

74
Ernst Cassirer, An Essay on Man, p. 84.

75
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 105.

76
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 3.

77
J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 116 y 249.

78
Harold Bayley, The Lost Language of Symbolism (Great Britain: Williams and Norgate, 1912), II, p. 246.

79
Elizabeth E. Goldsmith, Life Symbols as Related to Sex Symbolism (New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1924), p. 206.

80
Harold Bayley, The Lost, pp. 82-83.

81
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 262.

82
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 307.

83
Vicente Ramos, Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1973), p. 301.

84
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 74.

85
Vicente Ramos, Miguel Hernández, p. 304.

86
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito (Madrid: Taurus Ediciones, 1963), p. 13.

87
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 71.

88
Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 445.

89
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 305.

90
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 169.

91
J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 25-27.

92
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 211.

93
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 170.

94
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 41.

95
Juan Cano Ballesta cita a José Albi en La poesía de Miguel Hernández, p.70. Cano toma la cita de "El último Miguel -Revisión parcial de la poesía de Miguel Hernández", Verbo, Núm. 29, (1954). No se ofrece en el libro de Cano el número de la página de donde tomó la cita.

96
Mircea Eliade, Patterns, p. 108.

97
Carlos Bousoño, "Notas sobre un poema de Miguel: 'Antes del adio' " en

Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 259.

98
Carlos Bousoño, "Notas sobre un poema de Miguel: 'Antes del odio' " en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 259.

99
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos, p. 430.

100
José García Templado, "El poético tema de la cebolla", Revista de Occidente, Núm. 29 (1965), p. 240.

101
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 102.

102
Mircea Eliade, Patterns, p. 150.

103
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 308.

104
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 80.

105
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 104.

106
Luis Felipe Vivanco, "Las 'Nanas de la cebolla' " en En torno a Miguel Hernández, p. 141.

107
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 428.

108
J. E. Cirlot, A Dictionary, pp. 350-352.

109
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 350.

110
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 312.

111
Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", pp. 213-214.

112
Gabriel Berns, "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)", p. 311.

113
Concha Zardoya, Miguel Hernández. Vida y obra, p. 83.

114
Eduardo Camacho Guizado, "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández", Eco, Núm. 183 (enero 1977), p. 221.

115
Mircea Eliade, Patterns, p. 101 y 108, respectivamente.

116
Mircea Eliade, Patterns, p. 379.

117
Mircea Eliade, Patterns, p. 382.

118
Mircea Eliade, Patterns, p. 383.

119
J. E. Cirlot afirma que Paul Diel interpreta de este modo tanto el mito de Vulcano como el de Prometeo. A Dictionary, p. 342.

120
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 348.

121
J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 355.

122
Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos, p. 431.

123

¡Fue sueño ayer, mañana será tierra!
¡Poco antes, nada, y poco después, humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto el cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado
hoy pasa y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Tomado de Francisco de Quevedo, Poesía. Selección, estudio y notas por Juan Ruiz Peña (Zaragoza: Editorial Ebro, 1964), p. 26.

124
Leopoldo de Luis, "Poesía de Miguel Hernández", Insula, Núm. 71 (15 de noviembre de 1951), p. 8.

125
Leopoldo de Luis, "Notas a cuatro poemas de Miguel Hernández" en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 247.

126
Emilia P. de Zuleta, "La poesía de Miguel Hernández", Revista de Literaturas Modernas, Núm. 2 (1960), p. 101.

127
Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia en Miguel Hernández, Obra poética completa, p. 495.

128
Juan Cano Ballesta, La poesía de M[illegible]el Hernández, p. 76.

129
Marie Chevallier, Los temas poéticos, p. 412.

130
Javier Herrero, "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández" en En torno a Miguel Hernández, p. 93.

131
Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández, p. 74.

132
Ernst Cassirer, The Philosophy, p. 190.

133
Emilia P. de Zuleta, "La poesía de Miguel Hernández", p. 100.

134
Angel Alvarez de Miranda, La metáfora y el mito, p. 29.

135
V. E. Hernández Vista, "Virgilio y Miguel Hernández" en Miguel Hernández, ed. Ifach, p. 173.

136
Ernsr Cassirer, The Philosophy, pp. 36-37.

137
Leopoldo de Luis, "La poesía de Miguel Hernández", p. 8.

138
Luz Nereida Pérez, "El niño en la poesía de Miguel Hernández", Homines, Núms. 1 y 2 (enero-junio/julio-diciembre 1979), p. 174.

139
Luz Nereida Pérez, "El niño en la poesía de Miguel Hernández", p. 175.

140
Saúl Yurkievich, "La imaginación mitológica de Pablo Neruda", p. 176.

141

Miguel de Unamuno en el poema Núm. 28 de su Cancionero apostrofa al Creador y pide que le retorne a su niñez como medio mitigador del dolor:

> Agranda la puerta, padre,
> porque no puedo pasar;
> la hiciste para los niños,
> ya he crecido a mi pesar.
>
> Si no me agrandas la puerta,
> achícame, por piedad,
> vuélvete a la edad bendita
> en que vivir es soñar.

Federico García Lorca, cuyas concomitancias con Miguel Hernández hemos señalado repetidamente a lo largo de este trabajo, manifiesta anhelos regresivos en composiciones del Libro de poemas tales como "Elegía del silencio":

> vuelve a tu manantial,
> donde en la noche eterna
> antes que Dios y el tiempo
> morabas sosegado.

y la "Balada de la placeta":

> Se ha llenado de luces
> mi corazón de seda,
> de campanas perdidas,
> de lirios y de abejas,
> y yo me iré muy lejos,
> más allá de esas sierras,
> más allá de los mares,
> cerca de las estrellas,
> para pedirle a Cristo
> Señor que me devuelva
> mi alma antigua de niño,
> madura de leyendas,
> con el gorro de plumas
> y el sable de madera.

El tema reaparece en "Poemas del lago Edem Mills" de Poeta en Nueva York:

> Pero me iré al primer paisaje
> de choques, lluvias y rumores
> que trasmina a niño recién nacido
> y sonde toda superficie es evitada,
> para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
> cuando ya vuele mezclado con el amor y las arenas.

142

"The hero has to enter the body of death, the hero has to die, and if his quest is completed the final stage of it is, cyclically, rebirth, and dialectically, resurrection." Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four Essays (New Jersey: Princeton University, 1973), p. 192.

143

Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 158.

144

Harold Bayley, The Lost Language, p. 42.

145

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 355.

146

J. E. Cirlot, A Dictionary, p. 64.

147

Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (England: Oxford University Press, 1934), p. 72.

148

Maud Bodkin, Archetypal Patterns, p. 73.

149

Ernst Cassirer, The Philosophy, p. 69.

150

Ernst Cassirer, The Philosophy, p. 148.

CONCLUSIONES

Ernst Cassirer, en su Filosofía de las formas simbólicas, afirma que el proceso de formación del pensamiento mítico consiste en cuatro etapas básicas: impresión, interiorización, perspectiva y expresión. Mediante éstas el espíritu estético creador del ser humano pretende resolver el conflicto básico existencial que representa la oposición del deseo y la realidad.

La obra de Miguel Hernández es representativa del intento de resolución de este conflicto a través de la mitopoiesis. El mismo Hernández afirmó en una ocasión que mediante su creación poética trataba de elevar su dura realidad hasta su concepto de dignidad humana. De este modo su impresión dolorosa del mundo circundante es interiorizada por su espíritu para luego ser sublimada míticamente a través de su identificación con manifestaciones del cosmos paralelas a su existencia. Así su experiencia adversa se eleva universalmente para expresarse con mágica y potente grandiosidad en su obra poética.

La mitopoiesis es el resultado, según varios críticos, de procesos externos e internos mediante los cuales la emoción del creador es fuente generadora de mitos. Según Northrop Frye, este proceso parte de una analogía inicial que establece paralelismos que a su vez buscan la distensión del conflicto deseo vs. realidad. De la analogía, el poeta procede a la identificación que es lo verdaderamente determinante de la creación del mito. La identificación y la analogía tienen sus manifestaciones correspondientes, en la teoría de Cassirer y los procesos de impresión, interiorización, perspectiva y expresión. La nueva realidad resultante es a su vez denominada por Mircea Eliade como "hierofanía". Cuando un poeta desarrolla un cosmos mitopoético peculiar, surge lo que Frye llama su "simbolismo privado".

Nuestra intención al acercarnos de modo analítico a la obra de Miguel Hernández ha sido precisamente descubrir este simbolismo afín a su obra como valor que le confiere presencia y estatura universales. Al estudiar su obra con criterio cronológico pudimos trazar el desarrollo de su simbolismo privado desde sus vestigios iniciales en sus primeros poemas hasta alcanzar plenitud en su postrera poesía de reclusión carcelaria.

Ya en los primeros poemas y en el libro Perito en lunas pueden apreciarse unas tendencias en esta poesía afines a la expresión de índole mitopoética. Puede percibirse en ellos, como punto de partida para la creación poética, una cosmovisión peculiar que surge de la animación de lo inerte -hilozoísmo-, la personificación, y la divinización de lo humano. Esta cosmovisión se manifiesta a través de metáforas plurivalentes, visiones, imágenes visionarias y mediante la preponderancia de lo sensorial sobre lo racional. Aparecen a su vez en esta etapa inicial de su poesía elementos temáticos que evolucionarán a lo largo de su proceso poético hasta llegar a ser determinantes y singularizadores. En la temática de su primera poesía encontramos, por ejemplo, el germen del simbólico toro enamorado, animal representativo del propio poeta ante el dolor de amor, que destacará con fuerza plena en su poesía amorosa de El rayo que no cesa. Encontramos también la luna como ente cíclico íntimamente ligado a la

mujer y el toro, concepción paralela y análoga a la manifestación mítica de diversas religiones y momentos culturales humanos. La mujer, como la luna y el toro, serán entes representativos de la base tríptica de la cosmovisión de Miguel Hernández por encarnar el corolario amor, vida y muerte.

Con la aparición de El rayo que no cesa comienza la identificación profunda del contenido poético con la experiencia personal del autor, elemento esencial para la formación de mitos. El conflicto deseo-realidad sirve de eje a este libro y conduce al poeta a canalizar su dolor a través de imágenes estéticas reveladoras de un proceso creativo que parte de fundamentos míticos. La dolorosa conmoción del hombre ante la aparición del sentimiento amoroso genera como consecuencia imágenes afines a la mitopoiesis - el cuchillo, el barro- y el pleno desarrollo del símbolo del toro como primer elemento simbólico determinante y singular en su obra. A partir de este momento otros elementos mitopoéticos apenas esbozados en su primera poesía -los temas arat-amat y homo-humus, la búsqueda del centro- se acentuarán y equivaldrán dentro de la Weltanschauung de Miguel Hernández.

La vivencia del conflicto civil español deja también sus huellas profundas en el desarrollo mitopoético de esta obra. La poesía de la guerra se divide en dos etapas comprendidas por Viento del pueblo y El hombre acecha. En la primera el desarrollo de su temática mítica se detiene temporalmente debido a la necesidad de forzar la expresión creadora hacia fines comprometidos o de propaganda. Lo mítico prevalece en este momento más bien a través de la fuerza visionaria de sus imágenes que por el

desarrollo de la temática según aparecía en la poesía anterior. El cambio temático de perspectiva, de la circunstancia íntima y afectiva a la vivencia de un pueblo en guerra, interfiere con el derrotero iniciado y su adhesión a la poesía de propaganda social limita el desarrollo de la cosmovisión mítica.

Mitemas como el de la "estercolación" de la tierra -homo-humus- y la fuerza simbólica del rayo, el barro y el cuchillo son menciones incidentales en algunos poemas de Viento del pueblo. La excepción en este libro es la "Canción del esposo soldado", composición en la cual Hernández vuelve a proyectar su yo personal y reanuda a su vez de modo significativo el tema mítico del arat-amat. La mujer adquirirá un valor emotivo profundo a través de su maternidad y será valor temático constante y determinante a partir de este momento. Ella será el centro de la producción final de Hernández como medio simbólico para la negación de la muerte y para la resolución del conflicto deseo-realidad exacerbado por la condición carcelaria. Será también síntesis de la cosmovisión poética al encarnar en sí misma el tríptico amor, vida y muerte.

La confrontación del hombre con la guerra se manifiesta en El hombre acecha de forma contrastante con el libro anterior tanto en su contenido temático como imaginístico. La creación poética retorna a su cauce ético y estético: el de la experiencia personal transmutada en poesía e infundida de recursos mitopoéticos. La poesía de este momento, junto a las composiciones escritas con anterioridad al Cancionero y romancero de ausencias, confirman la teoría de Ernst Cassirer sobre la radicación del sustrato del pensamiento mítico en la emoción profunda. Cuando la poesía de Miguel Hernández

surge con fines propagandísticos su calidad estética y mítica desciende; cuando retorna a su fuente original y genuina en la experiencia íntima del hombre, se intensifica su riqueza mitopoética y la expresión asciende a niveles estéticos singulares.

La experiencia carcelaria impele a Miguel Hernández hacia un proceso de introspección que exacerbará a su vez su consciencia de dolor e impotencia ante la incontrolable realidad circundante. El estado de aislamiento del hombre y su mundo social y afectivo arrastra consigo una perspectiva desrealizada de la vida exterior. Esto a su vez encauzará la producción poética hacia su derrotero final en el cual el mundo mítico y su simbología particular serán nuevamente agentes representativos de la solución del conflicto deseo-realidad.

La creciente desesperación y la angustia intolerable se manifiestan míticamente a través de imágenes reveladoras de anhelos de evasión: necesidad de vuelo, ascensión, o regresión al vientre materno o la nada existencial. En esta etapa final se acendran y sintetizan todos los elementos de su cosmovisión mitopoética y una vez más se comprueba a través de la obra de Hernández la teoría de Cassirer de que el sustrato de lo mítico radica en la reacción emotiva del ser humano ante los actos trascendentes de su existencia.

Para muchos mitólogos -Cassirer, Prescott, Wheelwright y otros- los mitos son la expresión de una mente universal comunitaria y traen como consecuencia un común denominador para las diversas manifestaciones humanas, a pesar de las divergencias culturales, geográficas, sociales e históricas. El mito se convierte entonces en una expresión

de mancomunidad emotiva coincidente en las expresiones creativas humanas. El espíritu humano se unifica e incide en su búsqueda de soluciones para conciliar los opuestos deseo-realidad, para comprender y enfrentar su fragilidad ante la inmensidad cósmica y para negar simbólicamente el más doloroso y frustrante hecho de la vida: su carácter mortal y efímero.

La poesía de Miguel Hernández integra en su proceso creador inconsciente innumerables manifestaciones mitopoéticas universales y comparte de manera atemporal y coincidente el sentir esencial del ser humano ante los hechos fundamentales de la existencia.

Bibliografía

Fuentes primarias

Hernández, Miguel. Obra poética completa. Introducción, estudios y notas por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid: Zero, 1979.

----------. Obras completas. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

Fuentes secundarias

Obras sobre Miguel Hernández

Angeles, José. "La poesía de Miguel Hernández." Duquesne Hispanic Review, Núm. 5 (1964), pp. 22-33.

Bartra, Agustí. "Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández." Cuadernos Americanos, (1962), pp. 191-212.

Berns, Gabriel. "Familiar and Natural Violence in the Early Poetry of Miguel Hernández." Hispanic Review, 38, Núm. 4 (1970), pp. 386-404.

----------. "Más allá de la violencia (Los últimos poemas de Miguel Hernández)." Revista de Occidente, Núm. 87 (1970), pp. 299-318.

----------. "Miguel Hernández y la ciudad." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 53-63.

Bousoño, Carlos. "Notas sobre un poema de Miguel Hernández, 'Antes del odio'." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 258-261.

Buero Vallejo, Antonio. "Un poema y un recuerdo." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 29-33.

Camacho Guizado, Eduardo. La elegía funeral en la poesía española. Madrid: Gredos, 1969.

----------. "Negación y contraimagen en la poesía de Miguel Hernández. Eco, Núm. 183 (1977), pp. 189-223.

Campos, Jorge. "Miguel Hernández: poesía honda y vital." Indice de Artes y Letras, Núm. 43 (1951), p. 7.

Cano Ballesta, Juan. "Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda (Crisis estética e ideológica a la luz de unos documentos)." La Torre, Núm. 60 (1968), pp. 101-141.

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

----------. La poesía de Miguel Hernández. Madrid: Gredos, 1971.

----------. "Miguel Hernández: ¿poeta inspirado?" Insula, Núm. 197 (1963), p. 14.

----------. "Una meditación sobre el arte y la guerra." Litoral, Núms. 73-74-75 (1978), pp. 85-88.

Caravaggi, Giovanni." 'Un claro caballero de rocío'." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 262-270.

Carenas, Francisco. "Vida, amor y muerte, elementos integrantes del mundo de Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 74-81.

Cassou, Jean. "Tumba de Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 71-73.

Conde, Carmen. "Miguel Hernández Giner, poeta." Revista Hispánica Moderna, III, Núm. 3 (1937), pp. 217-219.

Corbalán, Pablo. "Los toros de Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 175-180.

Chevallier, Marie. La escritura poética de Miguel Hernández. Madrid: Siglo Veintiuno, 1977.

----------. Los temas poéticos de Miguel Hernández. Madrid: Siglo Veintiuno, 1978.

----------. "Metáfora hernandiana y experiencia interna en Cancionero y romancero de ausencias y 'Ultimos poemas'." En En torno a Miguel Hernández. Ediciones de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 142-183.

----------. "Miguel Hernández. Formas ajenas y poema personal." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 155-163.

----------. "Tentative d'explication de texte: Perito en lunas de Miguel Hernández." Les Langues Neo-Latines, Núm. 150 (1959), pp. 38-62.

Diego, Gerardo. "Perito en lunas." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 181-183.

Durán, Manuel. "Miguel Hernández, barro y luz." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 34-52.

García Templado, José. "El poético tema de la cebolla." Revista de Occidente, Núm. 29 (1965), pp. 235-242.

Gaya, Ramón. "Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández." Hora de España, XVII (1938), pp. 143-151.

Guerrero Zamora, Juan. Miguel Hernández, poeta. Madrid: El Grifón, 1955.

Guillén García, Jorge. "La poesía social de Miguel Hernández." Litoral, Núms. 73-74-75 (1978), pp. 162-180.

Gullón, Ricardo. "El rayo de Miguel". En Miguel Hernández. Edición María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 26-35.

Hernández Vista, V. E. "Virgilio y Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 164-174.

Herrero, Javier. "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 76-94.

----------. "Miguel Hernández: sangre y guerra." Symposium, XXII (1968), pp. 144-152.

Holdsworth, Carole A. "Dove Images in the Poetry of Miguel Hernández." The American Hispanist, III, Núm. 27 (1978), pp. 4-7.

----------. "Two Trains of War, Two Doves of Peace." Revista de Letras, Núm. 20 (1973), pp. 389-413.

----------. "The Vision of Love Universalized in Two Epistolary Poems of Miguel Hernández." Kentucky Romance Quarterly, XXV, Núm. 1 (1978), pp. 39-49.

Ifach, María de Gracia. "Federico y Miguel." Revista Nacional de Cultura, XXIV, Núms. 148-149 (1961), pp. 98-106.

----------. "Miguel, niño." Cuadernos de Agora, Núms. 49-50 (1960), pp. 8-12.

López Baralt, Luce. "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández." Sin Nombre, IX, Núm. 3 (1978), pp. 75-102.

Luis, Leopoldo de. "Notas a cuatro poemas de Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 242-252.

----------. "La obra completa de Miguel Hernández." Papeles de San Armadans, XXII, Núm. LXV (1961), pp. 211-220.

----------. "Poesía de Miguel Hernández." Insula, Núm. 71 (15 de noviembre de 1951), p. 8.

----------. "Sobre una estrofa de Perito en lunas." Poesía española, Núm. 80, Segunda época (1959), pp. 14-16.

Macrí, Oreste. "Diálogo con Puccini sobre Hernández." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 229-234.

Marrast, Robert. "Miguel Hernández ante Pablo Neruda." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 64-75.

Mayoral, Marina. "'El último rincón' de Miguel Hernández." En En torno a Miguel Hernández. Edición Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 95-108.

----------. Poesía española contemporánea. Análisis de textos. Madrid: Gredos, 1973.

Pérez, Arturo. "El sexualismo hernandiano." Revista de Occidente, Núm. 16, Tercera época (1977), pp. 60-61.

----------. "Lo táurico en la poesía de Miguel Hernández." Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 1, Núm. 2 (1973), pp. 95-103.

Pérez, Luz Nereida. "El niño en la poesía de Miguel Hernández." Homines, 3, Núms. 1-2 (enero-junio/julio-diciembre 1979), pp. 166-176.

Puccini, Dario. "El último mensaje de Miguel Hernández. De nuevo sobre 'Eterna sombra'." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 235-241.

----------. Miguel Hernández. Vida y poesía. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

Ramos, Vicente. Miguel Hernández. Madrid: Gredos, 1973.

----------. "Ramón Sijé y Miguel Hernández, Tándem de amistad y poesía." La Estafeta Literaria, Núm. 366 (25 de marzo de 1967), pp. 12-13.

Ríos Ruiz, Manuel. "Un auto sacramental que se llamó Miguel." La Estafeta Literaria, Núm. 366 (25 de marzo de 1967), pp. 10-11.

Rovira, José Carlos. "Cancionero y romancero de ausencias" de Miguel Hernández. Aproximación crítica. Serie I, Núm. 26. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

Ruiz-Funes Fernández, Manuel. Algunas notas sobre "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández. Serie I, Núm. 8. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1972.

Salaün, Serge. "Miguel Hernández: individualidad y colectividad." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 184-212.

Sánchez Vidal, Agustín. "Un gongorismo personal. (Algunas notas sobre Perito en lunas)." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 184-215.

Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid: Gredos, 1973.

Torre, Guillermo de. "Vida y poesía de Miguel Hernández." Cuadernos del Congreso por la Libertad, Núm. 9 (noviembre-diciembre de 1954), pp. 39-44.

Umbral, Francisco. "Miguel Hernández, agricultura viva." En Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 84-99.

Valente, Angel. "Miguel Hernández: poesía y realidad." Insula, Núms. 224-225 (julio-agosto 1965), p. 10.

Valverde, José. "Temática y circunstancia vital en Miguel Hernández." En Miguel Hernández. Edición María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 1975, pp. 216-228.

Vilanova, Antonio. "La poesía de Miguel Hernández." Insula, Núm. 58, (15 de octubre de 1960), p. 2.

Vivanco, Luis Felipe. "Miguel Hernández. Bañando su palabra en corazón." En Introducción a la poesía española contemporánea. Vol 2. Madrid: Guadarrama, 1974, pp. 151-213.

----------. "Las 'Nanas de la cebolla'." En En torno a Miguel Hernández. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 136-141.

Zardoya, Concha. "El poeta político (En torno a España)." Cuadernos Americanos, CCVI (mayo-junio 1976), pp. 141-273.

----------. "Imagen de la sangre en la poesía de Miguel Hernández." Revista de Occidente, Núm. 139 (octubre 1974), pp. 115-134.

----------. "Miguel Hernández, niño y adolescente." Cuadernos de Agora, Núms. 49-50 (noviembre-diciembre 1960), pp. 13-14.

----------. Miguel Hernández. Vida y obra. New York: Hispanic Institute, 1955, pp. 5-97.

----------. "El mundo poético de Miguel Hernández." Vol. IV de Poesía española del siglo XX. Madrid: Gredos, 1974, pp. 37-123.

Zuleta Alvarez, Emilia P. de. "La poesía de Miguel Hernández." Revista de Literaturas Modernas, Núm. 2 (1960), pp. 87-101.

Obras sobre mito y poesía

Alonso, Dámaso. "Alusión y elusión en la poesía de Góngora." En Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1970, pp. 92-113.

----------. Góngora y el 'Polifemo'. Vol. I. Madrid: Gredos, 1967.

----------. "Góngora y la literatura contemporánea." En Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1970, pp. 518-566.

Alvarez de Miranda, Angel. La metáfora y el mito. Madrid: Taurus, 1963.

----------. Ritos y juegos del toro. Madrid: Taurus, 1962.

Bayley, Harold. The Lost Language of Symbolism. Vols. 1 y 2. Great Britain: William and Norgate, 1912. Reimpreso 1951.

Bergin, Thomas Goddard y Max Harold Fisch, traductores. The New Science of Giambattista Vico. New York: Doubleday, 1961.

Bidney, David. "Myth, Symbolism and Truth." En Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice. Edición de John Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1979, pp. 3-15

Blecua, José Manuel. Las flores en la poesía española. Madrid: Editorial Hispánica, 1944.

Block, Haskell M. "The Myth of the Artist." En Literary Criticism and Myth. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1980, p. 3-24.

Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry. Oxford: Oxford University Press, 1934.

Bousoño, Carlos. La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid: Gredos, 1968.

----------. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970.

Briffault, Robert. The Mothers. A Study of the Origins of Sentiments and Institutions. Three volumes. New York: The Macmillan Company, 1927. Reimpreso 1969.

Caro Baroja, Julio. Algunos mitos españoles. Ensayos de mitología popular. Madrid: Editora Nacional, 1941.

Casas Gaspar, Enrique. Folklore campesino español. Madrid: Escelicer, 1950.

Cassirer, Ernst. An Essay on Man. New Haven: Yale University Press, 1944. Reimpreso 1977.

----------. Language and Myth. New York: Dover Publications, 1953.

----------. Mythical Thought, Vol. II de The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven: Yale University Press, 1955. Reimpreso 1975.

Chase, Richard Volney. "Notes on the Study of Myth" de Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice. Lincoln: University of Nebraska Press, 1971, pp. 67-73.

----------. Quest for Myth. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1949.

Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1962.

Correa, Gustavo. La poesía mítica de Federico García Lorca. Madrid: Gredos, 1975.

----------. "El simbolismo religioso en la poesía de García Lorca." Hispania, Núm. 1 (marzo 1956), pp. 41-48.

----------. "El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca." Nueva Revista de Filología Hispánica, Núms 1-2 (enero-junio 1960), pp. 110-119.

Cossío, José María de. Los toros en la poesía castellana. Tomo I. Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1931.

----------. Fábulas mitológicas de España. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

Eliade Mircea. Patterns in Comparative Religion. New York: New American Library, 1958.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

----------. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. New York: Harcourt, Brace and World, 1963.

----------. "Literature and Myth." En Relations of Literary Study. Edición de James Thorpe. New York: Modern Language Association, 1967.

García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1972.

Goldsmith, Elizabeth E. Life Symbols as Related to Sex Symbolism. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1924.

Góngora, Luis de. Las soledades. Edición de Dámaso Alonso. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

Grismer, Raymond L. "Classical Allusions in the Poetic Works of Góngora." Hispania, Núm. 4 (noviembre 1947), pp. 496-504.

Hentze, Carl. Mythes et Symboles Lunaires. Anverse: Editions "De Sikkèl", MCMXXXII.

Hoyos Sáinz, Luis de y Sancho Nieves de Hoyo. Manual de folklore. La vida popular tradicional. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

Juan de la Cruz, San. Poesías completas y otras páginas. Zaragoza: Clásicos Ebro, 1974.

Jung, C. G. Contributions to Analytical Psychology. New York: Harcourt, Brace and Co., 1928.

----------. Modern Man in Search of a Soul. New York: Harcourt, Brace and World. Primera publicación 1933.

Langer, Susanne K. "The Roots of Myth." En Philosophy in a New Key. Cambridge: Harvard University Press, 1942, pp. 171-203.

Malinowsky, Bronislaw. Estudios de sicología primitiva. Buenos Aires: Editorial Paidos, 1949.

Medina, Vicente. Poesía y obras escogidas. Introducción de Teodoro Llorente. Cartagena: Librería Bant, 1908.

Pepini, Giovanni. "Coloquio con García Lorca (O de las corridas)." En Los toros en la literatura. Madrid: Taurus, 1969, pp. 147-149.

Préaux, Claire. La lune dans la pensée grecque. Bruxelles: Palais des Académies, 1970.

Prescott, Frederick Clarke. Poetry and Myth. New York: Macmillan, 1927.

Quevedo, Francisco de. Poesías. Zaragoza: Editorial Ebro, 1964.

Rank, Otto. The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology. New York: Nervous and Mental Disease Publishing Co., 1914.

Slachower, Harry. Mythopoesis. Mythic Patterns in the Literary Classics. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Unamuno, Miguel de. Poesía. Vol. VI de Obras completas. Edición Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1969.

Waley, Pamela. "Classical Mythology in the Soledades of Góngora." Bulletin of Hispanic Studies, Núm. 4 (October 1959), pp. 193-209.

Wellek, René y Austin Warren. "Imagen, metáfora, símbolo y mito." En Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1966, pp. 221-253.

Wheelwright, Phillip. The Language of Poetry. Princeton: Princeton University Press, 1942.

Yurkievich, Saúl. "La imaginación mitológica de Pablo Neruda." En Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 163-222.

Zardoya, Concha. "Vicente Aleixandre: De la destrucción o el amor a Los encuentros." En Poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1961.